ISSN 1308-2698

art-e

Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ulusal hakemli yayınıdır.

Cilt 18 // Sayı 35 // Haziran 2025

18
35

ISSN: 1308-2698

art-e

SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SANAT DERGİSİ

SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Cilt:18, Sayı:35, Haziran

SDU ART-E Art Journal of Fine Arts Faculty 2025,
2025, Vol:18: No:35, June

HAKEMLİ DERGİ//REFEREED JOURNAL

İmtiyaz Sahibi // Owner of the Journal	**Danışma Kurulu // Advisory Board**
Prof. Dr. Mustafa Genç	Prof. Dr. Ali Tomak
	Prof. Dr. Biret Tavman Ertuğrul
Baş Editör // Chief Editor	Prof. Dr. Ezgi Babacan
Doç. Ece ÇALIŞ ZEĞEREK	Prof. Dr. Mevlüt Albayrak
	Prof. Dr. Oğuz Adanır
Editörler // Editors	Prof. Dr. Saliha Ağaç
Dr. Öğr. Üyesi Bayram DEMİRAL	Prof. Dr. Selda Kulluk Yerdelen
Dr. Öğr. Üyesi Hatice KÖKLÜ	Prof. Dr. Semra Daşçı
Dr. Öğr. Üyesi Münire YILDIZ	Prof. Dr. Sezer Akarcalı
Doç. Gülşen ÖZTÜRK	Prof. Dr. Sitare Turan Bakır
Arş. Gör. Hüseyin DENİZ	Prof. Dr. Uğur Atan
	Prof. Dr. Zeynep Erdoğan
Alan Editörleri // Field Editors	Prof. Atilla Atar
Dr. Öğr. Üyesi Gülşen ÖZTÜRK (Geleneksel Türk El Sanatları)	Prof. Halil Yoleri
Dr. Öğr. Üyesi Hatice KÖKLÜ (Resim)	Prof. Hayri Esmer
Dr. Öğr. Üyesi Münire YILDIZ (Grafik Tasarımı)	Prof. Mustafa Yüksel
Dr. Öğr. Üyesi Şifa KAYABAŞI (Sahne Sanatları)	Prof. Namık Kemal Sarıkavak
Öğr. Gör. Dr. Çağlar BAYKAL (Müzik)	Prof. Nesrin Önlü
Arş. Gör. Ayşe Melike BİRCAN (Seramik-Çini)	Prof. Nuray Yılmaz
	Prof. Sefa Çeliksap
Dil Editörleri // Language Editors	Prof. Soner Genç
Doç. Dr. Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDOĞAN	Prof. Şerife Atlıhan
Doç. Gülşen ÖZTÜRK	Prof. Zahit Büyükişliyen
Öğr. Gör. Dr. Fatma Nilhan ÖZALTIN	Doç. Dr. Çetin Türkyılmaz
	Doç. Dr. Gülnur Duran
İngilizce Dil Editörü // English Language Editor	Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman
Öğr. Gör. Dr. Canan GÜNEL DURAN	Doç. Aycan Özçimen
İstatistik Editörü // Statistics Editor	
Doç. İlker ÖZTÜRK	
Sekreterya // Secretariat	
Arş. Gör. Ayşe Melike BİRCAN	
Son Okuma ve Mizanpaj Editörleri // Proofreading and Layout Editors	
Dr. Öğr. Üyesi. Ayşen ÇAM	
Dr. Öğr. Üyesi Kamile AKIN DOĞAN	
Arş. Gör. Eyüp Giray BAYRAM	
Son Kontrol ve ODİS Sorumluları // Final Control and ODIS Officers	
Doç. Ece ÇALIŞ ZEĞEREK	
Dr. Öğr. Üyesi Bayram DEMİRAL	
Arş. Gör. Hüseyin DENİZ	

ISSN: 1308-2698

art-e

SDÜ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SANAT DERGİSİ

SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Cilt:18, Sayı:35, Haziran

SDU ART-E Art Journal of Fine Arts Faculty 2025,
2025, Vol:18: No:35, June

HAKEMLİ DERGİ//REFEREED JOURNAL

İÇİNDEKİLER//CONTENTS

Makaleler//Articles	Sayfa//Page
• **Can Karahan, Muhammet Hatipoğlu – *Araştırma Makalesi*** TULUMDA MÜZİKAL ARALIKLAR BAĞLAMINDA SES ÜRETME TEKNİKLERİ *SOUND PRODUCTION TECHNIQUES IN THE CONTEXT OF MUSICAL INTERVALS ON THE TULUM*	1-23
• **Gülberk Emine Aydın, Fatih Kurtcu – *Araştırma Makalesi*** SOYUT SANAT BAĞLAMINDA KİNETİK TİPOGRAFİ: GÖRSEL KİMLİK TASARIMLARINDA YARATICI UYGULAMALAR *KINETIC TYPOGRAPHY IN THE CONTEXT OF ABSTRACT ART: CREATIVE APPLICATIONS IN VISUAL IDENTITY DESIGNS*	24-42
• **Eren Görgülü, Ali Muhammet Bayraktaroğlu – *Araştırma Makalesi*** FOTOĞRAFIN ETNOGRAFİSİ: KEPİRTEPE KÖY ENSTİTÜSÜ FOTOĞRAFLARDAKİ YİTİRİLEN EĞİTİMİN IŞIĞI *ETHNOGRAPHY OF PHOTOGRAPHY: THE LIGHT OF LOST EDUCATION IN KEPIRTEPE VILLAGE INSTITUTE PHOTOGRAPHS*	43-63
• **Nedim Saban – *Araştırma Makalesi*** AMATÖR BİR TİYATRO OLUŞUMU: GENÇ OYUNCULAR'IN TİYATROMUZA KATKILARI *THE CONTRIBUTION OF THE GENÇ OYUNCULAR TO THE TURKISH THEATER*	64-89
• **Yasin Tekin – *Araştırma Makalesi*** ISPARTA HALICILIĞININ GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE ÜRETİMİ, GENEL ÖZELLİKLERİ VE TURİZME KATKISI *ISPARTA CARPET PRODUCTION FROM PAST TO PRESENT, GENERAL CHARACTERISTICS AND TOURISM CONTRIBUTION*	90-116
• **Nevzat Yıldırım – *Araştırma Makalesi*** İZZET KERİBAR'IN FOTOĞRAFLARINDA İNSAN VE MEKÂN İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR ANALİZ *AN ANALYSIS OF THE HUMAN SPACE RELATIONSHIP IN THE PHOTOGRAPHS OF İZZET KERİBAR*	117-136
• **Engin Güney – *Araştırma Makalesi*** POST-DİJİTAL SANATTA NÖROFENOMENOLOJİK BAĞLAMDA NESNELLEŞTİRME VE ÖZNESELLEŞTİRME *NEUROPHENOMENOLOGİCAL OBJECTIFICATION AND SUBJECTIFICATION IN POST-DIGITAL ART*	137-153
• **Burcu Akbulut Bilici, Berkay Gençer – *Araştırma Makalesi*** AMASYA TÜRKÜLERİNİN DEĞERLER EĞİTİMİ AÇISINDAN İNCELENMESİ *EXAMINATION OF AMASYA FOLK SONGS IN TERMS OF VALUES EDUCATION*	154-171

• **Ece Çelikçapa Özinan – *Araştırma Makalesi*** JUNG'UN BİLİNÇDIŞI PERSPEKTİFİ İLE MORRİS'İN MUTLAK BİLİNÇLE OYNAMA ÖNERMESİ *JUNG'S UNCONSCIOUS PERSPECTIVE AND MORRIS'S PROPOSAL TO ACT WITH ABSOLUTE CONSCIOUSNESS*	172-187
• **Nazlı Doğan Özsöz, Şifa Kayabaşı – *Araştırma Makalesi*** EBRU NİHAN CELKAN OYUNLARINDA ŞİDDETİN GÖRÜNÜMLERİ *PERSPECTIVES OF VIOLENCE IN EBRU NİHAN CELKAN PLAYS*	188-212
• **Pembe Aktürk – *Araştırma Makalesi*** TİPOGRAFİDE İZOMETRİK YAKLAŞIM "HARFİN MEKÂNA DÖNÜŞÜMÜ" *ISOMETRIC APPROACH IN TYPOGRAPHY: "TRANSFORMATION OF THE LETTER INTO SPACE"*	213-235
• **Esra Mercan – *Araştırma Makalesi*** BODLEİAN KÜTÜPHANESİ'NDEKİ BABÜRLÜ DEVRİ BAHÂRİSTÂN YAZMASINA KİTAP SANATLARI AÇISINDAN BİR BAKIŞ *AN ANALYSIS OF THE MUGHAL PERIOD BAHÂRISTÂN MANUSCRIPT IN THE BODLEIAN LIBRARY FROM THE PERSPECTIVE OF BOOK ARTS*	236-257
• **Firdevs Müjde Gökbel Yavuzoğlu – *Araştırma Makalesi*** EŞİTLİK KAVRAMININ SERAMİK SANATINDAKİ YANSIMASI: PİSAGOR ADALET KUPALARI *REFLECTION OF THE EQUALITY CONCEPT IN CERAMIC ART: PYTHAGOREAN JUSTICE CUPS*	258-269
• **Mehmet Işık, Gültekin Akengin – *Araştırma Makalesi*** KAMU KURUMLARINDA NFC TEKNOLOJİSİ İLE YÖNLENDİRME VE İŞARETLEME TASARIMLARI: YENİ UYGULAMA ÖRNEĞİ *WAYFINDING AND SIGNAGE DESIGNS WITH NFC TECHNOLOGY IN PUBLIC INSTITUTIONS: A NEW APPLICATION EXAMPLE*	270-298
• **Asuman Daşdemir – *Araştırma Makalesi*** KADINLARIN KUMAŞTAKİ YARATICI HİKAYELERİ: ARPİLLERALAR *WOMEN'S CREATIVE STORIES IN FABRIC: ARPILLERAS*	299-318
• **Canan Güneş – *Araştırma Makalesi*** SERAMİK TEKSİR KALIBINA YENİ BİR BAKIŞ: 3D TEKSİR KALIPLARI *A NEW PERSPECTIVE ON CERAMIC DUPLICATING MOLDS: 3D DUPLICATING MOLDS*	319-337
• **Pınar Göktaş, Uğur Atan – *Araştırma Makalesi*** ANİMASYON YAPIMINDA KULLANILAN YAPAY ZEKÂ UYGULAMALARI: PROGRAMLAR, ARAÇLAR VE YARATICI SÜREÇLERDEKİ DÖNÜŞÜM *ARTIFICIAL INTELLIGENCE APPLICATIONS USED IN ANIMATION PRODUCTION: PROGRAMS, TOOLS AND THE TRANSFORMATION OF CREATIVE PROCESSES*	338-362
• **Salih Gürbüz, Elif Arslan, Mustafa Evren Berk – *Araştırma Makalesi*** FOLKLORİK UNSURLAR OLARAK MABEL MATİZ KLİPLERİNDE AŞK VE HAKİKAT KAVRAMLARI GÖSTERGEBİLİMSEL BİR ÇALIŞMA *A SEMIOTIC STUDY ON THE CONCEPTS OF LOVE AND TRUTH IN MABEL MATİZ CLIPS AS FOLKLORIC ELEMENTS*	363-388

• **Mustafa Genç, Dilek Yılmaz – *Araştırma Makalesi*** DENİZLİ ACIPAYAM'DA ÇOCUK OYUNLARI *CHILDREN'S GAMES IN DENIZLI ACIPAYAM*	389-418
• **Rasim Soylu, Murat Nezir, Neziha Çomak – *Araştırma Makalesi*** GÖRSEL METODOLOJİ YÖNTEMLERİYLE SANAT ESERİ ÇÖZÜMLEME *ARTWORK ANALYSIS WITH VISUAL METHODOLOGY METHODS*	419-433
• **Özgen Küçükgökçe, Kürşat Yıldız – *Araştırma Makalesi*** TÜRK MUSİKİSİ GELENEĞİNDE ŞEHRUD *SHEHRUD IN TURKISH MUSIC TRADITION*	434-452
• **Mehmet Aktürk – *Araştırma Makalesi*** KİLİS İLİNDE YORGANCILIK *QUILTMAKING IN KILIS PROVINCE*	453-466
• **Kaya Üçer – *Araştırma Makalesi*** KALEMİŞİ RESTORASYON, KONSERVASYON ÇALIŞMALARINDA TUVAL TAVANDA TEMİZLİK UYGULAMASI METODU *CANVAS CEILING CLEANING APPLICATION METHOD IN ARTIFICIAL RESTORATION AND CONSERVATION WORKS*	467-478
• **Lütfiye Gül Gündüz, Naime Didem Öz – *Araştırma Makalesi*** DOKUMA USTASI SELAHATTİN KAÇANOĞLU'NUN BULDAN DOKUMACILIĞINA KATKILARI *THE CONTRIBUTIONS OF WEAVING MASTER SELAHATTİN KAÇANOĞLU TO BULDAN WEAVING*	479-493
• **Zahide Şahin – *Araştırma Makalesi*** ŞIHLI (DEVELİ/KAYSERİ) YÖRESİNDEKİ DÜZ DOKUMALARDA TESPİT EDİLEN HAYVANSAL MOTİFLER *ANIMAL MOTIFS DETECTED IN FLAT WEAVINGS IN ŞIHLI (DEVELİ/KAYSERİ) REGION*	494-509
• **İlayda Erdoğan, Mehmet Özkartal – *Araştırma Makalesi*** DİJİTAL SANATIN FENOMENOLOJİSİ VE İKİ ESER İNCELEMESİ *THE PHENOMENOLOGY OF DIGITAL ART AND ANALYSIS OF TWO WORKS*	510-522
• **İbrahim Yılmaz – *Araştırma Makalesi*** AVRUPA FUTBOL ŞAMPİYONASI LOGOLARININ GRAFİK TASARIM AÇISINDAN İNCELENMESİ *ANALYSING EUROPEAN FOOTBALL CHAMPIONSHIP LOGOS FROM A GRAPHIC DESIGN PERSPECTIVE*	523-552
• **Zeynep Gönülay Çalımlı, Ayşegül Karakelle Alper – *Araştırma Makalesi*** EBEVEYN GÖRÜŞLERİNE GÖRE GELENEKSEL SANATLARDAN EBRUNUN 4-6 YAŞ GRUBU ÇOCUKLARIN SANAT EĞİTİMİNE ETKİSİ *THE IMPACT OF TRADITIONAL ART OF MARBLING ON CHILDREN AGED 4-6 TO ART EDUCATION IN ACCORDING TO FAMILY OPINIONS*	553-578
• **Gizem Çolpan – *Araştırma Makalesi*** BALIKESİR'DE YAŞAYAN TARİH: GİRİT (ADA) DOKUMACILIĞININ YENİDEN CANLANDIRILMASI *LIVING HISTORY IN BALIKESIR: REVIVAL OF CRETE (ADA) WEAVING*	553-578

• **Çağatay İnam Karahan, İrem Nisa Karakuş – *Derleme Makale*** CÉZANNE'DAN PİCASSO'YA MODERN RESİMDE KURGUSAL DOĞA *FICTIONAL NATURE IN MODERN PAINTING FROM CÉZANNE TO PICASSO*	596-619

ART-E yılda iki kez yayınlanan, hakemli, bilimsel bir e-dergidir. Dergide yayınlanan çalışmalardan, kaynak gösterilmek koşuluyla alıntı yapılabilir. Çalışmaların tüm sorumluluğu yazarına-yazarlarına aittir.

SDÜ Arte- Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, ULAKBİM TR Dizin, EBSCO'nun Art Source veri tabanı ve SOBİAD Sosyal Bilimler Atıf Dizini tarafından taranmaktadır.

DOI: 10.21602/sduarte.1658487

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

TULUMDA MÜZİKAL ARALIKLAR BAĞLAMINDA SES ÜRETME TEKNİKLERİ

SOUND PRODUCTION TECHNIQUES IN THE CONTEXT OF MUSICAL INTERVALS ON THE TULUM

Can Karahan[*], Muhammet Hatipoğlu[**]

Öz

Tulum, Doğu Karadeniz Bölgesi'nin karakteristik çalgılarından biri olarak tanınmaktadır. Kendine has tınısının yanı sıra, tek ve çoksesli sesleyişe (icraya) uygun tasarlanmış bünyesi, bu yöre müzik kültürünün onda bir yansımasıdır. Onun bu yapısal ve müzikal nitelikleri Doğu Karadeniz yöresine özgü müzik kültürünün barındırdıklarıyla tutarlılık içerisindedir. Tulumdan işitilen melodilerin tek ve iki katmalı bir yapı arz ettiği bilinmektedir. Bu yapıda melodilerin işittirilebilmesi için delikleri aynı frekans değerleri taşıyan perdeleri üreten iki kamışın kullanılması ve bu kamışların deliklerinin sol ve sağ ellerin parmaklarıyla açık ve kapalı tutulması bu bakımdan önem arz etmektedir. Tek katmanlı melodilerin içerdiği melodik aralıklar ile iki katmanlı melodilerin içerdiği melodik ve armonik aralıkların elde edilmesi, her iki kamışın deliklerinin parmaklar ile açık ve kapalı tutulmasına dair yöntemlere tabi olmaktadır. Müziğin unsurları içerisinde yer alan, melodik ve armonik aralıkların işittirilmesi konusunda tulumun iki kamışı üzerinde her iki elin parmaklarıyla gerçekleştirilen edimler bu çalışmanın öznesi mahiyetindedir.

Anahtar Kelimeler: Tulum, Melodik Aralık, Armonik Aralık.

Abstract

The tulum is known as one of the characteristic instruments of the Eastern Black Sea Region. Beyond its distinctive timbre, its structure designed to allow both monophonic and polyphonic performance serves as a reflection of the region's music culture. These structural and musical qualities of the instrument are consistent with the musical culture of the Eastern Black Sea region. It is known that the melodies produced by the tulum exhibit both single-layered and two-layered textures. Within this context, in order for the melodies to be heard, it is important to use two reeds whose holes produce pitches carrying the same frequency values and to keep the holes of these reeds open and closed with the fingers of the left and right hands. Obtaining the melodic intervals contained in single-layered melodies and the melodic and harmonic intervals contained in two-layered melodies is subject to methods related to keeping the holes of each reed open and closed with the fingers. This study focuses on these finger movements, performed on the tulum's two reeds, that make possible the auditory realization of melodic and harmonic intervals—core elements of music.

Keywords: Bagpipes, Melodic Interval, Harmonic Interval.

Araştırma Makalesi / Research Article
Başvuru tarihi / *Received*: 15 Mart 2025 - Kabul tarihi / *Accepted*: 24 Haziran 2025

[*] Prof. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü (Türk Halk Müziği Anasanat Dalı), cankarahan08@gmail.com.
[**] Yüksek Lisans Öğrencisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Geleneksel Türk Müziği Yüksek Lisan Programı, hatipoglu53@gmail.com.

DOI: 10.21602/sduarte.1658487

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

1. Giriş

Tulum çalgısını oluşturan belli parçalar bulunmaktadır. Bu parçaların genel itibarla ağızlık (yöresel söyleyişle lülük), tulum (gövde) ve nav adlarıyla anıldığı bilinmektedir. Her bir parça bir amaca hizmet etmek için birbirine eklenerek bir tulumu vücuda getirmektedir. Bu araştırmanın başlığında yer alan "müzikal aralıklar" ifadesi ve onun temsil ettiği bağlam göz önüne alındığında, dikkat kaçınılmaz olarak, özellikle nav kısmının parçalarından olan iki adet kamışa yönelmektedir. Her iki kamışın aynı basamağında ve yan yana bulunan her iki delik, aynı frekans değerinde yani sesteş (unison) sesler üretmektedir. Bu şekilde her bir basamağında ikişerli olmak üzere on adet delik bulunan bu çalgı, tasarım bakımından son derece ilgi çekici bir yapı arz etmektedir. Her bir basamağındaki perdeleri birlikte açık veya kapalı tutulduğunda aynı frekansta sesler üretmeye dönük olarak tasarlanan tulum çalgısının ses verdiği melodilerin işittirdikleri; tasarımın, bu olanaklar ile yetinmemek, sınırlı kalmamak temeli üzerine oturduğunu kanıtlamaktadır.

Onun yaşadığı coğrafya olan Doğu Karadeniz ve bu yörenin müzik kültürünün melodik yapı üzerine inşa olduğu aşikâr bir durumdur. Tulumu tasarlayan veya tasarlayanların ona nefeslerini üfleyerek hediye vermeleri doğal olarak asude bir çaba değildir. Ona, nefes olarak ekilenin, melodi olarak derlendiği bir döngü, kadim geçmişten günümüze değin sürüp gelmektedir. Melodinin yeşermesi ve büyüyüp olgunlaşması yalnızca nefes değil, el ve parmak emeği de gerektirmektedir. Tulumun vücuda gelmesi için kullanılan el ve parmaklar, ondan melodi dermek için de işe koşulmaktadır. Melodi dermenin hakkınca yerine getirilebilmesi için el ve parmakların maharetlerini gösterdiği yer özellikle ikiz kamışlar olmaktadır.

Gövdesi nefesle şişirilen ve doldurulan tulumun içerisindeki hava, basınçla bu kamışların içinden akmak suretiyle boşalmaktadır. Bu akış, belli frekans değeri taşıyan seslerin üretilebilmesi için gerekli zemini oluşturmakta veya bir ön koşulu yerine getirmektedir. Basınçla kamışların içerisinden akarak geçen hava, bu kamışlar üzerinde çeşitli yaklaşımlar nezdinde konumlandırılan parmakların bu delikleri açıp kapatması yoluyla havanın akış, yol ve durumunda değişikliklere sebebiyet vermektedir. Gerçekleştirilen parmak hareketleri neticesinde kamışların içerisindeki akış durumu değiştirilen hava aracılığıyla, belli frekans

DOI: 10.21602/sduarte.1658487

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

değerleri taşıyan sesler üretilmektedir. Belli frekans değerlerinin art arda getirilmesiyle de yörenin sesi olan melodiler oluşturulmaktadır. Bu seslerin her biri art arda gelerek bir melodiyi tek katmanlı bir yapı olarak vücuda getirebilmektedir. Art arda ve tek katmalı bir yapıya, dem sesi olarak bir katmanın eş zamanlı eşliği ise Doğu Karadeniz yöresi tulum sesleyiciliğinin açık seçik ayırt edici niteliklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Bu müzikal dokulu (musical texture) melodik yapıların işittirilmesi için tasarlanmış olan tulumun kamışları ve bu kamışların üzerinde el ve parmakların konumlandırılması bu nazarda son derece önemlidir. Bu nedenle, tulumun iki kamışı üzerinde el ve parmakların konumlandırılması ve bu kamışlardan üretilen seslerin hem art arda, hem de art arda ve eş zamanlı katmanlar oluşturulabilmesi, bu yapısal niteliklerle tabi olarak gerçekleşmektedir. Kamışlar üzerinde belli nitelikler ve nicelikler kapsamlı sergilenen el ve parmak konumlanışları tam da bu gerekçeyle irdelenmektedir. Kamışlar üzerinde bulunan deliklerin açık-kapalı olma durumlarının, el ve parmakların konumlandırılmasıyla bağlantılı ve bağdaşık olma durumuna dair ayrıntıların neler olduğu, bu araştırmanın omurgası mahiyetindedir.

2. Araştırmanın Amacı

Tulum çalgısının benzeri olan çalgılar farklı coğrafyalar, farklı kültürlerde boy göstermektedir. Doğu Karadeniz yöresi kültürü ve bu kültürün bir parçası olan geleneksel müzik kültürünün simgelerinden biri olan tulum ve onu bu yöreye özgü kılan özellikler, onun hem tasarımıyla hem de işittirdikleriyle bağdaşık bir yapı arz etmektedir. Müziğin ve özellikle geleneksel müziğin temel niteliklerinden biri olan melodi ve onun barındırdığı veyahut onu vücuda getiren unsurlar bu araştırma için değer ifade etmektedir. Ayrıca bu unsurları içeren melodileri seslemek için aracı kılınan tulumu vücuda getiren tasarım anlayışına da bu minvalde doğal olarak kayıtsız kalınmamaktadır.

Müzik zamanda belli süreler kapsamlı, art arda ve belli frekans değerleri taşıyarak gelen sesler, belli kıstaslar nezdinde veya yollar tutarak melodiler dokumaktadır. Onların izlediği her bir yol, gelenekte adına hava da denilen, (tabiri caizse) bir havuza dolmaktadır. Yalnız bu nazarda, tulumun işittirdiği melodilerin, iki iz çizgili güzergâhı takiple, "bir havuza" dolan "bir yapı" sergilediği dillendirilebilir veya bu konu hakkında dem vurulabilir. "Dem vurulabilir" ifadesi, bu iki iz çizgili fakat aynı hedefe varan bir güzergâhın, iz çizgilerinden birine, "dem"

DOI: 10.21602/sduarte.1658487

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

sözcüğüyle ilgi tutarak, açık bir gönderme niteliği taşımaktadır. Her iki çizgi, farklı yollar izlemekle birlikte, teşbihte hata olmaz deyişine sığınılarak, aynı denize veya göle dökülen akarsular gibi, aynı hedefe doğru birlikte hareket etmekte, akmaktadır. Doğu Karadeniz'in sesi olan veya onun sesine bürünen tulumun sesleyiş tarzında özellikle ayırt edilen veya onu benzerlerinden farklı kılan nitelik; onun taşıdığı ikiz kamışların her bir basamağında yan yana konumlandırılmış olan iki deliğin, çeşitli yöntemler nezdinde açık-kapalı tutulmak suretiyle, aynı frekans değeri taşıyan sesleri, eş zamanlı olarak üretmesidir. Parmak basılarak çalınan telli çalgılarda, telin parmak basılmamış durumu, parmak basılarak çalınan telli çalgılarda, tele parmak basmadan ses çıkarmayı belirten terim (Özbek, 1998:5) ifadeleriyle tanımlanan "açık tel ve açık telde" tabirleri konu nezdinde değer taşımaktadır. Kamışların "açık" konumda tutulmak suretiyle, tulum içerisindeki havanın içlerinden geçmesi durumunda onların ürettiği ikises, frekans değerlerinin aynı olmasından dolayı sesteş bir nitelik arz etmektedir. Kamışların her bir basamağında bulunan iki delik birlikte kapatıldığı vakit de aynı frekans değerli sesler elde edilmektedir. Tulumu sıra dışı kılan nitelik, bu ikiz kamışların iki farklı sesi, iki farklı melodik çizgiyi, eş zamanlı olarak duyurma maharetidir. Bu araştırma, bu karakteristik yapıları duyurma bakımından, el ve parmakların aldıkları konum ve durumları müziğin temel unsurlarından biri olan "aralık" zemininde açıklamaktadır.

3. Araştırmanın Önemi

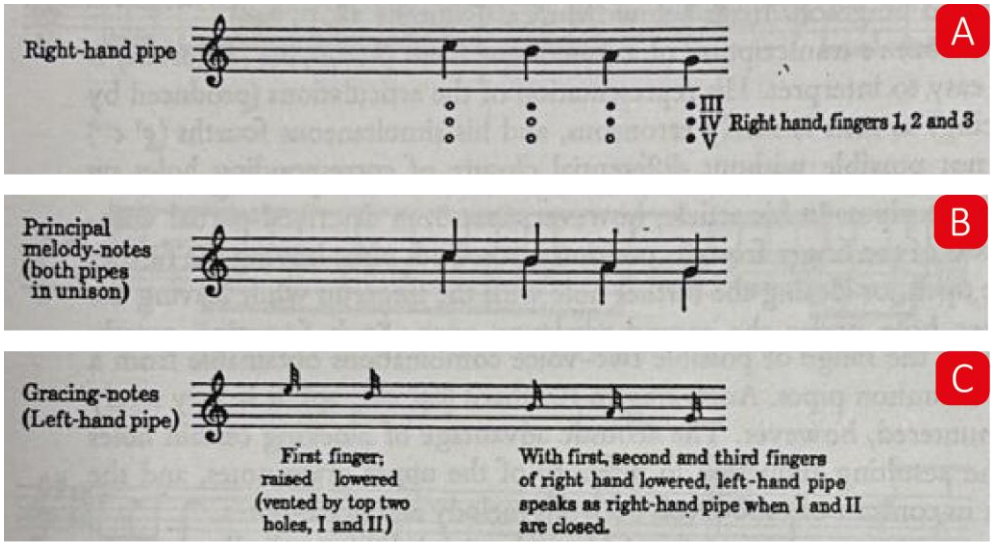
Doğu Karadeniz yöresi müzik kültürüne dair çalgılarının ilk akla gelenlerinin kemençe ve tulum olduğu söyleminin genel kabul gördüğü bilinmektedir. Bu çalgılar ile ses bulan melodilerin iki katmanlı bir karakteristik yapı sunduğu da malûm bir konudur. Christian Ahrens'in, 1975 yılında yayımlanmış olan "Instrumental Music and Polyphony am Shwarzeen Meer" başlıklı makalesi; bu malûm konu için mesnet oluşturan çalışmalardan biri olarak sunulabilir. Ahrens'in makale içeriğinin özellikle "kemençe ve tulum" temeline oturması bu nazarda ayrıca değer taşımaktadır.

Laurence Ernest Rowland Picken'in "Folk Musical İnstruments of Turkey" başlıklı kitabından alıntılanan Görsel 1 ve onun sunduğu içerik, bu çalışma indinde son derece önem arz etmektedir. Bu kapsamda, orijinalinden farklı olarak yalnızca A, B ve C harfleriyle nitelendirilip üç kısımlı olarak sunulan görselde; tulumun kamışları, sağ ve sol eller ile parmakların delikleri

DOI: 10.21602/sduarte.1658487

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

açık-kapalı tutma durumlarını belirten, içi dolu ve boş dairesel ve çember şekiller, her iki kamıştan sesteş olarak üretilen sesler ve süsleme sesleri dizekler üzerinde sunulmaktadır. Bu görsel ve sunduğu içerik, tulum ile ses bulan melodiler bağlamının içerdiği tek ve iki katmanlı yapıların oluşturulmasında; el ve parmakların konum ve durumlarını, müzikte aralıklar temelli irdeleme ve açıklama bakımından temel ve öncü bir kaynak, bir esin kaynağı anlamı da taşımaktadır. Mevcut kaynakların içerdiklerinin, yine gelenekten beslenilerek zenginleştirilmesi, derinleştirilmesi ayrıca bu alana dair hem kaynak, hem de mesleki veya özengen nitelikte öğretim materyali sağlama bakımından bu araştırma ve sunduğu içerik manidar görülmektedir.



Görsel 1. Tulum Çalgısında Sağ ve Sol Kamışlarda El ve Parmakların Konumlanışı

Müziğimizin "teksesli" bir yapı arz ettiği konusuna mesnet çıkan ve sayısı bilinmeyen örnekler mevcut olmakla birlikte; iki zurna, kemençe, tulum, çimon, kaval, bağlama, argun-argul (zambır) gibi çalgılardan işitilen melodilerin genel itibarla iki katmalı yapısı, bu görüşü "kadük" kılmaktadır. Tulum çalgısıyla seslenilen havaların genel itibarla iki katmanlı yapısının inşasında, izlenilen veya tutulan yol ve yollar, el ve parmakların iki kamış üzerinde işleyişini, Muzaffer Sarısözen'in de vurguladığı üzere, işaret etmektedir. Konuya dair ayrıntılara vakıf olunması gibi bir hedefe ulaşmak ve bu ayrıntıların ilgili görseller aracılığıyla sunumu bu nazarda önem arz etmektedir.

DOI: 10.21602/sduarte.1658487

4. Yöntem

Bilimsel olarak nitelenen çalışmalarda genel itibarla literatür taramak, ilk adım mahiyeti taşımaktadır. Bu bakımdan ilgili kaynaklardan bu nazarda bazı örnekleri belirtmek gereklilik arz etmektedir. Sadi Yaver Ataman'ın, Türk Folklor Araştırmaları Dergisinde 1951 yılında yayımlanmış olan "Türk Halk Müziğinde Çokseslilik I-II-III" başlıklı makaleleri; İhsan Hıncer'in yine aynı derginin 1969 yılında yayımlanmış olan 12. Cildinde "Tulum ve Bir Tulum Çalıcısı Remzi Bekâr" başlıklı makalesi; Laurence Picken'in 1954 yılında yayımlanmış olan "Instrumental Polyphonic Folk Music in Asia Minor" başlıklı kitabı; Muzaffer Sarısözen'in 1942 yılında Güzel San'atlar Dergisinde "Kaval, Tulum, Çifte" başlığıyla yayımlanmış olan makalesi ve Laurence Ernest Rowland Picken'in "Folk Musical İnstruments of Turkey" başlıklı kitabı, Cem Yazıcı'nın "Tulum Çalgısının Popülerleşmesi Sürecinde Yeni İcra Teknikleri ve Ortamlarının Oluşması" başlıklı yüksek lisans tezi, Oğuz Yılmaz'ın "Rize Çamlıhemşin Bölgesinde Görülen Tulum Çalgısının Yapısal ve İcrasal Özellikleri" başlıklı yüksek lisans tezi bu kapsamda son derece değerli araştırmalar olarak sunulabilir. Adı geçen araştırmalarda tulum ve onun müziği hakkında yapılan açıklamalara kaynaklık eden bu kültürün yaşatıcı ve aktarıcılarının bıraktıkları, bu makale için de ayrı bir değer ifade etmektedir.

Yazılı kaynaklar dışında ve tulum ve onun ile Doğu Karadeniz yöresi müzik kültürünü yaşatan sesleyiciler ve onların tulumdan işittirdikleri ve bu işitilenlerin konuya dair içerdiği unsurlar doğal olarak bu çerçevede yer almaktadır. Mustafa Kurkut, Ali Osman Arıcı, Aydınoğlu Ahmet, Sabit Karaman, Ali Çamkerten, Mustafa Çamkerten, Ahmet Çamkerten, Ahmet Çakır, Varol Taşer, Remzi Bekâr gibi nice ustaların tuluma üflenen nefesi, nesilden nesile yöre müzik kültürünü oluşturan havalara kalıcılığı solumaktadır (http 1, http 2, http 3, http 4). Adları ifade olunsun veya olunmasın, onların ses verdikleri ve sesledikleri bu kültüre dair örneklerin müzik ve onu oluşturan temel unsurlar ile bağdaşıklığı söz konusudur. Ustaların tulum ile sesledikleri melodilerin barındırdığı frekans değerlerinin hem art arda, hem de art arda ve eş zamanlı olarak duyulması, müzikte aralık adıyla çağırılan unsuru işaret etmektedir. Ve bu ustaların bu aralıkları seslemek için kamışların deliklerini belli parmak hareketleri neticesinde açık veya kapalı duruma getirme biçimlerinin, desenlerinin, kalıplarının tespiti ve ilgili görseller aracılığıyla sunumu yoluna gidilmektedir. "Daima büyük bir intizam içinde yapılan parmak değiştirmeler, bu basit

DOI: 10.21602/sduarte.1658487

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

müzik aletini polifoni bakımından pek zenginleştirir. Yapılışında ünisondan başka ses işitilmesine ihtimal verilemeyen tulumdan tespit ettiğimiz ikili, üçlü, dörtlü ve beşli aralık taşıyan çiftseslilik hep bu parmak değiştirmelerin neticesidir" (Sarısözen, 1942:107). Doğu Karadeniz'in tulumcuları, her iki kamışı sesteş bir yapı arz eden bu çalgının sınırlı olanaklar sunduğu izlenimini; ona verdikleri nefesi, ikiz kamışların üzerinde ustalıkla dans ettirdikleri parmaklarıyla "hava" kılarak boşa çıkarmaktadır.

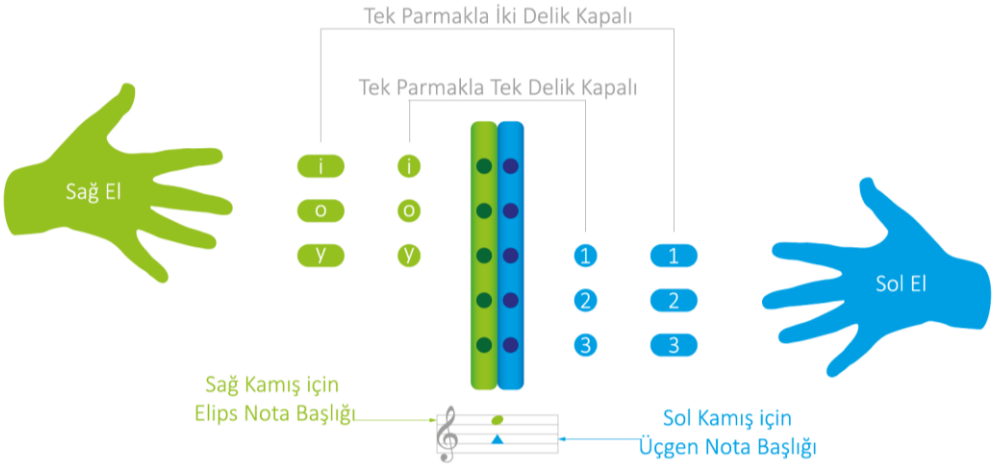
Muzaffer Sarısözen'in "Kaval, Tulum, Çifte" başlıklı makalesinde sunduğu tespitler, bu çalışmanın pusulası mahiyetindedir. Tulumun navı üzerinde konumlandırılmış ve aynı basamakta olup, her ikisi aynı perdeleri üreten kamışlardan çoksesli mahiyette melodiler, dolayısıyla müzik işittirmek, yine Sarısözen'in tabiriyle "hep bu parmak değiştirmelerin neticesidir". Bu araştırma, bahsi geçen bu parmak değiştirmelerinin müzikte aralıklar kapsamlı tespiti konusunda, görsel-işitsel kaynakları yani dokümanları irdeleyerek, verileri tek perde ve iki perde üreten parmak konum ve durumlarına dair genel başlıklar altında açıklamaktadır. Sesteş perdeler üreten tüm parmak konum ve durumları bu nazarda ilgili çizimler aracılığıyla sergilenmektedir. Bir perdeye eş zamanlı olarak eşlik, yarenlik eden diğer perdeler ve onların üretilmesi için parmakların aldığı konum ve durumlar da ilgili çizimler üzerinden aktarılmaktadır. Bu yolla, Sarısözen'in hayranlıkla belirttiği ve sesleyicilerin parmak değiştirme edimlerine zemin teşkil eden bu olasılıklar belli başlıklar temelinde açıklanmaktadır. Böylelikle, belli nitelikleri nazarında ve belli başlıklar altında kümelenen el ve parmaklar ile gerçekleştirilen edimler, tek ve ikises üretme bakımından aldıkları konum ve durumların oluşturduğu örüntüler, desenler ilgili çizimler nezdinde görünür kılınmaktadır. Tulumda, ses üretmede el ve parmakların konumlandırılmasında iki ana yol söz konusudur. Ustalık seviyesi sesleyiciliği işaret eden ve yörede kaynaklı adıyla belirtilen uygulamalar bağlamı yolun bir tarafını nitelemektedir. Diğer tarafıysa, kaynaklı adıyla anılan bu uygulamalar kümesine kaynaklık eden ve bu uygulamalar ile bir nevi yansıma mahiyetinde bağlantılı ve temel sözcüğüyle nitelenebilecek olan bağlam olarak kurgulanmaktadır.

DOI: 10.21602/sduarte.1658487

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

4.1. Kamışlar, Eller, Parmakların Simgelenmesi ve Seslerin Dizekte Gösterimi

Bahsi geçen bu görünürlüğün sağlanması için tulumun iki kamışı ve o kamışların üzerindeki beşer delik ve bu delikleri belli konum ve durumlarda açık-kapalı bırakan parmaklar, belli işaretçiler aracılığıyla simgelenmektedir. Bu işaretler ve onlara simgeleme konusunda yüklenilen anlamların hem iletilebilmesi, hem de onların yer aldığı görsellerin anlamlandırılabilmesi bir ön bilgilendirmeyi gerektirmektedir.



Görsel 2. Yapısal ve Sesleyişe Dair Unsurlar

Görsel 2'de sunulan içerik, dinleyen ve izleyenin görüşü odaklı düzenlenmiştir. Sesleyenin, dinleyenin karşısında konumlandığı varsayımıyla hazırlanan bu görselin içerdiği ögelerin yeşil ve mavi renklerde sunumu, Doğu Karadeniz yöresine bir gönderme niteliğindedir. Bu bakımdan sesleyenin sağ eli ve parmakları yörenin yeşil doğasına, sol eli ve parmakları da denizine bir öykünme olarak sunulmaktadır. Sağ elin parmaklarının simgelenmesinde harfler, sol elin parmaklarının simgelenmesinde ise rakamlar kullanılmaktadır. Sağ el işaret parmağı "i", orta parmağı "o" ve yüzük parmağı "y" harfleriyle gösterilmektedir. Sol el işaret parmağı için "1", orta parmağı için "2" ve yüzük parmağı için "3" rakamları simge olarak kullanılmaktadır. Yeşil ve mavi renkte daire şekli içerisinde belirtilen harf ve rakamlar parmak uçlarıyla bir kamışın deliğinin kapatılmasını göstermektedir. Parmağın ucundan ilk boğuma kadar olan kısmını niteleyen yine yeşil ve mavi renklerde eliptik şekillerin içerisinde belirtilen harf ve rakamlar da her iki kamışın iki deliğinin tek parmak kullanılarak kapatılacağı bilgisini vermektedir. Her iki

DOI: 10.21602/sduarte.1658487

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

kamıştan elde edilen frekans değerlerinin sol açkısı eşliğinde dizekte gösterimi konusunda da yeşil ve mavi renkler, elips ve üçgen şekilleri aracılığıyla kullanılmaktadır. Dizekte, sağ kamışın sesleri, yeşil renkte elips nota başlığıyla; sol kamışın sesleri ise mavi renkte üçgen nota başlığıyla gösterilmektedir.

4.2. El ve Parmakların Kamışlar Üzerinde Konumlandırılması

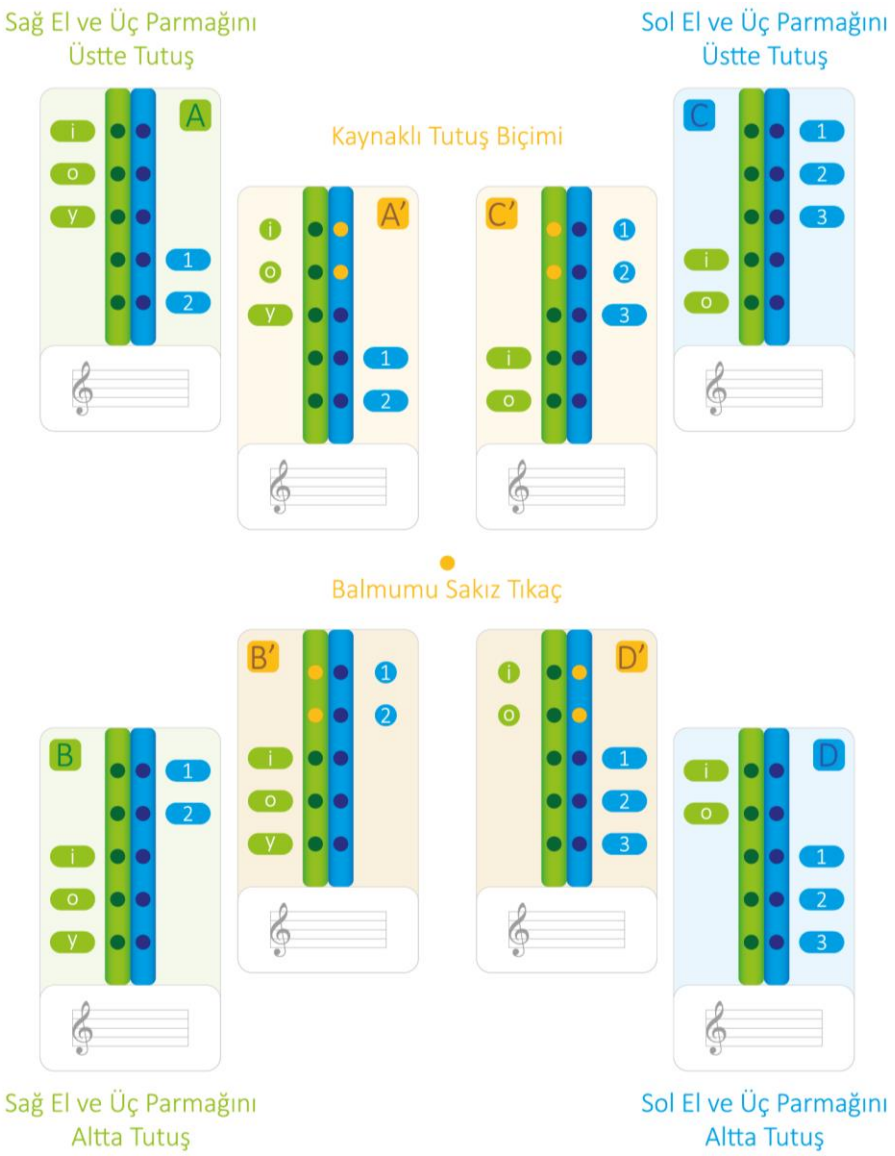
Tulumda, sağ ve sol el parmaklarının, kamışlar üzerinde yer alan delikler üzerinde konumlandırılması konusunda farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Bu yaklaşımlar, "sağ el üstte-sağ el altta" ve "sol el üstte-sol el altta" gibi ifadeler kullanılmak suretiyle vurgulanmaktadır. Hem sağ ve sol el, hem de bu ellerin parmaklarının kamışlar üzerinde konumlandırılması, ilgili çizimler ve bu çizimlere iliştirilen işaretler aracılığıyla sunulmaktadır. El ve parmakların bu konumları, kamışlardan melodik ve armonik niteliklerde aralıkların üretilmesi bakımından belirleyici bir nitelik arz etmektedir. Bu nedenle el ve parmakların konum ve durumlarına dair tüm olasılıklar doğal olarak değer taşımaktadır. Ellerin, dolayısıyla parmakların, üstte ve altta konumlandırılması, kamışlardan tek veya çok perde üretilmesine dair gerçekleştirilen edimler bağlamıyla iç içe, mündemiç bir yapı arz etmektedir.

El ve parmakların konumlandırılması hakkında dört adet "temel" tipin tespiti yapılmış ve bu tespitle ortaya konulan konum veya tutuş biçimleri ilgili çizimler vasıtasıyla da görsel olarak sunulmuştur. Bu nazarda, bu tutuş biçimlerinin her biri için bir harf atanmış ve ilgili çizimler bu harfler ile nitelenerek belirtilmiştir. Bu bakımdan, sağ ve sol ellerin "üstte" ve "altta" konumlandırıldığı dört tutuş biçimine dair görseller A, B, C ve D harfleri iliştirilerek aktarılmıştır.

Bu harflerin simgelediği tutuş biçimlerinin her birinin "kaynaklı" sözcüğüyle tabir olunan ve ikisesli nitelikte sesleyişi, muntazaman olanaklı kılan bir tipi daha bulunmaktadır. A, B, C, D harfleriyle belirtilen tutuş biçimleriyle ilişkili yalnız bu tipin dışında uygulamalar barındıran, kaynaklı tutuş tarzının içerdiği dört temel konumlanış ise A', B', C', D' gibi harfler ile nitelenerek sunulmaktadır. Muzaffer Sarısözen'in belirttiği gibi, melodik yapıların içerdiği ve belli müzikal aralıkları eş zamanlı olarak duyurmada yetkin sesleyiş tarzının üst seviye ustalık gerektirdiği tespitine mesnet çıkan el ve parmak edimleri, yöre ustalarınca kaynaklı adı ile anılmaktadır.

DOI: 10.21602/sduarte.1658487

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698



Görsel 3. Kaynaksız ve Kaynaklı Tutuşlar Nazarında El ve Parmakların Konumlanışı

Yörenin usta sesleyicilerinin ağız birliği ettiği konulardan biri, bu sesleyiş tarzının ustalık gerektirdiğidir. Süleyman Serin (Çamlıhemşin), Şükrü PARLAK (Pazar), Ömer İNCE (Ardeşen), Eray AKMAN bu fikri taşıyan ve beyan eden usta isimler arasında yer almaktadır. Görsel 3'de, sağ ve sol el parmaklarının kamışlar üzerinde alt-aşağı ve üst-yukarı yönlü olarak konumlandırılışı sunulmaktadır.

DOI: 10.21602/sduarte.1658487

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görselde sunulan her bir çizim, el ve parmakların kamışlar üzerinde konumlandırılması bakımından ayrıntılar barındırmaktadır. Bu görsel kapsamında sunulan tutuş biçimleri, her iki elin parmaklarının iki veya üçünün, beş sayı toplamını sağlayacak denli kullanımını gerektirmektedir. Her iki kamışın üzerindeki deliklerin karşılıklı olarak sayısıyla bu durum tutarlılık arz etmektedir. Bu kapsamda sunulan tutuş biçimlerinin tümünde, sağ elin üç parmağına, sol elin iki parmağı ya da sol elin üç parmağına, sağ elin iki parmağının eşliği söz konusudur. Bu nedenle, her bir tutuş biçimi beş sayı toplamını 3+2 veya 2+3 dizilimiyle sağlamaktadır. Her iki dizilimin de yansıma simetrik bir görünüm arz ederek beş sayı toplamını verdiği görülmektedir. Her iki elin serçe parmağının, istisna dâhilinde dahi kullanımına dair herhangi bir belge ve gözlem bu araştırma nezdinde mevcut değildir.

Görsel 3'de, A harfiyle sunulan çizimde, sağ elin üç parmağı (işaret, orta, yüzük) üstte; sol elin iki parmağı (işaret, orta) altta olacak şekilde konumlandırılmaktadır. Sağ el ve parmaklarının üçünün üstte, sol el parmaklarının ikisinin altta konum aldığı bu tutuş biçiminde, beş sayı toplamının, 3 + 2 dizilimiyle sağlandığı görülmektedir.

Görsel 3'de sunulan B çizimi, A çiziminin yatay (horizontal) bir yansıması niteliğindedir. Şöyle ki, A çiziminde üstte konumlandırılan sağ el parmaklarının, B çiziminde altta konumlandırıldığı görülmektedir. Yine A çizimindeki yeri altta olan sol el parmakları B çiziminde üstte konumlandırılmaktadır. Bu çizimde de görüldüğü üzere, tutuşa, sol el işaret ve orta parmağı dâhil olmaktadır.

A ve B çizimleri hakkında genel bir değerlendirme yapılacak olunursa, her iki çizimde de sağ elin üç, sol elin iki parmağı tutuşa katılmaktadır. A tutuş tipinde sağ el üç parmağı ile üstte, sol el iki parmağıyla altta konumlanmaktadır. B tutuş tipinde parmakların durumunda bir değişiklik yapılmaksızın, ellerin konumu yer değiştirmektedir. Bu durumuyla A ve B çizimleri, belirtildiği üzere, birbiriyle yatay yansıma simetrik bir görünüm arz emektedir.

Görsel 3'de sunulan C çiziminin içeriği, A çizimiyle düşey (vertical) bakımdan yansıma simetrik bir yapı sergilemektedir. A çiziminde olduğu gibi C çiziminde üstte üç, altta iki parmak konumlandırılmaktadır. Ayrıca kamışlar da karşılıklı ve yatay bakımdan yansıma simetrik konum arz etmektedir.

DOI: 10.21602/sduarte.1658487

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 3'de D çiziminin, C çiziminin düşey bir yansıma simetriği olduğu görülmektedir. C çiziminde üstte konumlanan sol el parmakları, D çiziminde altta yer almaktadır. Aynı şekilde, C çiziminde altta konumlanmış olan sağ el parmakları, D çiziminde üstte konumlanmak suretiyle de yer değiştirmektedir.

C ve D çizimleri de, tıpkı A ve B çizimlerinde olduğu gibi yatay yansıma simetrik bir yapı sergilemektedir. C çiziminde sol elin işaret, orta ve yüzük parmakları üstte, sağ elin işaret ve orta parmakları altta konum almaktadır. D çiziminde ise sağ ve sol el parmaklarının karşılıklı yer değiştirdiği görülmektedir.

A ve C çizimlerinin düşey nitelikte birer yansıma simetrik yapı oluşturması, B ve D çizimleri nazarında da gerçekleşmektedir. Bu çizimlerin her birinde sağ ve sol el parmaklarının birbiriyle karşılıklı yer değiştirdiği tespit olunmaktadır. A çiziminde üstte konumlandırılan sağ el işaret, orta ve yüzük parmakları, C çiziminde sol elin aynı parmaklarıyla eşleşmektedir. Yine A çiziminde altta konum alan sol el işaret ve orta parmakları C çiziminde sağ el parmaklarıyla eşleşmektedir. B ve D çizimlerinde de her iki elin parmaklarının karşılıklı eşleştikleri görülmektedir.

A, B, C ve D çizimlerinde sunulan parmakların konumlanışlarının üçe-iki veyahut ikiye-üç eşleşmeli olarak nitelenmesi olanaklı görülmektedir. A ve C çizimlerinin 3+2 dizilimli; B ve D çizimlerininse 2+3 dizilimli bir yapı arz ettiği anlaşılmaktadır. Parmakların bu eşleşmeler nazarında konumlandırılması da dikey yansıma simetrik bir yapının varlığına emare olmaktadır. A, B, C ve D çizimlerinde, her bir kamışın "aynı frekans değerini üreten" deliklerinin sadece bir parmağın ucundan ilk boğuma kadar olan kısmı ile kapatılma durumu, karakteristik bir yapı arz etmektedir.

El ve parmakların bu tarz konumlanışını çeşitlendiren bir uygulama bulunmaktadır. Nav üzerinde konumlandırılmış olan her iki kamışın yalnız birinin, üstteki iki deliğinin balmumundan yapılan sakız tıkaç ile kapatılmasıyla meydana getirilen ve A, B, C ve D çizimlerinin, A', B', C' ve D' şeklinde simgelenen ve bir nevi tekrarı mahiyetinde olan bu uygulama, yöredeki tulum sesleyiciliğinin karakteristik bir yönünü yansıtmaktadır. Bu sesleyiş biçimi, tek katmanlı bir melodik yapıya, gelenekte "dem sesi" denilen bir katmanın eş zamanlı eşlik etmesi temeline

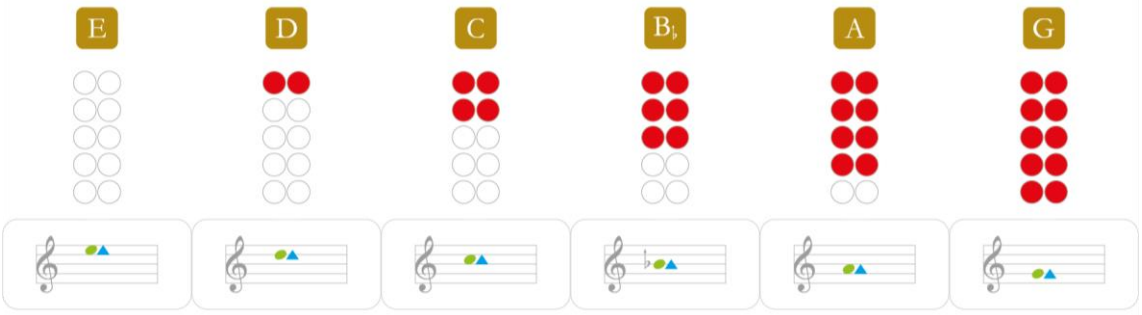
DOI: 10.21602/sduarte.1658487

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

oturmaktadır. Müzikte "aralık" adıyla çağırılan, hem "melodik", hem de "armonik" terimlerini, adının önüne almak suretiyle belli niteliklerini aşikâr eden bu temel unsurlar; tulumun sesinden işitilen yöre melodilerinin baskın bir yönü olmaktadır.

4.3. Melodik Aralık Üretmede Deliklerin (Perde) Açık-Kapalı Olma Durumları

Tulumda, belirtildiği üzere tek katmalı melodiler seslemek, belli frekans değerlerinde sesler üretmeyi gerektirmektedir. Her iki kamışın üzerinde açılmış olan beşer adet delik bu frekansları üretmektedir. Bu kamışlardan elde edilen frekansların oluşturduğu ses aralığı büyük altılı olarak tabir olunan bir alanı kapsamaktadır. Bu alanda yer alan perdelerin her biri alfabetik olarak tizden peste doğru belirtilecek olunursa; E (mi), D (re), C (do), Bφ (pestleşmiş si), A (la), G (sol) gibi bir dizilim meydana gelmektedir. Bu dizilimi oluşturan veya bu dizilimde tizlik pestlik durumuna göre yer tutan perdelere verilen nota adları, onların standart (diyapazon) frekans değerleriyle tutarlılık arz etmeyebilmektedir. Kamışlardan elde edilen frekans değerlerinin ne olduğuna bakılmaksızın belirtilen adlar kullanılmaktadır. Bu nazarda kamışlardan elde edilen frekans değerlerinin ne olduğuna bakılmaksızın onların adlandırılması ve dizekte gösterimi konusunda bilindik bir yol tutulmaktadır.



Görsel 4. Tekses Üretmede Kamış Deliklerinin Açık-Kapalı Oluşu

Görsel 4'de, tulumda tekses üretme bakımından, kamışlar üzerinde yer alan deliklerin açık veya kapalı olma durumları sunulmaktadır. E harfiyle belirtilen çizim mi sesini üretmek için deliklerin açık kapalı olma durumunu göstermektedir. Bu çizime göre kamışlar üzerindeki deliklerin tümü açık durumdadır. Mi notasını alfabetik olarak işaret eden E harfi ve onun nitelediği çizim üzerinden konu hakkında bazı ayrıntılar açıklanabilir. E notasını üretmek için bu

DOI: 10.21602/sduarte.1658487

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

çizimde tüm deliklerin açık bırakılma gereği sunulmakla birlikte, birinci sırada yer alan perdeler dışında tüm perdelerin etkisiz eleman durumu söz konusudur. Birinci basamaktaki her iki perde açık bırakılmak koşuluyla, diğer tüm perdelerin açık veya kapalı oluşunun, bu sesi üretmeye herhangi bir engel teşkil etmediği önemle belirtilmelidir. Tulum çalgısında bu sesi elde etmek için sabit uygulama bu şekildedir.

Aynı görselde D harfiyle sunulan çizim, bu harfin simgelediği ve dizekte dördüncü çizginin üzerine yazılan re notasının sesletilmesi bakımından deliklerin durumu hakkında bilgi vermektedir. Üstten alta doğru beş basamak halinde ikişerli olarak konumlandırılmış deliklerin birinci sırasında yer alan deliklerin her ikisi, genel itibarla sağ veya sol elin işaret parmaklarından birisi kullanılarak kapatılmak suretiyle bu nota sesletilmektedir. Önemli olan konu, birinci sıradaki ikiz deliklerin ikisinin de bir parmak ile kapatılmasıdır. Üç, dört ve beşinci basamaktaki deliklerin açık ya da kapalı olmasının D notasının değişmesine herhangi bir etkisi söz konusu değildir.

C harfiyle nitelenerek sunulan çizim, dizekte bu nazarda üçüncü boşluğa yazılan do notasının sesletilmesi konusuna açıklık getirmektedir. Beş basamak halinde ikiz bir yapıda konumlandırılmış olan deliklerin birinci ve ikinci sırada olanları, sağ veya sol elin işaret ve orta parmaklarından herhangi ikisiyle kapatılarak bu nota sesletilmektedir. Dördüncü ve beşinci basamakta yer alan ikiz deliklerin açık veya kapalı olmasının bu notanın değiştirilmesine herhangi bir etkisi bulunmamaktadır.

B harfiyle nitelenerek sunulan çizim, istisnai bir durum oluşturmaktadır. Bu harfin yanına iliştirilen "φ" işareti, bu bakımdan önem arz etmektedir. C ve A sesleri arasında bir frekans değerini simgeleyen bu işaret dışında seçeneklerin kullanıldığı belirtilmelidir. Özellikle halk müziği kapsamında yer alan örneklerin nota yazımında "w" işaretinin bu perdeyi belirtmek amaçlı kullanımı söz konusudur. Ayrıca sanat müziği olarak ifade edilen bağlam kapsamında yer alan örneklerde bu perde "q" işaretiyle simgelenmektedir. Her üç işaret, ilgili eserlerin frekans dağılımı nezdinde, aşağı yukarı veya eşit yaklaşık olarak birbirine yakın değerleri simgelemektedir. Tulumun kamışları üzerinde birinci, ikinci ve üçüncü basamakta yer alan delikler, sağ ve sol elin parmaklarından herhangi üçü ile kapatılarak, bu perde kapsamlı

DOI: 10.21602/sduarte.1658487

frekanslar üretilmektedir. Bu sesin işittirilmesi için her iki elin parmakları farklı şekillerde kullanılabilmektedir. Sağ elin işaret ve orta parmağının üstte, sol elin işaret parmağının üçüncü basamakta konumlandırılarak kullanılması bu nazarda seçeneklerden biri olmaktadır. Sağ elin işaret, orta ve yüzük parmaklarının üstte konum alması da bu seçeneklerden biridir. Bu uygulamayla yansıma simetrik bir görünüm arz eden diğer bir konumlanış da sol elin işaret ve orta parmağının üstte, sağ elin işaret parmağınınsa üçüncü basamakta konumlandırılmasıyla sağlanmaktadır. Sol elin işaret, orta ve yüzük parmaklarının üstte konum alması da ayrıca bir seçenek olarak belirmektedir. Beşinci basamakta yer alan deliklerin açık veya kapalı oluşunun bu sesi değiştirmeye herhangi bir etkisi bulunmamaktadır.

A harfiyle sunulan çizimde, dizekte ikinci boşluğa yazılan la notasının nasıl sesletileceği açıklanmaktadır. Birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü basamakta yer alan delikler hangi elin üstte veya altta olduğuna bakılmaksızın her iki elin işaret ve orta parmakları kullanılarak kapatılmaktadır. Sol elin işaret, orta ve yüzük parmakları üstte sağ elin işaret parmağı altta olacak şekilde konumlanış bu bakımdan bir seçenektir. Bu uygulama ile yansıma simetrik bir görünüm ortaya çıkartan tutuş biçiminde sağ elin işaret, orta ve yüzük parmakları üstte, sol elin işaret parmağı altta konumlanmaktadır. İlk dört basamak dışında herhangi bir deliğin kapatılması, la notasının sesletilmesi bakımından mümkün olmayan bir uygulama anlamı taşımaktadır.

G harfiyle nitelenerek sunulan çizim, E harfiyle sunulan çizimin zıddı bir görünüm arz etmektedir. Çünkü E çiziminde tüm delikler açık, G çizimindeyse tüm delikler kapalı konumdadır.

4.4. Armonik Aralık Üretmede Deliklerin (Perde) Açık-Kapalı Olma Durumları

Armonik sözcüğüyle tabir olunan müzikal aralıkların üretilmesi Görsel 2'de sunulan çizimler ile bağdaşık bir yapı arz etmektedir. Bu görselde sunulan ve ikiz kamışlar ve onların üzerinde konumlandırılmış olan deliklerin, kapalı ve açık konumda kullanılmaları konusunda her iki el ve dolayısıyla parmakların konumlanışı; armonik aralıkların tulumda üretilmesi bakımından bu bağdaşıklığın bazı ayrıntılarını içermektedir. "Kaynaklı" sözcüğüyle tabir olunan bu konumlanış biçiminde, "sağ veya sol kamışlardan herhangi birinin ilk iki basamağında yer alan

DOI: 10.21602/sduarte.1658487

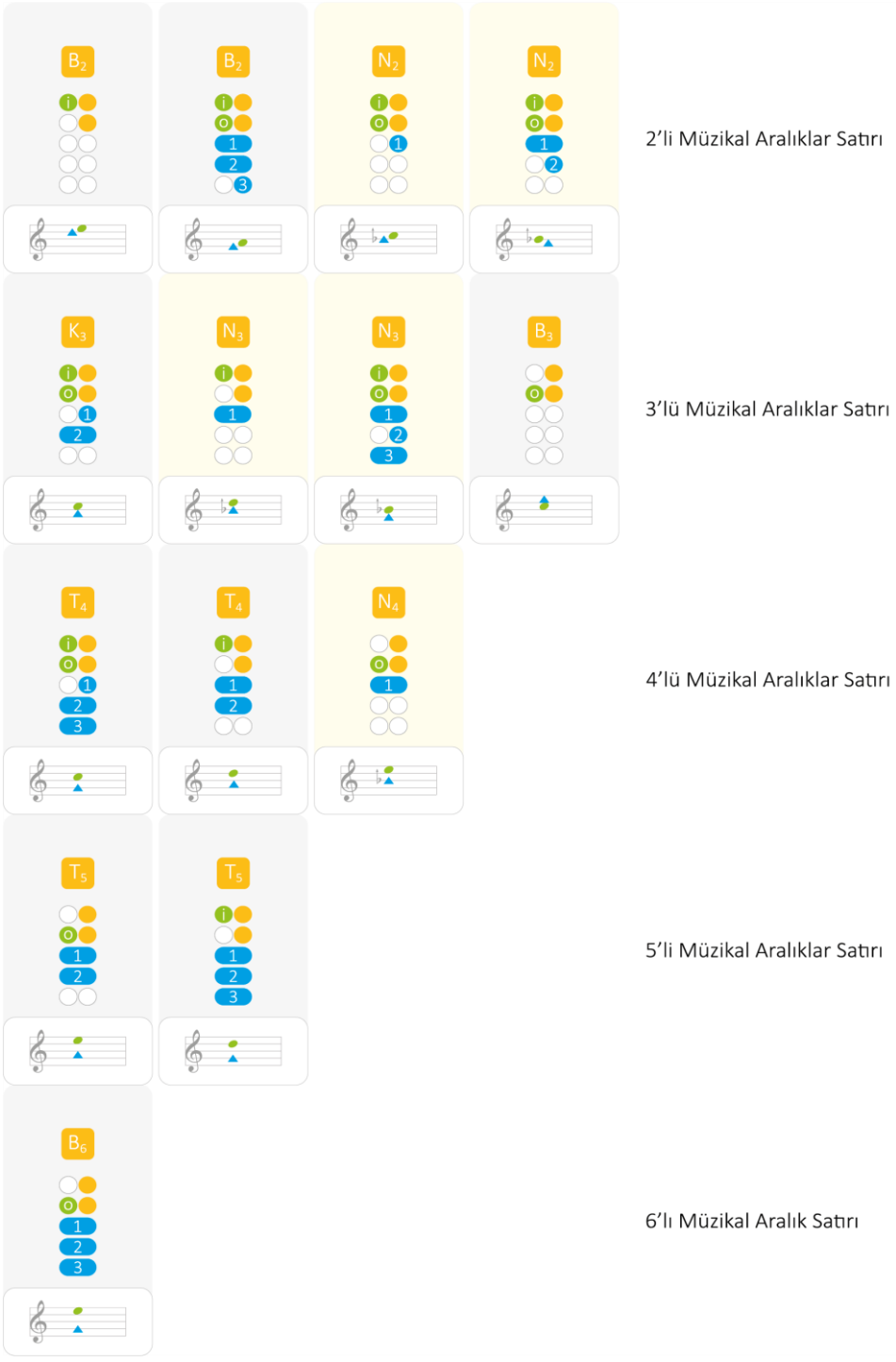
delikler" kapalı tutulmaktadır. Bunun için balmumu malzemeden yapılmış olan ve deliklerin her birini kapatacak miktarda sakız kullanılmaktadır. Sakız tıkaçların tıkadığı veya kapalı konumda tuttuğu delikler vasıtasıyla, adına "kaynaklı" denilen ve sürekli ikises üreten bir sesleyiş tarzını olanaklı kılan bu konumlanış, yörede bir ustalık emaresi olarak kabul edilmektedir. Kaynaklı tabiriyle ifade olunan sesleyiş biçiminde el ve parmakların ikiz kamışlar üzerinde konumlanışlarına dair seçenekler Görsel 5'de belirtildiği gibidir. Bu tutuş biçimini nitelemek için kullanılan adın, horona sonradan dâhil olunması veya tulumun belli deliklerinin kapatılmak suretiyle o delikler ile kamışların bütünlüğünün sağlanmış olmasından kaynaklandığı görüşü yörede hâkim bir nitelik arz etmektedir. Sesleyiş sırasında bu sesleyiş tarzına geçilecek anı, usta sesleyiciler ile horon oynayanların karşılıklı duygu durumu yani coşkunluk veya kendinden geçme hali belirlemektedir.

4.5. "Kaynaklı" Tutuş Bağlamında Armonik Aralıklar

Görsel 5'de, kaynaklı olarak nitelenen tutuş konumları kapsamında, ikiz kamışların deliklerinin açık-kapalı olma durumlarına göre ürettikleri müzikal aralıklar sunulmaktadır. İlk satırda sunulan çizimlerin ikili olarak ifade edilen ve farklı frekans değerlerini bünyesinde taşıyan aralıklar ve onların hangi el ve parmak konumları işler kılınarak elde edildiği gösterilmektedir. B harfiyle nitelenerek sunulan çizimlerin dizeklerinin, "D-E" ve "G-A" notalarını içerdiği görülmektedir. Bu notaların her bir çizim için dizekteki konumları farklılık arz etse de müzikal bakımdan "büyük ikili aralığı" oluşturmaktadır. Küçük sıfatı ile nitelenen müzikal aralık, tulumun ikiz kamışlarından elde edilememektedir. İkili sıfatıyla nitelenen müzikal aralıklar satırında yer alan tiplerden biri, N harfi ile nitelenen nötr aralıklardır. Bu aralık tipi, ne küçük ne de büyük sıfatının kullanımına olanak tanımayan frekans değerlerinde, melodik veya armonik olarak tınlayan aralıklardır. İkiz kamışlar üzerinde konumlandırılmış deliklerin üçüncü basamağı bu bağlama dair frekans değerinin elde edilmesi bakımından önem arz etmektedir. Yine bu satırda sunulan çizimlerin içerdiği dizekler üzerinde belirtilen "Bφ-C" ve "Bφ-A" notaları nezdinde, "nötr ikili" olarak adlandırılan kalıp için iki parmak konumlanış deseninin bulunduğu anlaşılmaktadır.

DOI: 10.21602/sduarte.1658487

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698



Görsel 5. Kaynaklı Tutuşta İkises Üretme

DOI: 10.21602/sduarte.1658487

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Üçlü müzikal aralıklar satırında yer alan K harfi, "küçük" sıfatını simgelenmektedir. Ve bu harf ile nitelenen çizimde dizekte mevcut olan "A-C" notaları, müzikte "küçük üçlü" olarak belirten aralığı göstermektedir. İkiz kamışların, kaynaklı tutuş durumunda küçük üçlü aralığı ürettiği tek parmak konumlanış deseni bu şekildedir. Üçlüler satırında yer alan ve N harfiyle nitelenen çizimlerde nötr aralıklar ve onların nasıl elde edileceğine dair parmak konumlanış desenleri gösterilmektedir. Sunulan çizimlerin içerdiği dizeklerde yer alan "Bφ-D" ve "G-Bφ" nota eşleşmeleri ve bu notaların eş zamanlı olarak sesletilmesi bakımından işe koşulan parmak konumlanış desenlerinin iki seçenekli bir yapı arz ettiği görülmektedir. Ayrıca, nötr olarak nitelenen aralıkları elde etmek için ikiz kamışların üçüncü basamağının kapsama dâhil edildiği görülmektedir. Yine bu satırda yer alan aralıklardan birinin büyük sıfatını niteleyen B harfiyle sunulduğu görülmektedir. Bu aralığı, bu kapsamda elde etmek adına kullanılan bir parmak konumlanış deseni bulunmaktadır. Altılı aralık kapsamlı ses sağasına sahip olan tulum çalgısında büyük üçlü aralık, ilgili çizimin içerdiği dizekte belirtildiği üzere, "C-E" notalarının eş zamanlı olarak sesletilmesiyle duyurulmaktadır.

Dörtlü sıfatıyla nitelenen satırda sunulan T harfi, "tam" anlamında kullanılmaktadır. Bu satırda "tam" dörtlü olarak adlandırılan aralığa dair iki tip ve bu iki tipin sesletilmesi bakımından kullanılan iki parmak konumlanış deseni sunulmaktadır. Tulumun ikiz kamışlarından, parmakların iki farklı desen oluşturacak denli kullanılması suretiyle dizeklerde belirtilen "G-C" ve "A-D" nota eşleşmeleriyle eş zamanlı olarak üretilen armonik aralıklar "tam dörtlü" adıyla çağırılmaktadır. Bu nota eşleşmelerinin art arda seletilmesi durumunda müzikal çokseslilikte "paralellik" adıyla anılan bir tip, "dörtlü" tabanında işitilmektedir. Aynı satırda N harfiyle ilişkilendirilerek sunulan nötr dörtlü aralığı için kullanılan parmak konumlanış deseni aracılığıyla dizekte belirtilen "Bφ-E" nota eşleşmeleri armonik olarak sesletilmektedir.

Beşli müzikal aralıklar satırında iki çizim sunulması, bu aralık tipi için bu konu nezdinde iki parmak konumlanışının bulunduğuna emare olmaktadır. Bu satırda sunulan çizimleri nitelemek maksadıyla kullanılan T harfi, dörtlü satırındaki anlamını bu nazarda da taşımaktadır. Kapsamın içeriğini sergileyen çizimlerde yer verilen dizeklerde "A-E" ve "G-D" nota eşleşmeleri görülmektedir. Bu eşleşmelerin her biri için tayin edilmiş olan parmak konumlanış desenleri aracılığıyla bu notalar eş zamanlı olarak sesletilmek suretiyle, beşli müzikal aralıklar elde

DOI: 10.21602/sduarte.1658487

edilmektedir. Her iki desenin art arda sesletilmesi, "beşli" tabanlı bir "paralellik" meydana getirmektedir.

Tulumun parçalarından biri olan ikiz kamışların ses alanı, bilindiği üzere büyük altılı aralık kapsamındadır. Bu ses sahası, alfabetik olarak tizden peste doğru E, D, C, B, A ve G notalarıyla simgelenen frekansları içermektedir. B harfinin yine "büyük" anlamında kullanıldığı "altılı" müzikal aralık satırında, sadece bir parmak konumlanış desenine gönderme yapan ve tulumun ses alanının sınırlarını da çizen "G-E" notaları eş zamanlı olarak sesletilerek "büyük altılı" aralık elde edilmektedir.

4.6. Temel Tutuş Bağlamında Armonik Aralıklar

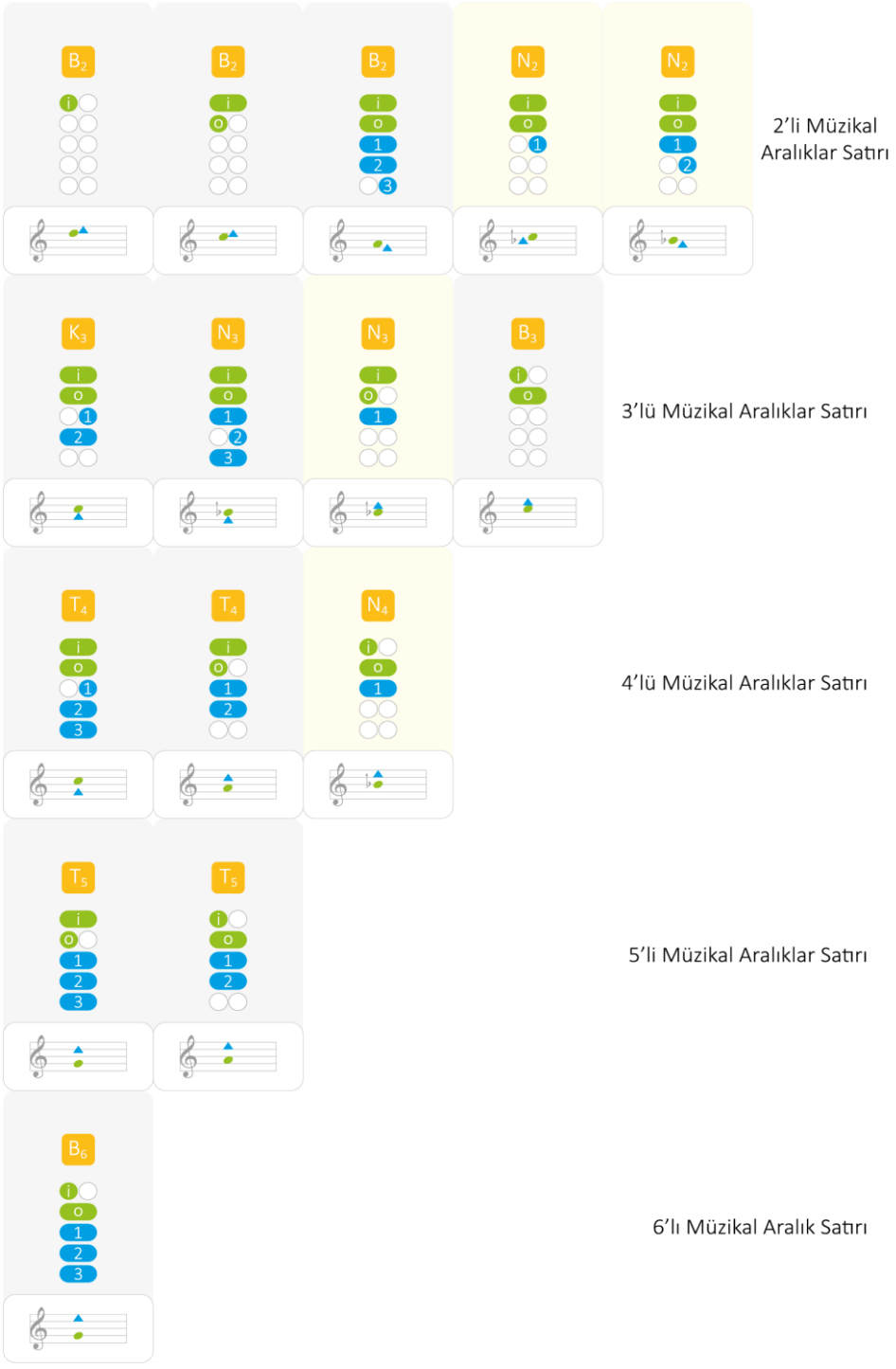
Görsel 6'de, temel olarak nitelenen tutuş konumları kapsamında ikiz kamışların deliklerinin açık-kapalı olma durumları ve bu durumlar nazarında oluşturan müzikal aralıklar aktarılmaktadır. Bu tutuş biçiminde, kaynaklı tutuş biçiminde olduğu gibi, kamışlara dışarıdan, parmaklar dışında, (sakız tıkaç) herhangi bir müdahele söz konusu değildir. İkiz kamışların açık-kapalı olma durumları yalnız iki elin parmakları kullanılarak sağlanmaktadır.

İkili aralıklar satırında üç adet büyük ve iki adet nötr aralık ve bu aralıkların hangi parmak konumlanışları vasıtasıyla üretildiği ilgili çizimler üzerinden sunulmaktadır. Büyük ikili olarak adlandırılan aralıklara uyan nota eşleşmeleri "D-E", "C-D" ve A-G" şeklinde dizeklerde sunulmaktadır. Nötr ikili oluşturan nota eşleşmeleri ise "Bφ-C" ve "Bφ-A" şeklinde gerçekleşmektedir. Tulum çalgısında büyük veya nötr yapıda aralıklar için sunulan örnekler, tüm mevcudu temsil etmektedir.

Üçlü müzikal aralıklar satırında, küçük, nötr ve büyük sıfatlarının üç tipi nitelediği görülmektedir. Küçük sıfatıyla nitelenen ve "A-C" notalarının eşleşmesiyle oluşan bu üçlü aralığın tulumda bir eşi veya başka perde eşleşmeleri nazarında elde edileni bulunmamaktadır. Kaynaklı tutuş kapsamında da bu aralık, aynı perde eşleşmeleri üzerinden elde edilmektedir.

DOI: 10.21602/sduarte.1658487

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698



Görsel 6. Kaynaksız Tutuşta İkises Üretme

DOI: 10.21602/sduarte.1658487

Nötr sıfatıyla nitelenen ikili aralık için "G-Bφ" ve "Bφ-D" nota eşleşmeleri örnek teşkil etmektedir. Her iki eşleşmede Bφ notasının bir kesişim alanı veya ortak eleman iş görüsü sergilediği farkedilmektedir. Nötr sıfatı ile nitelenen tüm aralıkları meydana getiren eşleşmelere bu notanın dâhil olduğu gözlenmektedir.

Dörtlü müzikal aralıklar satırında üç konumlanış tipi bulunmaktadır. Bu üç tip art arda sesletildiği vakit "dörtlü" aralık zemininde bir "paralellik" meydana gelmektedir. Nötr dörtlü aralık bu nazarda tam dörtlü aralıklar ile örtüşmemektedir. Bu uyum konusundaki farklılık, tam ve nötr dörtlü aralıkların içerdiği frekans değerlerinin birbirine oranındaki farktan kaynaklanmaktadır.

Beşli aralık satırında, beşli aralık oluşturan iki konumlanış tipi sunulmaktadır. Tam sıfatıyla nitelenen bu aralıklar da art arda sesletildiğinde paralel beşli yürüyüş elde edilmektedir.

Altılı aralık satırında sunulan örnek, belirtildiği üzere tulum çalgısının ses alanını armonik aralık kapsamında göstermektedir.

5. Sonuç

Tulum çalgısında nav üzerinde konumlandırılmış olan ikiz kamışların her birinin beş deliği bulunmaktadır. Nav üzerinde yan yana konumlandırılan kamışların delikleri de yan yana ve ikişer delik bir basamak oluşturacak denli konumlandırılmaktadır. Bu yan yana ve ikisi bir basamak oluşturan delikler aynı frekans değerlerinde ses üretmektedir. Bu şekilde yan yana ve beş adet basamak oluşturan on delik mevcuttur. Bu her bir basamakta ve iki ayrı kamış üzerinde yan yana bir basamak oluşturacak denli konumlandırılmış ikişer delikten, tizden peste doğru sırasıyla E, D, C, B, A ve G alfabetik notalar ile simgelenen sesler elde edilmektedir. İki kamışın her bir basamağındaki deliklerden tizden peste doğru elde edilen bu sesteş (ünison) dizge; tek katmanlı melodik yapıları meydana getiren ve her biri belli frekans değeri taşıyan sesleri sergilemektedir. Bilindiği üzere, tek katmanlı melodik yapıları meydana getiren ve her biri belli frekans değeri taşıyan seslerin art ardalığı, müzikte "melodik" tabiriyle nitelenen aralıkları işaret

etmektedir. İki koristin bir ninniyi eş zamanlı olarak sesleyişi, bir tulumun iki kamışıyla sağlanabilmektedir. Bir melodi, iki korist veya iki kamış aracılığıyla sesteş olarak sesletilebilmektedir. İki farklı bünye, art arda, yalnız bir melodik çizgi oluşturan frekansları seslemek suretiyle, tek katmanlı bir yapı meydana getirmektedir. Tulum çalgısının teksesli bir yapı oluşturması bu şekilde örneklendirilerek açıklanabilir.

Aynı şekilde, iki koristin, iki farklı melodik çizgi oluşturacak denli bir ninniyi seslemesi, kaynaklı ve temel olarak adlandırılan tutuşlar kapsamında (tabi ki tulumun kamışlarının sunduğu sınırlar gözetilerek) mümkün olmaktadır. Bu tutuş tipleri iki katmanlı dahası iki farklı melodik çizgi içeren müzikal yapıları oluşturmayı olanaklı kılmaktadır. Bu durum, farklı frekans değeri taşıyan seslerin, eş zamanlı olarak tınlaması anlamına gelmektedir. Müzikte "armonik" nitelemesiyle işaret edilen aralıklar, bu yapısal niteliği yansıtmaktadır.

Tulum ile ses bulan melodiler, içerdikleri melodik ve armonik aralıklar kapsamlı incelenebilir. Özellikle, iki katmanlı yapı arz eden melodiler ve onları seslemek için hangi parmak konum ve durumlarının nasıl işler kılındığı konusu araştırılmaya değer görülmektedir. Bu araştırma, bu kapsamda yapılması olası çalışmalar için gerekli ve yeterli verileri içermektedir. Hem tulum, hem de yöre müzik kültürüne dair nitelikli kaynakların sağlanması konusunda gösterilen her çaba değerli görülmektedir.

Kaynakça

Sarısözen, M. (1942). "Kaval, Tulum, Çifte", *Güzel San'atlar Dergisi*, Ankara: MEB Yayınları, Sayı 4, s.107.

Özbek, M. (1998). *Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü*, Ankara: Atatürk Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını: 171, s.5.

Ahrens, C. (1977). "*Instrumental Music and Polyphony am Shwarzeen Meer*", Ankara, I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, III. Cilt, Halk Müziği-Oyun-Eğlence, Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları:20, Seminer, Kongre Bildirileri Serisi: 5, Ankara Üniversitesi Basımevi.

Picken, L., (1975). *Folk Musical Instruments of Turkey*, London, Oxford Univercity Press.

DOI: 10.21602/sduarte.1658487

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Tulum Çalgısında Sağ ve Sol Kamışlarda El ve Parmakların Konumlanışı. Picken, L. (1975). "Folk Musical Instruments of Turkey", London: Oxford Univercity Press, s.535.

Görsel 2. Yapısal ve Sesleyişe Dair Unsurlar. Yazarlar tarafından Adobe İllustrator'da çizilmiştir.

Görsel 3. Kaynaksız ve Kaynaklı Tutuşlar Nazarında El ve Parmakların Konumlanışı. Yazarlar tarafından Adobe İllustrator'da çizilmiştir.

Görsel 4. Tekses Üretmede Kamışların Deliklerinin Açık-Kapalı Oluşu. Yazarlar tarafından Adobe İllustrator'da çizilmiştir.

Görsel 5. Kaynaklı Tutuşta İkises Üretme. Yazarlar tarafından Adobe İllustrator'da çizilmiştir.

Görsel 6. Kaynaksız Tutuşta İkises Üretme. Yazarlar tarafından Adobe İllustrator'da çizilmiştir.

DOI: 10.21602/sduarte.1658517

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

SOYUT SANAT BAĞLAMINDA KİNETİK TİPOGRAFİ: GÖRSEL KİMLİK TASARIMLARINDA YARATICI UYGULAMALAR*

KINETIC TYPOGRAPHY IN THE CONTEXT OF ABSTRACT ART: CREATIVE APPLICATIONS IN VISUAL IDENTITY DESIGNS

Gülberk Emine Aydın **, **Fatih Kurtcu** ***

Öz

Tipografi, yalnızca harflerin, kelimelerin veya cümlelerin düzenlenmesi değil, aynı zamanda duygu ve düşünceleri etkili bir şekilde yansıtan güçlü bir iletişim aracıdır. 20. yüzyılın başında Fütürizm Konstrüktivizm, Dada gibi modern sanat akımları, tipografi kullanımının sınırlarını genişletmiş, minimalist ve işlevsel bir bakış açısı benimsetmiştir. Dijital teknolojilerin gelişimiyle birlikte tipografi, hareket kazanarak kinetik bir forma bürünmüş, anlamı yalnızca statik harfler üzerinden değil hareket yoluyla da ileten güçlü bir araç haline gelmiştir. Soyut sanat ise, duyguların ve düşüncelerin en sade ve öz anlatımıyla ifade edilmesini sağlamaktadır. Bu yönüyle kinetik tipografiyle ortak noktalar taşımaktadır. Bunlardan biri, her ikisi de doğrudan bir anlatım sunmaktan çok, yorumlamaya açık bir deneyim sunmasıdır. Bir diğeri, mesajın en sade ve öz şekilde aktarılmasıdır. Bu araştırmada, kinetik tipografi ve soyut sanatın nasıl bir araya gelebileceği, bu birleşimin görsel iletişimde nasıl etkili bir anlatım sunduğu incelenmektedir. Araştırma kapsamında, iki disiplinin birlikte kullanıldığı tanıtım filmleri analiz edilerek, görsel iletişim üzerindeki etkileri ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kinetik Tipografi, Soyut Sanat, Grafik Tasarım, Jenerik Tasarımı.

Abstract

Typography is not only the arrangement of letters, words, or sentences but also a powerful communication tool that reflects emotions and thoughts. In the early 20th century, modern art movements such as Futurism, Constructivism, and Dada expanded the boundaries of typography, questioned traditional structures, and adopted a minimalist and functional approach. With digital technologies, typography gained movement, transforming into kinetic typography, which conveys meaning not only through static letters but also through motion. Abstract art, on the other hand, expresses emotions and thoughts in a simple and concise way, sharing common ground with kinetic typography. Both offer an experience open to interpretation rather than direct expression and aim to convey messages in the simplest form. This research examines how kinetic typography and abstract art come together and how this combination enhances visual communication. Within the research, trailers using these disciplines are analyzed, and their impact on visual communication is discussed.

Keywords: Kinetic Typography, Abstract Art, Graphic Design, Generic Design.

Araştırma Makalesi / Research Article
Başvuru tarihi / *Received*: 15 Mart 2025 - Kabul tarihi / *Accepted*: 25 Haziran 2025

*Bu makale, Gülberk Emine Aydın tarafından Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programında kapsamında Doç. Fatih Kurtcu danışmanlığında yürütülen "Soyut Sanat Bağlamında Kinetik Tipografi ve Bir Uygulama Önerisi'' isimli yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

**Yüksek Lisans Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, gulberkemine9@gmail.com, Ankara/Türkiye.

*** Doç., Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, fatihkurtcu@hacettepe.edu.tr, Ankara/Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1658517

1. Giriş

Tipografi geleneksel dönemde mesajın net ve estetik bir şekilde okunmasıyla ilgilenmiştir. Modern dönemde ise içerik ile bağlantı kurması sağlanmıştır. Bu bağlamda tipografi görsel bir ifade biçimi olarak da büyük bir öneme sahiptir. Yazı formunun tasarım sürecindeki kullanımı, düşünce ve duyguların estetik bir dille ifade edilmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda tipografi, yalnızca harflerin, kelimelerin veya cümlelerin düzenlenmesi değil, aynı zamanda anlam ve duyguları etkili bir şekilde yansıtarak iletişimin bir parçası haline gelmektedir. Harflerin biçimi, büyüklüğü ve yerleşimi, metnin yalnızca içeriğini değil, aynı zamanda okuyucuya hissettirdiği duyguyu ve verdiği mesajı da doğrudan etkilemektedir. Dolayısıyla tipografi kullanımının, görsel iletişimde hem estetik hem de işlevsel bir köprü görevi görmekte olduğu söylenebilir.

Tipografi ile ilgili birçok farklı yoruma ulaşılabilir; bazıları tipografiyi sadece metinlerin düzenlenmesi olarak görürken, bazıları ise bir sanat formu olarak değerlendirmektedir. Farklı yaklaşımlar, tipografinin çok yönlülüğünü ortaya koymakta ve onu yalnızca yazılı iletişimin bir aracı olmaktan çıkarıp sanatsal ve iletişimsel bir ifade biçimine dönüştürmektedir. Kane (2011:8)'a göre tasarım sorunları çözmektir. Grafik tasarım ise sorunları işaretlemeler yaparak çözmektir. Yazı, dili görünür kıldığı için benzersiz derecede zengin bir işaretler dizisidir. Etkili bir grafik tasarımı için yazı karakteriyle başarılı bir şekilde çalışmak şarttır. Bu yorumdan hareketle, tipografinin grafik tasarımın temel unsurlarından biri olduğu ve bir tasarımın anlamını şekillendirme ve mesajını iletme sürecinde, yazı karakterinin seçimi ve düzenlenmesinin belirleyici bir rol oynadığı söylenebilir. Solomon (1961:8) ise şöyle açıklamıştır; "bana göre tipografi, tasarımın temel unsurları, ilkeleri ve niteliklerinin anlaşılması yoluyla mekanik olarak harflerin, sayıların, sembollerin ve şekillerin sanatıdır. Tipografi sanatını, tipografi ile ilgili sembolizm ve sanat algımı birleştirmek için geliştirdiğim bir kelime olan 'tipoikonografi' olarak tanımlıyorum". Ambrose ve Harris (2009:38)'e göre; Tipografi, bir yazılı fikre görsel bir biçim verme aracıdır. Tasarımın karakterini ve duygusal özelliklerini belirleyen en etkili unsurlardan biridir; aldığı görsel biçim, bir fikrin erişilebilirliğini ve okuyucunun buna nasıl tepki vereceğini önemli ölçüde belirler.

DOI: 10.21602/sduarte.1658517

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

20. yüzyılın başında, sanat dünyasında yaşanan dönüşüm tipografi alanında da etkilerini göstermiştir. Bu dönemdeki sanat akımlarından biri olan Fütürizm, tipografinin dinamizmini ön plana çıkararak metinlerin alışılmadık düzenlemelerle sunulmasını sağlamıştır. Marinetti'nin liderliğindeki bu akım, hız, hareket ve teknolojik ilerlemenin etkisini vurgulamış, tipografiyi yeni bir sanat formu olarak kabul ettirmiştir. Modern sanat akımlarının etkisiyle, geleneksel tipografi anlayışı terk edilmiş ve minimalist, işlevsel bir bakış açısı benimsenmiştir. Özellikle bilgisayar sistemlerinin ve yazılımlarının gelişimiyle, görsel iletişim tasarımları daha çeşitli ve etkileyici hale gelmiş, bu durum sanatçılara ve tasarımcılara yeni ifade biçimleri yaratma imkânı sunmuştur. Bu ifade biçimlerinden biri de kinetik tipografidir. Kinetik tipografi, yazıların hareketiyle estetik ve anlam taşıyan bir anlatım dilidir. Geleneksel tipografiden farklı olarak, yazı yalnızca bilgi ileten değil, aynı zamanda duygu ve düşünceleri dinamik bir biçimde ileten bir ifade aracı olarak kullanılmaktadır. Soyut sanat ise, figüratif olmayan bir anlatım biçimi olarak, duygu ve düşüncelerin görsel dil aracılığıyla aktarılmasını sağlamaktadır. Soyut sanatın temelinde yer alan minimalizm, görsel karmaşıklığı azaltıp fikrin özüne odaklanarak mesajın doğrudan iletilmesini hedeflemektedir. Avent (2022)'in de belirttiği gibi "Soyut sanat bir fikrin onun nesnel referanslarından soyutlanarak ifade edilişidir. Bu görsel sanatlarda, betimleme eyleminin herhangi bir direkt ve referansa dayalı noktalarından sıyrılışı demektir" Bu noktada, soyut sanat ve kinetik tipografi arasında ortak özellikler bulunmaktadır. Bunlardan biri, her iki yöntemin de duygu ve düşüncelerin izleyiciye yorumlamaya açık bir şekilde sunulmasını sağlamak ve anlamı daha yoğun ve doğrudan bir şekilde iletmek için sadeleştirilmiş formlar kullanmaktır. Bir diğeri ise her iki yöntemin de karmaşıklığı ortadan kaldırarak, mesajın özüne ulaşmayı amaçlamasıdır. Bu noktada birbirlerini tamamlayıp etkili bir sunum yarattıkları söylenebilir. Anlatılmak istenen soyut fikir kinetik tipografiyi de anlatımın içine çekip etkili bir boyut yaratmaktadır. İzleyicinin hem görsel doyum yaşadığı hem de kinetik tipografiyi etkili bir biçimde deneyimlemiş olduğu söylenebilir.

Kinetik tipografi, metnin hareketle birleşmesiyle oluşan dinamik bir ifade biçimidir. Bu hareket, izleyicinin dikkatini belirli noktalara çekmek ve mesajın daha etkili bir şekilde iletilmesini sağlamak için kullanılan güçlü bir araçtır. Soyut sanatın görsel diliyle birleştiğinde ise, metin ve görsel unsurlar arasındaki etkileşim, izleyicinin duyusal algısını harekete geçirirken aynı zamanda

DOI: 10.21602/sduarte.1658517

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

düşünsel süreçlerini de tetiklemektedir. Bu birleşim, birden fazla anlam katmanına sahip etkileyici bir anlatım dili oluşturmakta ve izleyiciye farklı bir perspektif sunmaktadır. Etkili ve yenilikçi tasarımlar oluşturulmasında önemli bir role sahip olan bu yaklaşımlar, izleyiciye duygu ve düşünce aktarımı konusunda yeni yollar sunmaktadır. Araştırma, soyut sanatın kinetik özelliklerinin tipografi ile nasıl birleştirilebileceği, bu birleşimin hangi yöntem ve tekniklerle hayata geçirilebileceği gibi temel sorunlar üzerinde durmaktadır. Araştırma sürecinde, kinetik tipografi ve soyut sanatın bir arada kullanıldığı tanıtım filmi örnekleri hem teorik hem de pratik bir perspektifle incelenmektedir. Bu incelemede, söz konusu disiplinlerin etkileşim alanlarını derinlemesine anlamayı ve bu birlikteliğin görsel iletişim üzerindeki etkilerini değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Böylece, kinetik tipografi ve soyut sanatın yenilikçi ve etkili bir şekilde nasıl birleştirilebileceğine dair veriler elde edilmektedir.

2. Kinetik Tipografi

Kinetik tipografi kullanımı harf biçimleri, boyutları, aralıkları ve düzenlemesi, bir fikrin okuyucuya nasıl ulaşacağını ve onun üzerinde nasıl bir etki bırakacağını belirlemede önemli bir role sahiptir. Böylece tipografi kullanımı, sadece yazının okunabilirliğini artırmakla kalmamakta, aynı zamanda iletilmek istenen düşünce, duygu veya atmosferi okuyucuya aktarırken önemli bir rol oynamakta ve anlamı derinleştirerek, izleyiciyle daha etkili bir iletişim kurulmasını sağlamaktadır. Sayısal tipografi ile birlikte kinetik tipografi, ekranlarda yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Televizyon, bilgisayar ve sinema gibi alanlarda tipografinin kullanımı daha dinamik bir form kazanmıştır. Özellikle jenerik tasarımları, tanıtım filmleri, marka kimliği animasyonları, gibi alanlarda sıkça kullanılmaya başlanmıştır.

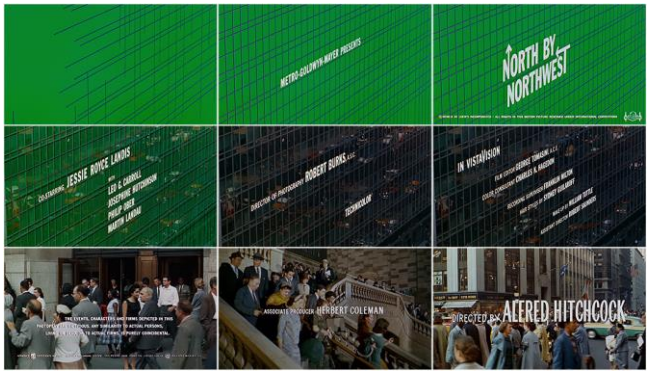
Sinema dünyasında jenerik tasarımı, bir filmin açılış veya kapanışında yer alan bölümleri ifade etmektedir. Bu bölümler, film başlığını, yönetmeni, oyuncuları ve teknik ekibi izleyiciye tanıtmakla kalmaz, aynı zamanda filmin tematik yapısı hakkında ipuçları sunarak seyirciyi hazırlayan görsel ve işitsel bir araç haline gelmektedir. Saul Bass, (Noyan, 2006:4)'a göre; Jenerik tasarımını "hikâye anlatım sürecine katkıda bulunan sanatsal bir önsöz" olarak tanımlamaktadır. Jenerik tasarımının kökeni, sessiz sinema dönemine kadar uzanmaktadır. Sessiz sinemanın ilk yıllarında jenerikler basit metinlerden oluşmaktadır. Charlie Chaplin'in *The Vagabond* (1916) filmi bu dönemdeki temel örneklerdendir. Ancak sesli sinemanın 1927'de *The Jazz Singer* gibi örnekler

DOI: 10.21602/sduarte.1658517

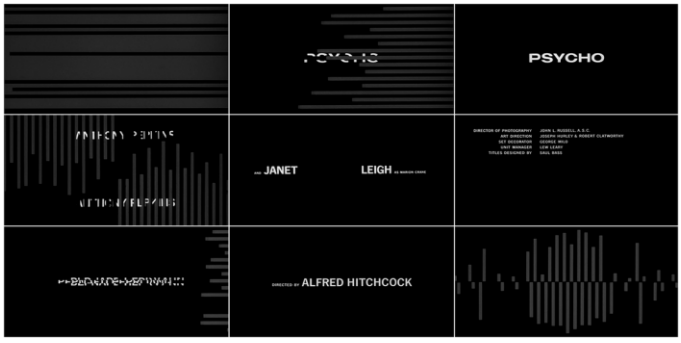
SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

ile yaygınlaşmasıyla birlikte jenerik tasarımları daha dinamik ve estetik bir nitelik kazanmıştır. 1930'lu yıllarda büyük stüdyolar, kendi marka kimliklerini jenerikler aracılığıyla oluşturmaya başlamıştır. Örneğin, MGM'nin kükreyen aslanı ve 20th Century Fox'un trompetli açılışı, jenerik tasarımlarının ikonikleşmesinin önünü açmıştır.

Jenerik tasarımı, sinema ve televizyon dünyasında büyük bir öneme sahiptir. Bu tasarımlar, izleyiciye film ya da program hakkında ipuçları vermektedir. Kinetik tipografi ise, yazı ve hareketin birleşimiyle dinamik bir anlatım dili oluşturmaktadır. Modern jenerik tasarımında, bu iki öğe birleşerek, sinemanın görsel anlatım gücünü daha da güçlendirmiştir. Kinetik tipografinin jenerik tasarımında kullanımı, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında hız kazanmıştır. Saul Bass, bu dönüşümün öncülerindendir. Bass, tipografiyi yalnızca bir bilgi aracı değil, filmle ilgili ipuçları veren ve izleyicinin duygusal tepkilerini yönlendiren bir araç olarak kullanmıştır. Örneğin "North by Northwest" (1959) (Görsel 1) ve "Psycho" (1960) gibi (Görsel 2) ikonlaşmış filmlerinde, metinlerin hareketi, izleyiciye gerilimli bir atmosferin sinyalini vermektedir.



Görsel 1. Saul Bass, *North by Northwest Jenerik Tasarımı*, 1959.



Görsel 2. Saul Bass, *Psycho Jenerik Tasarımı*, 1960.

DOI: 10.21602/sduarte.1658517

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Saul Bass'ın ardından, kinetik tipografinin en dikkat çekici örneklerinden biri de Kyle Cooper'ın "Se7en" (1995) filmiyle sunduğu jenerik tasarım olmuştur (Görsel 3). Bu jenerik, harflerin ve kelimelerin karmaşık bir şekilde ekranda hareket etmesiyle, filmdeki karanlık atmosferi mükemmel bir şekilde yansıtmaktadır.

Görsel 3. Kyle Cooper, *Se7en jenerik tasarımı,* 1995.

Bu dönemlerden itibaren, kinetik tipografi, jenerik tasarımlarının bir parçası olarak sinemanın estetik dilinde önemli bir yer edinmiştir. Filmin atmosferini hazırlamak, karakterlerin ruh halini yansıtmak ve temaları önceden izleyiciye hissettirmek için kinetik tipografi sıklıkla kullanılan bir araç haline gelmiştir.

3. Soyut Sanat

Soyut sanat, 20. yüzyılın başlarında geleneksel sanat anlayışına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmış ve modern sanatın temel ifade biçimlerinden biri haline gelmiştir. Bu sanat akımı, doğrudan nesnel gerçeklikten uzaklaşarak, renk, şekil, form ve çizgiler gibi estetik unsurlar aracılığıyla duygusal ve düşünsel bir ifade biçimi yaratmayı amaçlamaktadır.

Soyut sanat ile ilgili farklı tanımlamalar mevcuttur. Hançerlioğlu (2015:54)'na göre, soyutlama, yeniden somuta varmak ve somut bütünün parçalarının da birbiriyle olan ilişkilerini tümüyle kavramak için kullanılan bir yöntem, bir araçtır. Mutlu (2019:23)'ya göre, tasarımda soyutlama, ne kadar tasarımı biçimlendiren düşünce ya da düşüncelerin özelliklerinin ayrıştırılması, rastlantısal özelliklerinden arındırılması olsa da tamamıyla ana düşünceden koparılmamaktadır. Avent (2022) ve Arnheim (2015)'a göre ise, soyut sanat bir fikrin onun nesnel referanslarından soyutlanarak ifade edilişidir. Bu görsel sanatlarda, betimleme eyleminin herhangi bir direkt ve referansa dayalı noktalarından sıyrılışı demektir.

DOI: 10.21602/sduarte.1658517

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Soyut sanatın gelişimi, sanatın evrimiyle paralel bir şekilde, yeni bir görsel dilin doğmasına olanak sağlamıştır. Özellikle 1910-1920 yılları arasında Fransa, Hollanda, Almanya, Rusya ve Avusturya gibi geniş bir coğrafyada etkili olmuş, modernizmin önemli bir parçası olarak kabul edilmiştir. Soyut sanatın tam anlamıyla biçim bulması, Wassily Kandinsky'nin 1910 yılında yaptığı resimleriyle gerçekleşmiştir. Kandinsky, soyut sanatın felsefi temellerini atmış ve müzikten ilham alarak renk ve formu birleştirmiş yani müziği resmetmiştir. Soyut sanat, birçok farklı akım ve yaklaşımı içinde barındırmaktadır. Kandinsky ve Mondrian gibi sanatçılar geometrik şekiller ve renk kontrastları kullanarak estetik bir dil yaratırken, Jackson Pollock'un "drip painting" tekniği ile hareketi ve rastlantısallığı vurgulamıştır. Bu sanatçılar, soyut sanatın farklı yüzlerini keşfetmiş, her biri kendi tarzını geliştirerek soyut sanat akımın genişlemesine katkıda bulunmuştur. Soyut sanat, bir yandan görsel bir ifade biçimi sunarken, diğer yandan bir düşünce akımı olarak da önem kazanmıştır.

Soyut sanatın temelinde yer alan soyutlama, fiziksel dünyadan soyutlanarak, izleyiciye doğrudan değil, düşünsel ve duygusal bir algı sunmayı amaçlamaktadır. Soyutlamanın, bir kavramın veya sistemin anlaşılmasını kolaylaştırmak için gereksiz detaylardan arındırılması ve özüne indirgenmesi süreci olduğu söylenebilir. Soyut sanat, geleneksel temsili reddederken, biçim ve renk aracılığıyla duygusal ve estetik ifadeler yaratmayı hedeflemektedir.

20. yüzyılın başlarında, soyut sanat ve grafik tasarım sıklıkla bir arada kullanılan iki disiplin haline gelmiştir. Konstrüktivizm ve fütürizm gibi sanat akımları, grafik tasarımın evriminde büyük bir rol oynamıştır. Grafik tasarımın, soyutlamayı benimsemesi işlevsel bir estetik yaratmaya olanak sağlamıştır. Grafik tasarımda soyutlama özellikle sembol, ikon, amblem ve logo tasarımı gibi alanlarda etkili olmuştur. Soyutlamanın sadeleştirici gücü, izleyiciye katmanlı bir anlam taşıyan tasarımlar sunmaktadır.

Bauhaus ve İsviçre Stili gibi modern tasarım hareketleri, soyutlamanın fonksiyonel bir estetik haline gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu akımlar, tasarımda minimalizm ve işlevselliği öne çıkararak, soyut formların ve geometrik şekillerin kullanımını teşvik etmiştir.

DOI: 10.21602/sduarte.1658517

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Bu dönemin tasarımcıları, soyutlama ve sadeleştirme ile izleyicinin zihninde net bir etki bırakmayı amaçlamışlardır. İsviçre Tasarım Hareketi, minimalist estetiği ve tipografik netliğiyle tanınmış ve tasarım dünyasında kalıcı bir etki yaratmıştır.

> İsviçre Tasarım Hareketi, niteliksel kökenlerini Ernst Keller (1891-1968)'in, konunun içeriğinden çıkarılan çözümlemelerinde bulmaktadır. Tasarımlarının bazılarında geometrik piktografik stilde kompozisyon dikkati çekerken, bir başkasında illüstratif nitelikler ağır basmaktadır. Keller'in başlattığı bu nitelikli tarz, ölümünden sonra çeyrek asır boyunca devam etmiştir (Uygungöz, 1995:87).

Zürih Sanat ve El Sanatları Okulu'nda soyut sanat ve modern tasarımın temellerini öğrenmiş olan Ernst Keller, grafik tasarımda soyutlamanın etkilerini başarılı bir şekilde kullanmıştır. Özellikle tiyatro ve sergi afişlerinde soyut formlar ve tipografik düzenlemeleri kullanarak, minimalist bir dil geliştirmiştir. Keller'in tasarımları (Görsel 5), geometrik formlar ve tipografi arasındaki etkileşimi vurgulamıştır, bu da modern grafik tasarımın temellerini atmıştır.

Görsel 4. Ernst Keller*, Zürih Sanat ve El Sanatları Okulu'ndan tasarımlar*, 1927-1928.

Rosmarie Tissi ise soyut sanatın etkilerini grafik tasarıma taşıyan bir diğer önemli figürdür. Tissi'nin çalışmaları, (Görsel 5) tipografiyi soyut sanatın bir ifadesi olarak ele almış ve grafik tasarımın sınırlarını genişletmiştir. Tissi'nin tasarımlarında tipografi, harfler ve kelimeler sadece anlam taşıyan semboller değil, aynı zamanda renk, form, leke ve düzenin bir parçası olarak kullanılmıştır. Bu yaklaşım, soyut sanatın duygusal ve ifade gücünü grafik tasarıma entegre etmiştir.

DOI: 10.21602/sduarte.1658517

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 5. Rosmari Tissi, *Anton Schöb firması dosya tasarımı*, 1982. Rosmari Tissi, *Serenaden*, 1992.

Soyut sanatın etkileri, dijital çağın başlangıcında daha da derinleşmiştir. Bilgisayar teknolojisinin artan kullanımıyla birlikte, soyutlama ve grafik tasarım dijital ortamda yeni bir boyut kazanmıştır. Dijital araçlar, sanatçılara soyut kavramları ifade etme ve keşfetme konusunda yeni olanaklar sunmuştur. Neville Brody, dijital çağda soyut çalışmaları ve tipografik yenilikleriyle tanınan önemli bir grafik tasarımcıdır. Brody, tipografi üzerinden (Görsel 7) soyut kavramlar geliştirerek modern sanatın soyutlamalarını grafik dünyasına entegre etmiştir.

Görsel 6. Neville Brody, *The Face dergisi The Kraftwerk röportaj safyası tasarımı (solda),*1982.
Neville Brody, *Fuse dergisi için tipografik tasarımları (sağda).*

4. Soyut Sanat ve Kinetik Tipografi

Soyut sanat, duygu ve düşüncelerin en sade haliyle aktarılmasına odaklanan bir sanat akımıdır. Soyut sanatın özünde, karmaşıklıklardan arınmış, yalın bir ifade biçimi bulunmaktadır. Bu noktada, kinetik tipografiyle benzer bir anlayışla duygu ve düşünceleri aktarmayı

DOI: 10.21602/sduarte.1658517

amaçlamaktadır. Soyut sanat ile kinetik tipografinin kesişim noktaları, her iki alanın da aktarılmak isteneni en öz şekilde ifade etmeye yönelik ortak amacını ortaya koymaktadır.

"Soyutlamada esas olan, bütünlüğü temsil eden yapıdan, bilinçli bir yaklaşımla esas özü ortaya çıkarmaktır. Gereksiz detaylardan kurtulup sadece özün ortaya çıkartılmasına odaklanılmaktadır" (Ergün,2017:234). Ergün, tarafından ifade edilen bu yaklaşım, duygu ve düşüncelerin yoğun bir biçimde yansıtılmasına olanak tanımaktadır. Soyut sanat, anlamı daha doğrudan ve yalın bir şekilde sunmayı amaçlarken, bu da izleyicinin soyut düşünceleri daha derinlemesine algılamasını sağlamaktadır. Benzer şekilde, kinetik tipografi de duygu ve düşünceyi en sade şekilde aktararak fikrin özünü sunmaktadır. Her iki alan da soyutlamanın gücünü, somut ögelerle izleyicinin algısını şekillendirecek şekilde kullanmaktadır.

Kinetik tipografi, soyut bir dilin görsel ve hareketli bir versiyonudur. Harflerin ve kelimelerin hareketi, aktarılmak istenen fikri somutlaştırarak ifade etmektedir. Hareket, hız ve ritim gibi unsurlar, soyut kavramları somut bir şekilde deneyimleme fırsatı sağlamaktadır. Soyut sanatın teknolojinin ilerlemesiyle birlikte dijital ortamlarda daha fazla yer bulması, kinetik tipografinin ve soyut kavramların film ve televizyon jeneriklerinde daha fazla kullanılmasına olanak sağlamıştır. Jenerik tasarımlar, sadece bir yapımın atmosferini ve temalarını değil, aynı zamanda soyut etkileri de izleyiciye aktarma konusunda önemli bir araçtır. Bir film veya dizinin jeneriği, izleyiciye görsel ve duygusal ipuçları verirken, soyutlamalar kullanarak izleyicinin zihninde güçlü bir iz bırakabilir.

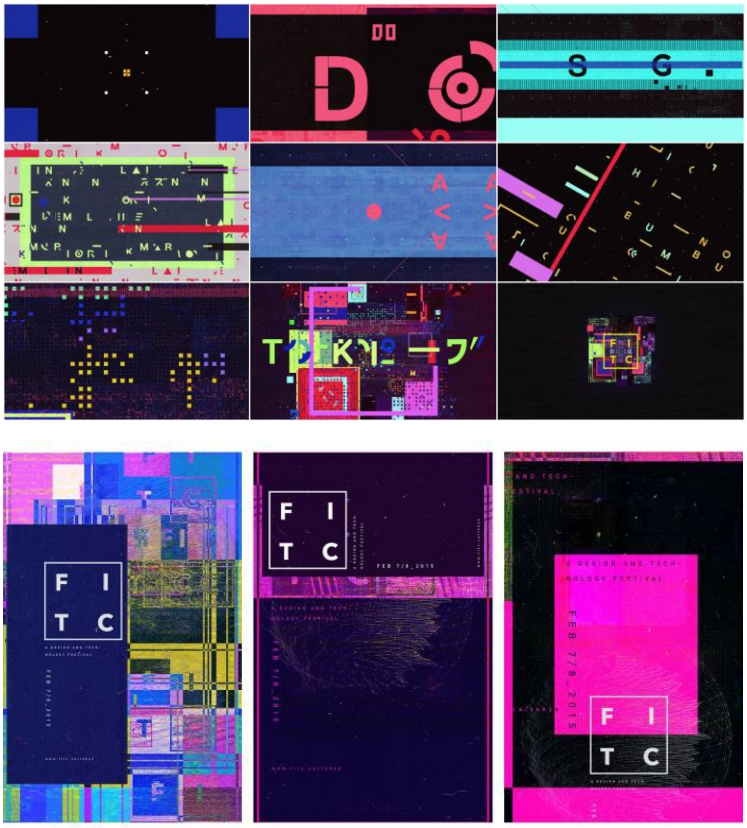
Soyut sanat ve kinetik tipografi için, Venom filmi için tasarlanan jenerik tasarımı örnek olarak verilebilir. Venom filmi jeneriği, Ben Conrad tarafından Genpop Studio ile tasarlanmıştır. Jeneriği başlatan "Venom" kelimesi, tasarımdaki mürekkep etkisinin soyut yansımalarıyla, tipografinin uyumunun ön gösterimi niteliğindedir. Harfler, etkileyici bir şekilde geniş bir alana yayılmakta ve her geçişte tasarımın odak noktası haline gelmektedir. Tipografinin soyut mürekkep etkileriyle birlikte bir sonraki sahneye bağlanması, jenerik tasarımının dinamizmini yükseltmektedir. Tasarımda kullanılan güçlü kontrast ve çarpıcı renk paleti (kırmızı, siyah, beyaz) dramatik bir etki yaratmaktadır. Bu unsurlar, hem filmin karanlık ve gerilim dolu atmosferine uygun bir görsellik sunmakta hem de izleyicide kalıcı bir izlenim bırakmaktadır. Son sahnede, tasarımda kullanılan tüm bu etkiler bir araya gelerek hızlı geçişlerle yoğun bir görsel dinamizm

DOI: 10.21602/sduarte.1658517

yaratmaktadır. Venom filminin jenerik tasarımı (Görsel 8), kinetik tipografi ve soyut sanatın bir arada kullanılmasıyla filmin enerjisine uyumlu bir görsellik sunmaktadır.

Görsel 7. Ben Conrad, *Venom filmi kapanış jeneriği,* 2018.

Soyut sanat ve kinetik tipografi kullanımı için verilebilecek bir diğer örnek ise, her yıl dünya çapındaki dijital sanatçıları, geliştiricileri ve tasarımcıları bir araya getiren bir konferans olan FITC Tokyo'nun 2015 tanıtım filmi ve görsel kimlik çalışmalarıdır.



Görsel 8. FITC Tokyo, *Tanıtım Filmi (yukarıda)*, FITC Tokyo poster tasarımları (aşağıda), 2015.

DOI: 10.21602/sduarte.1658517

Tasarımda canlı renkler ve soyut tipografi kullanımı, geometrik şekiller, ilham verici ve yenilikçi bir ortamı temsil ederken, aynı zamanda dijital sanatın ve teknolojinin ilerleyen yönlerini yansıttığı söylenebilir. Tasarımda kullanılan tipografi özgürlüğü, metnin ve içeriğin görsel olarak daha dinamik ve çarpıcı hale gelmesini sağlamaktadır. Harflerin parçalara bölünerek soyut bir bütünlük oluşturması, tasarımın modern ve dikkat çekici bir estetik sunmasına yardımcı olmaktadır. Bu soyut yaklaşım, geleneksel tipografinin sınırlarını zorlayarak tasarımın özgün ve yenilikçi bir görünüme kavuşmasını sağlamaktadır. Ayrıca, tasarımda yer alan geometrik şekillerin dinamik hareketi, konferansın enerjik ve ilham verici atmosferini yansıtmaktadır. Bu noktada tasarımda kullanılan soyut etkilerin ve kinetik tipografinin temelde aktarılmak istenen duygu ve düşünceyi nasıl temsil ettiği görülmektedir.

Kinetik tipografi ve soyut sanatın birlikte kullanımı, özellikle dijital ortamda güçlü bir ifade biçimi sunmaktadır. Bu iki sanatsal ifade biçiminin bir arada kullanılması, soyut düşüncelerin görsel ve hareketli bir biçimde sunulmasına olanak tanımaktadır. Bu etkileşimin örnekleri olabilecek iki tanıtım filmi seçilmiş ve incelenmiştir. Bu filmlerin görsel dildeki soyutlamaları ve kinetik tipografi kullanımları üzerinden yapılan analizleri ile nasıl etkili bir iletişim kurdukları incelenmektedir.

5. Lowlands 2018 & 2019 Festival Tanıtım Filmi İncelemesi

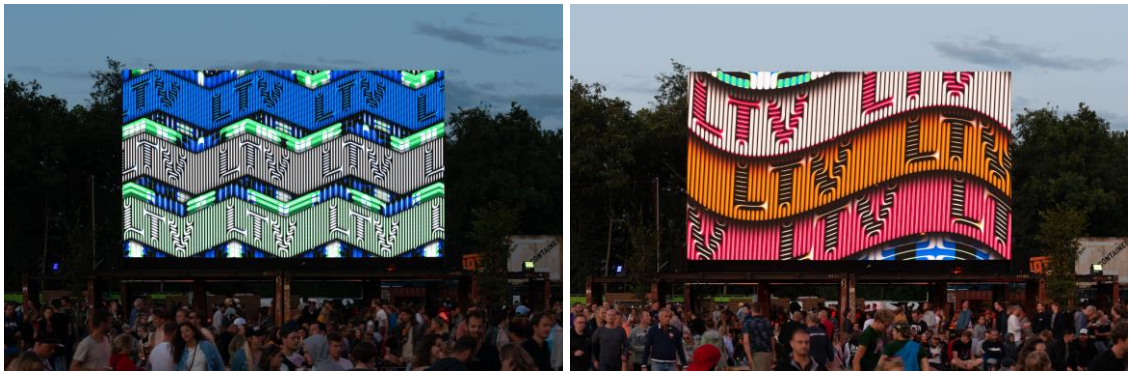
Tam adıyla *"A Campingflight to Lowlands Paradise"* olarak bilinen Lowlands Festivali, Avrupa'nın en prestijli müzik ve sanat etkinliklerinden biridir. Her yıl ağustos ayında Hollanda'nın Biddinghuizen kasabasında düzenlenen bu festival, müzikten sanata, tiyatrodan sinemaya kadar uzanan geniş programıyla dikkat çekmektedir. Festival ilk olarak 1993 yılında gerçekleştirilmiş ve geçen otuz yılı aşkın sürede yalnızca bir müzik festivali olmanın ötesine geçerek geniş kapsamlı bir sanat ve kültür platformuna dönüşmüştür.

Lowlands'in temel misyonlarından biri, sanatın farklı kültürel biçimlerde katılımcılarla buluşmasına aracılık etmektir. Festival, katılımcılarına yalnızca performansları izlemekle kalmayıp aynı zamanda yaratıcı atölyelere katılma, tartışmalara dahil olma ve farklı disiplinleri deneyimleme fırsatı sunmaktadır.

DOI: 10.21602/sduarte.1658517

Lowlands Festivali'nin görsel kimlik çalışmaları, Hollandalı tasarımcı Hansje Van Halem'in (Görsel 9) tasarımlarıyla öne çıkmıştır. Bu tasarımlar, festivalin dinamik ve çok disiplinli yapısını yansıtarak sanatın görsel iletişimdeki gücünü ortaya koymaktadır. Tasarımlarında özellikle kinetik tipografi ve soyut etkileri yenilikçi bir şekilde kullanımıyla dikkat çekmiştir. Bu çalışmalar, yalnızca festivalin tanıtımına katkıda bulunmakla kalmayıp, aynı zamanda görsel iletişimde soyut ve kavramsal yaklaşımların nasıl bir etki yaratabileceğini gözler önüne sermiştir.

Tasarımlarda genellikle bir çizgi ızgarası üzerinde hareket eden ve değişen harfler, soyut şekiller ve desenlerle karakterize edilmektedir. Çizgilerin üzerindeki harfler, çizgilerle bütünleşerek kaybolmakta ve ardından yeniden belirmektedir. Bu görseller, festivale ait içerikleri görsel olarak tanıtmakta ve katılımcılara festivalin temaları hakkında ipuçları vermektedir. Kinetik tipografi, yazıların ve grafiklerin dinamik bir şekilde ekranda hareket etmesiyle dikkat çekmektedir. Bu tasarımlar, festivali tanıtmanın yanı sıra, görsel estetiğiyle de izleyicinin ilgisini çekmek üzere tasarlanmıştır. Festivalin müzik, tiyatro, edebiyat, sanat, politika, bilim ve sinema gibi çeşitli alanlarda etkinlikler sunduğunu vurgulayan bu görsel kimlik çalışmaları, festivale dair bilgileri görsel olarak özetlemekte ve izleyicinin ilgisini festivale çekmeye hizmet etmektedir.



Görsel 9. Lowlands Festivali, *Görsel Kimlik Tasarımları*, 2019.

Tasarımda, sabit ve durağan görseller yerine (Görsel 10) sürekli hareket halinde olan, değişken ve akışkan formlar tercih edilmiştir. Geometrik desenler ve hareketli harfler, soyut ve anlamlı bir dil yaratmıştır. Kinetik tipografi, bu kimliğin merkezinde yer almış; harflerin sürekli biçim değiştirmesi, yeniden yapılandırılması ve hareket etmesi, festivalin enerjik ve yenilikçi karakterine doğrudan bir referans olmuştur.

DOI: 10.21602/sduarte.1658517

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Hansje Van Halem, 2017'den 2024'e kadar Lowlands Festivali'nin tanıtım filmleri ve görsel kimlik tasarımlarını üstlenmiş, bu süre zarfında festivalin estetik ve tematik yapısını belirgin bir şekilde etkileyen bir görsel dil oluşturmuştur. Çalışmaları, yalnızca bir tanıtım materyali üretmenin ötesine geçerek festivalin kültürel ve sanatsal vizyonunu şekillendiren bir kimlik haline gelmiştir. Halem'in tasarımlarında, kinetik tipografi, soyut geometrik formlar ve çizgi düzenleri temel araçlar olarak öne çıkmaktadır.

Görsel 10. Lowlands Festivali, *Görsel Kimlik Tasarımları*, 2018.

Lowlands tarafından oldukça beğenilen bu tasarımlar 2017'den beri aynı çizgisini koruyarak devam etmektedir. Lowlands ekibi tasarımlar için şunları söylemiştir (http 1):

> Hansje van Halem, 2017'den beri Lowlands Festivali'nin tasarımcısıdır. Lowlands için yaptığı tasarımı yatay ve dikey bir çizgi ızgarası üzerine kurdu. Bu çizgiler içinde statik veya animasyonlu harfler, soyut şekiller ve desenler beliriyor. Lowlands, bu tarzı "festivaller ve müzik için uygun, halüsinatif bir illüzyon" olarak tanımlıyor. Amaç, cesur ve güçlü, tek başına ayakta durabilen, tanınabilir ve şaşırtıcı bir şey yapmaktı.

6. The Preview Seongsu Sanat Fuarı 2024 Tanıtım Filmi İncelemesi

Sanat dünyasında yenilikçi bir yaklaşımı benimseyen The Preview Seongsu, Güney Korenin başkenti Seul'da düzenlenen ve hızla Asya'nın en prestijli sanat etkinliklerinden biri haline gelen bir fuardır. İlk kez 2021 yılında düzenlenen etkinlik, yeni nesil sanatçıların, galerilerin ve koleksiyoncuların ilham verici çalışmalarını sergileyerek, bölgesel sanat sahnesini küresel bir platforma taşımaktadır.

The Preview Seongsu, özellikle genç ve yenilikçi sanatçılara odaklanarak, sanat dünyasına yeni perspektifler sunmayı ve geleneksel sınırları aşmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda, fuar hem yenilikçi sanat eserlerinin hem de geleceğin koleksiyonlarının tanıtıldığı bir alan olarak dikkat

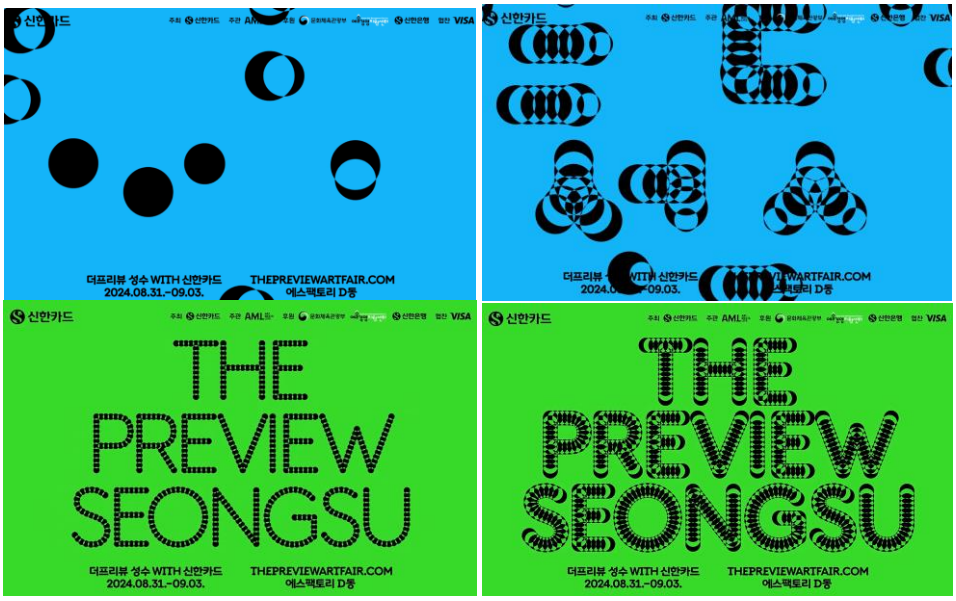
DOI: 10.21602/sduarte.1658517

çekmektedir. The Preview Seongsu, yalnızca bir sanat fuarı olmanın ötesine geçerek, sanatçılar ve galeriler arasında iş birliği ve dayanışma ruhunu teşvik eden bir platform sunmaktadır. Tema, (Görsel 11) sanatçıların birlikte hareket ederek, geleceğe yönelik vizyonlarını şekillendirmesi ve büyümesine "Birlikte Büyüyoruz" sloganı ile odaklanmıştır.

Görsel 11. The Preview Seongsu Sanat Fuarı, *Görsel Kimlik Tasarımları*, 2024.

2024 yılı etkinliğinde, "Birlikte Büyüyoruz" teması, fuarın görsel kimliği ve iletişim stratejisine de yansıtılmıştır. New York merkezli tasarımcı Jun Ki Hong, The Preview Seongsu 2024 için tasarladığı görsel kimlik ve tanıtım filmiyle, bu temayı estetik ve dinamik bir görselleştirme ile hayata geçirmiştir. Bu tasarım, fuarın kolektif büyüme, değişim ve evrim fikrini yansıtmayı temel almıştır. The Preview Seongsu'nun görsel kimliği, fuarın temasını estetik açıdan etkileyici bir tasarım anlayışıyla yansıtmaktadır. Büyüme, dönüşüm ve kolektif evrim kavramları, dinamik şekiller ve semboller aracılığıyla somutlaşırken, kullanılan tipografi ve renk paleti fuarın modern ve enerjik atmosferini izleyiciye başarıyla aktarmaktadır. Tasarım, (Görsel 12) yalnızca dikkat çekici bir görsel deneyim sunmakla kalmayıp, aynı zamanda fuarın tematik mesajını güçlü bir sanat eseri formunda ifade etmektedir.

DOI: 10.21602/sduarte.1658517



Görsel 12. The Preview Seongsu Sanat Fuarı, *Görsel Kimlik Tasarımları*, 2024.

Tasarımda öne çıkan ve sıkça kullanılan dairesel ve soyut şekiller, görsel kimliğin temel yapı taşlarından biri olarak dikkat çekmektedir. Bu şekiller, düzenli ve ritmik bir biçimde tekrarlanarak, dinamik ve hareketli bir görsel yapı sunmaktadır. Bu motifler, sadece estetik bir unsur olarak kalmamakta, aynı zamanda fuarın ana temasını destekleyen bir anlatı aracı görevi görmektedir. "Dairelerin ritmik tekrarları, festivalin teması olan "Birlikte Büyüyoruz" ifadesini somut olarak yansıtmaktadır" (http 2). Dairesel şekiller, bir araya geldiklerinde düzenli bir hareket hissi uyandırmakta ve kolektif bir evrimi simgeleyen bir akış yaratmaktadır. Başlangıçta basit birer nokta gibi görünen formlar zamanla, belirli bir düzen içinde evrilerek ve dönüşerek fuarın ismini ve sloganlarını içeren metinlere dönüşmektedir. Bu görsel süreç, sadece tasarımın dinamik doğasını değil, aynı zamanda bir anlam yaratma ve büyüme sürecini de yansıtmaktadır. Dairesel ve soyut şekiller, tipografiye entegre olarak özgün bir yazı karakteri oluşturmakta ve fuarın tematik anlatısını güçlü bir biçimde desteklemektedir.

7. Sonuç

Tipografi tarihsel süreçte önemli dönemlerden geçmiştir. Matbaanın keşfinden yirminci yüzyıla kadar olan sürece geleneksel, yirminci yüzyıldan 1985'ler yani sayısal tipografiye (1985ler Apple bilgisayarların üretimi ile başlamıştır) döneme modern ve sayısal tipografinin yoğun kullanıldığı dönemde ise post-modern tipografi olarak özetlenebilir. Geleneksel tipografi

döneminde temel amaç yazının, alıcıya dönemin estetiği ile okutmaktır. Modern dönemde ise tipografi okunmanın dışında bakılmalı, görülmeli ve seyredilmelidir. Okunmanın yanında tipografi nesne olarak resim gibi izlenmelidir. Çünkü artık içerik ile görsel bir bağ kurmaktadır. Özellikle 20. yüzyılın başında sanat dünyasında yaşanan dönüşümler, tipografinin de yeni anlatım teknikleriyle şekillenmesine yol açmıştır. Bu bağlamda, kinetik tipografi, metne hareket kazandırarak, iletişimi güçlendiren ve izleyici ile daha etkili bir bağ kuran bir yöntem olarak ön plana çıkmıştır.

Soyut sanat ise, duygu, düşünce veya kavramları minimalist ve deneysel formlar aracılığıyla aktaran bir sanat anlayışı olarak, kinetik tipografi ile ortak noktalar taşıdığı görülmüştür. Her iki yöntem de mesajın özüne odaklanmayı ve bunu yansıtmayı, izleyiciye farklı yorumlama alanları sunmayı ve görsel ifadeyi özgün bir dil haline getirmeyi amaçlamaktadır. Kinetik tipografi ile soyut sanatın etkileşimi ele alınarak, bu iki disiplinin görsel iletişimde nasıl bir araya gelebileceğini incelemiştir. Araştırmada elde edilen bulgular, kinetik tipografi ve soyut sanatın birlikte kullanıldığında, duygu ve düşüncelerin en sade ve öz şekilde aktarılmasında güçlü bir anlatım biçimi sunduğunu göstermektedir. Kinetik tipografi, soyut sanatın yaratıcı yapısıyla birleştiğinde, izleyiciye hem estetik hem de düşünsel açıdan zengin bir deneyim sunarak, görsel anlatımı daha etkili hale getirmektedir. Bu iki tekniğin birleşimi, tasarımcılara yenilikçi ifade biçimleri sunmaktadır. Bu bağlamda, gelecekte yapılacak çalışmaların, bu iki disiplinin teknik ve kavramsal olanaklarını daha da genişleterek, yeni tasarım yaklaşımlarına yön vereceği öngörülmektedir.

Kaynakça

Ambrose, G. ve Harris P. (2009). *Fundamentals of Graphic Design*, Ava Publishing, İsviçre.

Arnheim, R. (2015). *Görsel Düşünme*, İstanbul: Metis Yayınları.

Avent, C. (2022). "Sanat Dönemleri Serisi: Soyut Sanat", Söylenti Dergisi. https://www.soylentidergi.com/sanat-donemleri-serisi-soyut-sanat/, Erişim tarihi: 25.02.2025.

Ergün, D. (2017). *Soyut, Soyutlama, Soyut Sanat*, The Journal of Academic Social Science, *55* (55), s.233-241.

Hançerlioğlu, O. (2015). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Kane, J. (2011). *A Type Primer,* Laurence King Publishing Ltd., London.

Mutlu, K. P. ve Aytıs. S. (2019). *Soyutlama Kavramının Mekân Tasarımı Eğitimine Yansıtılmasının Önemi: 20. Yüzyıl Soyut Resim Sanatı ve Fl Wright'ın Yapıları Üzerinden Bir İnceleme*, Tasarım+ Kuram.

Noyan, E. N. (2008). *Sinema ve Grafik Tasarımın Ara Kesitinde Türk Sineması Jenerikleri Tarihi,* Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türkiye.

Solomon, M. (1961). *The Art of Typography*, Art Direction Book Company, New York.

Uygungöz, M. (1995). *Soyut Resim ve Tipografik Yaklaşımlar.*

İnternet Kaynakları

http 1: "Lowlands", https://tinyurl.com/3zym77az, Erişim tarihi: 20.02.2025.

http 2: Walthert, E. (2024). "The Preview Seongsu Art Fair 2024", https://fontsinuse.com/uses/63946/the-preview-seongsu-art-fair-2024, Erişim tarihi: 20.02.2025.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Saul Bass, "North by Northwest Jenerik Tasarımı", 1959. https://tls.tc/JN7Kt, Erişim tarihi: 07.03.2025.

Görsel 2. Saul Bass, "Psycho Jenerik Tasarımı", 1960. https://tls.tc/Z89s0, Erişim tarihi: 07.03.2025.

Görsel 3. Kyle Cooper, "Se7en jenerik tasarımı", 1995. https://www.artofthetitle.com/title/se7en/, Erişim tarihi: 07.03.2025.

Görsel 4. Ernst Keller, "Zürih Sanat ve El Sanatları Okulu'ndan tasarımlar", 1927-1928. https://www.moma.org/artists/3041-ernst-keller, Erişim tarihi: 06.03.2025.

Görsel 5. Rosmari Tissi, "Anton Schöb firması dosya tasarımı", 1982. & Rosmari Tissi, Serenaden, 1992. https://lineto.com/pages/articles/tissi, Erişim tarihi: 07.03.2025.

Görsel 6. Neville Brody, "The Face dergisi The Kraftwerk röportaj safyası tasarımı" (yukarıda), 1982. https://www.testpressing.org/archive/the-facekraftwerkthe-werk-ethic. Neville Brody, "Fuse dergisi için tipografik tasarımları" (aşağıda), https://foreverdesignku.blogspot.com/2013/10/fuse.html, Erişim tarihi: 05.03.2025.

DOI: 10.21602/sduarte.1658517

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 7. Ben Conrad, "Venom filmi kapanış jeneriği", 2018. https://genpop.tv/work/venom/, Erişim tarihi: 08.03.2025.

Görsel 8. FITC Tokyo, *Tanıtım Filmi (yukarıda)*, FITC Tokyo poster tasarımları (aşağıda), 2015. https://tinyurl.com/5n8yh899, Erişim tarihi: 08.05.2025.

Görsel 9. Lowlands Festivali, "Görsel Kimlik Tasarımları", 2019. https://tinyurl.com/3zym77az, Erişim tarihi: 07.03.2025.

Görsel 10. Lowlands Festivali, Görsel Kimlik Tasarımları, 2018. https://tinyurl.com/3zym77az, Erişim tarihi: 20.03.2025.

Görsel 11. The Preview Seongsu Sanat Fuarı, Görsel Kimlik Tasarımları, 2024. https://l24.im/WDpivC, Erişim tarihi: 11.03.2025.

Görsel 12. The Preview Seongsu Sanat Fuarı, Görsel Kimlik Tasarımları, 2024. https://l24.im/WDpivC, Erişim tarihi: 10.03.2025.

DOI: 10.21602/sduarte.1698861

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35

ISSN 1308-2698

FOTOĞRAFIN ETNOGRAFİSİ: KEPİRTEPE KÖY ENSTİTÜSÜ FOTOĞRAFLARDAKİ YİTİRİLEN EĞİTİMİN IŞIĞI

ETHNOGRAPHY OF PHOTOGRAPHY: THE LIGHT OF LOST EDUCATION IN KEPIRTEPE VILLAGE INSTITUTE PHOTOGRAPHS

Eren Görgülü[*], **Ali Muhammet Bayraktaroğlu**[**]

Öz

Köy Enstitüleri, Cumhuriyet'in erken dönem modernleşme projeleri arasında öne çıkan, köy toplumunu eğitim yoluyla dönüştürmeyi amaçlayan bir model olarak dikkat çekmektedir. Bu kapsamda Köy Enstitüleri projesinin değerli parçalarından birisi olan Kepirtepe Köy Enstitüsü hem bulunduğu Trakya bölgesine hem de Türkiye genelindeki eğitim ve toplumsal kalkınma hamlelerine önemli katkılar sağlamıştır. Günümüzde enstitüden geriye kalan, artık çoktan unutulmaya yüz tutmuş fotoğraflar o döneme ait toplumsal belleği aktaran kuşaklararası bir iletişim aracı haline gelmiştir. Fotoğrafların bize aktardığı kültürel boyuttaki zenginlik; aynı zamanda da imgeler aracılığıyla kurgulanan döneme ilişkin sosyolojik kimliklerin nasıl inşa edildiğine ilişkin göstergelerde içermektedir. Türk eğitim tarihinin gömülü bir şekilde yatan ve/veya uyuyan hafızasını kültürel antropolojik açıdan izini süren bu çalışma tarihin özümsenmesine ve unutulmuş bir değer olarak toplumsal belleğin yeniden anımsanmasını amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Etnografi, Fotoğraf, Kültürel Miras, Kültürel Bellek, Kepirtepe.

Abstract

Village Institutes stand out among the early modernization projects of the Republic as a model that aims to transform rural society through education. In this context, Kepirtepe Village Institute, an integral component of the Village Institutes project, made significant contributions to the educational and social development both in the Thrace region where it was located and in Turkey in general. Today, the remaining photographs of the institute, which are now long forgotten, have become an intergenerational communication tool that conveys the social memory of that period. The richness of the cultural dimension conveyed to us by the photographs also includes indicators of how sociological identities of the period were constructed through images. This study, which traces the buried and/or sleeping memory of the history of Turkish education from a cultural anthropological perspective, aims to assimilate history and reminisce social memory as a forgotten value.

Keywords: Ethnography, Photography, Cultural Heritage, Cultural Memory, Kepirtepe.

Araştırma Makalesi / Research Article

Başvuru tarihi / *Received*: 13 Mart 2025- Kabul tarihi / *Accepted*: 04 Haziran 2025

[*]Doç., Kırklareli Üniversitesi, Lüleburgaz Meslek Yüksekokulu, Grafik Tasarım Programı, erengorgulu@klu.edu.tr, Kırklareli/Türkiye.

[**] Prof. Dr., Trakya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, alibayraktaroglu@trakya.edu.tr, Edirne/Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1698861

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

1. Giriş

Bağımsızlık Savaşından çıktıktan sonra Cumhuriyet rejimi üzerine kurulan yeni Türkiye; savaştan çıkan bir ülkenin yaşadığı ekonomik, politik ve toplumsal tüm olanaksızlıklarına karşın başta Mustafa Kemal Atatürk ve ekibi ile pek çok yeniliği hayata geçirmiş ve bugünkü modern, laik Türkiye Cumhuriyeti'ne giden sürecin temelini oluşturmuşlardır. Padişaha bağlı ümmet rejiminden halkın iradesini esas kılan cumhuriyet rejimine geçilmesi önemli bir kilometre taşı olmakla birlikte medeni kanununun benimsenmesi, kadınlara seçme ve seçilme hakkının tanınması, şapka ve kıyafet kanunu, takvim ve ölçülerde değişiklik, soyadı kanunu, eğitim-öğretim, harf ve dil devrimi ile her alanda ciddi bir seferberlik yaşanmıştır. Birçok konuda dünyaca önemli isimler Türkiye'ye davet edilmiş, yeni kurulan cumhuriyetin gelişimi için sorunlara ne gibi çözüm önerileri getirebilecekleri sorgulanmıştır. Nitekim Cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye'deki eğitim sistemini inceleyip, modernleşmesi için uygun tavsiyelerde bulunmak üzere Amerikalı filozof, toplum bilimci ve eğitimci Prof. John Dewey, ilk davet edilen uzmanlardan biridir (http 1). Yaklaşık iki aylık süreç sonrasında hazırlamış olduğu raporda siyasal, ekonomik ve kültürel gelişmelere önderlik edecek kişilerin yetiştirilmesinin yeni Türkiye Cumhuriyeti için yeterli olamayacağını, bunların yanı sıra tüm toplumu bu programın içerisine alan bir yapının oluşturulmasını, bu bağlamda okulların toplumsal hayatın merkezi haline getirilmesi gerektiğini dolayısıyla eğitime mutlaka devlet bütçesinde önemli bir pay ayırılmasını raporunda vurgulanmış; tüm organizasyonun Eğitim Bakanlığı tarafından, formalitelerden, amaca götürmeyen bütün çabalardan sakınarak yapılması gerektiğini de ifade etmiştir. Bu amaç doğrultusunda ezberden ziyade çözüm odaklı eğitimi merkezine alan, yerinde, yaşayarak ve yaparak öğrenme prensibi ile Köy Enstitüleri fikri ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla Köy Enstitüleri, Genç Türkiye Cumhuriyeti'nin eğitim, öğretim, toplumsal ve kültürel tarihinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Prof. Dewey'in hazırlamış olduğu iki raporun da göz önünde tutularak 1940'larda dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel tarafından başlatılan ve eğitim aracılığıyla kalkınmayı hedefleyen Köy Enstitüleri oldukça başarılı bir eğitim modeli olmuştur. Hasan Ali Yücel öğretmenlerin yeterli bilgi donanımına sahip olamadıkları taktirde yetiştirdikleri neslin eğitim reformunu gerçekleştiremeyeceği bilincinde olsa gerek ki; Türkiye toprakları üzerinde tren yollarına oldukça

DOI: 10.21602/sduarte.1698861

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

yakın olabilecek ve tarıma elverişli 21 bölgede köy okulları için öğretmek yetiştirmek üzere köy enstitülerini faaliyete geçirmiştir.

2. Fotoğrafın Etnografisi: Kepirtepe Köy Enstitüsü

Köy Enstitülerinde temel örgün eğitim konularının yanı sıra uygulamalı eğitime de oldukça önem veren bir yapı karşımıza çıkmaktadır. Eğitim alanındaki temel becerilerin yanı sıra el sanatları ve ziraat gibi pratik becerilere de odaklanan Köy Enstitüleri, Türkiye'nin yaşam kalitesini, kültürünü, yaşam tarzını dolayısıyla toplumun geleceğinin inşası için büyük bir kültürel miras değeri olmuştur. Öyle ki, toplumun kültürel, sosyal ve tarihi değerlerini yansıtan ve bunları gelecek nesillere aktarılan varlıklar bütünü olarak geçmiş ile bağlantılar kurma; bu bağlantıların unutulmasını önleyip, yeniden hatırlatan, dolayısıyla kültürel hafızanın canlı kalmasının sağlayan önemli bir kavramdır. Köy Enstitüleri, Türkiye'nin kırsal kültürünü ve toplumsal dokusunu oluşturan yanlarını güçlendirmeyi ve eğitim kalitesini artırmayı amaçladığı için kültürel mirasın korunması ve kırsal yaşamın eğitim açısından kentsel yaşamdan geri kalmasını engellediği gibi aynı zamanda da gelecekte göçün aktörleri konumundaki fertlerin kent kültürünün inşasında etkin bir rol oynamalarına da sebep oluşturmuştur. Dolayısıyla çok kazançlı bir yatırımdır. Kalkınmaya katkı, tarım ve ziraat alanında gelişim, toplumsal kalkınmaya tarım ve ziraat alanında gösterilen gelişim ile sağlanan katkı aynı zamanda sosyal, kültürel, sanatsal etkileşim bağlamında oluşturulan toplumsal uyum bu eğitim hareketinin sağladığı dikkate değer adımlar olmuştur. Toplumsal bellekte yaşanmışlığın gerçekliğine tanık olan, belirli bir dönem eğitime damgasını vuran bu eğitim merkezlerinin hikâyesi zamana karşı direnememiş ve bugün artık kalıntılar arasında yok olmaya yüz tutmuş bir şekle dönüşmüştür. Gonca Kişmir (2021:62)'e göre bellek; "Yaşayan gruplar tarafından üretilir ve hayatın kendisidir. Dolayısıyla bellek anımsama ve unutmaya müsaittir ve sürekli gelişim halindedir". Öte yandan Giddens (2012)'a göre belli bir grubun ayırt edici göstergeleri olan değerleri, törenleri ve yaşam biçimlerinin somutlaşmış halini ifade etmektedir. Nitekim kültürel belleğin temelinde yaşanmışlıklar yer almaktadır. Dolayısıyla toplumların geçmişteki deneyimleri kültürel/tarihsel halkların değerleri, gelenekleri içselleştirilen bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda kültürel belleğin odağını yaşanmışlıkların somut göstergesi olan fotoğraflar oluşturmaktadır. Fotoğraflar aracılığıyla dünkü yaşanmışlıkları bugün daha etkili bir şekilde anlamlandırabilmekteyiz. Dolayısıyla ülkemizin kalkınma,

DOI: 10.21602/sduarte.1698861

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

bayındırlaşma geçmişimizin doğru bir şekilde okunup, anlamlandırılarak geleceğe aktarılması gelecek nesiller açısından büyük önem arz etmektedir.

Geçmişten bugüne aktarılan ve bugün bizlerin ona yönelttiğimiz bakış ile var olmaya devam eden bu enstitüler geçip gitmiş zamanın kalıntılarını ve çatlaklarını yansıtmaktadır. Türkiye'nin Köy Enstitüleri hareketi içerisinde önemli bir yere sahip olan ve Trakya bölgesindeki tek Enstitü olarak 1938 yılında kurulan Kırklareli ili Lüleburgaz ilçesi sınırları içerisindeki Kepirtepe Köy Enstitüsü bu hikâyenin deşifre edilmesinde önemli bir referans çerçevesini görünür kılmaktadır. Mustafa Güneri (2023:8)'ye göre "1938 yılında Edirne Köy Öğretmen Okulu olarak kurulan Kepirtepe Köy Enstitüsü, buradan Alpullu'ya oradan da arazinin darlığı nedeniyle Kırklareli'nin Lüleburgaz İlçesine taşınmıştır". Zaman içerisinde donup kalmış ve tüm zenginliğini fotoğraflar aracılığıyla sonraki kuşaklara aktarmış olan Kepirtepe Köy Enstitüsü bölge açısından oldukça değerli bir kültürel mirastır. Belleği uyaran ve kuşaklararası bir iletişim aracı olan fotoğrafın bağlayıcı gücü bu kültürel mirasın izlerini açığa çıkarırken aynı zamanda bizleri geçmişimize bağlamakta ve geçmişimizle temas etmemizi sağlamaktadır. Gülbin Özdamar Akarçay, *Görsel Sosyoloji* adlı kitabında fotoğrafın işlevi ve belirleyici özellikleri arasında yer verdiği *görsel bir toplumsal belleği oluşturma* adlı başlıkta fotoğrafın toplumsal belleği etkileme biçimini şu şekilde açıklar; "Toplumların tarihine bakıldığında, yaşanan önemli toplumsal olayların zihinde bıraktığı izler, birebir deneyimle gerçekleştiği gibi imgelerle de meydana gelmektedir. Çünkü toplumsal olayların fotoğraflanması ve kitlelerle buluşması ile o olaya ilişkin hatıra, o fotoğrafa tutunmakta ve geçmişi o fotoğraf ile şekillendirmektedir" (Akarçay, 2023:37). Görsel tarih açısından kuşaklararası yolculukta yaşamın izinden geçmişe dair bir emare sunan Kepirtepe Köy Enstitülerine ait fotoğraflar dönemin yaşamı ve görsel mirası hakkında bizlere bugün çok şey söylemektedir.

Etnografi ve fotoğraf arasındaki bağlantı, görsel temsilin kültürel pratikleri anlamlandırmadaki rolü üzerinden şekillenmektedir. Etnografi, insan topluluklarının günlük yaşamlarını, ritüellerini ve sosyal organizasyonlarını anlamayı amaçlayan bir yöntemler bütünüdür. Fotoğraf ise bu bağlamda, gözlemlenen toplulukların belgelenmesi ve temsil edilmesi için güçlü bir araç olarak kullanılmaktadır. Görsel antropoloji adı verilen alt disiplin ise etnografik araştırmalarda fotoğrafın hem bir veri toplama yöntemi hem de kültürel anlatıların bir aracı

DOI: 10.21602/sduarte.1698861

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35

ISSN 1308-2698

olarak işlevini analiz etmektedir. Ancak fotoğrafın etnografiyle ilişkisi yalnızca belgelemeyle sınırlı kalmamakta, aynı zamanda toplumsal yapıların, bireysel kimliklerin ve kültürel anlamların görselleştirilmesine olanak tanımaktadır. Bu bağlamda, fotoğraf, bir görsel temsil biçimi olarak kültürel öğeleri "yeniden üreten" bir dil haline gelmektedir. Ozan Yavuz "Antropoloji ve Fotoğraf: Yöntem ve Temsil Üzerine" adlı kitabında antropoloji ve fotoğrafçılık disiplinlerinin kesişim noktasını derinlemesine inceleyerek görsel antropolojinin özel bir çalışma alanı olarak ele alınması gerektiğini vurgulamakta; bu iki disiplinin nasıl bir araya geldiğini ve birbirlerini nasıl etkilediklerini analiz etmektedir. Yavuz (2020:12-13)'a göre "Etnografi, fotoğraf ile aynı soyadı paylaşır: Graphein. İkisi de yazma, tanımlama ve temsil etme pratikleridir. Birisi ışığın kaydedilmesi diğeri ise yazma pratiği ile kültürü anlatmaya ve temsil etmeye çalışır. Her ikisi de ışığın yansımasının, karşıdan gelen bilginin aktarımıdır". Geçmişi yeniden gözden geçirmeye, onunla yüz yüze gelmeye, geçmiş ve şimdi arasında gidip gelmeye bir davet sunan fotoğraflar; toplumsal hafızamızın yeniden canlandırmasında bizlere yardımcı olmaktadır. Nitekim döneme ilişkin yaşanmışlıkların göstergesi olan gerçekliğin belgesi niteliğinde olan fotoğraflar, Grierson'un dediği gibi *güzel* olanı değil *doğru olanı* bize yansıtmaktadır. Dahası unutulmaya yüz tutmuş bir kültürel mirasın antropolojik belgesel fotoğraflarıdır. Öyle ki o döneme ilişkin unutulmaya yüz tutmuş ve/veya askıda kalmış hikâye(ler)i anlatmada genelde belgesel özelde ise toplumcu belgesel fotoğraflar adeta birer hatırlama nesnesi olarak gerçekliğin ve zamanın temsilini sunmaktadır. Öte yandan bir zaman belirteci olarak dönemin eğitim alanına yansımış kültürel mirasını gösteren bu belge nitelikli fotoğraflar, yitip gitmenin önüne geçerek, Türk toplumuna geçmişte verilen eğitim görsel veri deposu oluşturmaktadır.

> Fotoğrafın bir tarihi vardır ve fotoğraf tarihin bir kaydıdır. Bu tarih fotoğraflardaki biçimlerde, tonlar, duruşlar, aksesuarlarda; odakta, pozlamada ve fotoğraflanan şeyin daha geniş toplumsal tarihine ilişkin her şeyde; fotoğraf teknolojisini üretmiş dünyada, bu dünyanın sınıf mücadelelerinde, teknolojiyle arasındaki bağlarda, insanlık ve doğayla arasındaki ilişkilerde vuku bulur (Leslie, 2019:31).

Bilindiği üzere kolektif belleğe ayrıcalıklı bir erişim sunan bu tarz fotoğraflar hem görsel hem de kuşaklararası bir okuma yapmamıza olanak tanımaktadır. Belirli bir zaman diliminin parantez içine alındığı bu görsellerle yaratılan yüzleşme, kültürel mirasın aktarıldığı sonraki kuşaklarla temas etmenin önemli bir adımıdır. Bu bağlamda dünya fotoğraf tarihine

DOI: 10.21602/sduarte.1698861

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35

ISSN 1308-2698

bakıldığımızda 1800'lerin ortasında Nadar, Paris'i; 1800'lerin sonunda Jacob Riis gecekonduda yaşayan (How the other half lives) insanları; 1900'lerin başında Lewis Hine çocuk işçileri, Edward Curtis Kızılderilileri yaşam, kültür ve tarih açısından toplumcu belgeci fotoğraf anlayışıyla adeta bir sosyofotolog olarak kayda almışlardır. Robert J. Hartley 1922'de Doğu Kanada Inuit Eskimolarının yaşam biçimlerini ve günlük hayatlarını "senaryoya bağlı kalmaksızın, en doğal ve spontan halleriyle" Kuzeyli Nanook adlı belgesel filmi çekmiştir. Öte yandan Osmanlı'da II. Abdülhamid "Her resim bir fikir" demiş ve tebaam nasıl yaşıyor sorusunun yanıtını imparatorluk topraklarının dört bir yanına gönderdiği fotoğrafçılarda aramıştır. Abdullah Biraderler, Aşil Samancı, Pascal Sabah, Vassilaki Kargopoulo Osmanlıdan Cumhuriyete; Velid Ebüzziya, Burhan Felek, Esat Nedim Tengizman, Etem Tem, Cemal Işıksel Çanakkale Kurtuluş Savaşı'ndan Cumhuriyete; Othmar Pferschy, Ara Güler, Fikret Otyam ve Ozan Sağdıç'ta Modern Türkiye'nin kuruluş sürecine ilişkin görsel kültürel mirasımızın hazinesini oluşturmuşlardır. Bu bağlamda geçmiş ve geçmişin değerleri ile oluşturulan görsel kültürel bellek sadece tek bir ülkeye, millete, devlete ait olmamakta ve tüm dünya için görsel bellek oluşturmaktadır. Geçmişin yeniden okunmasında değerli bir kaynak haline gelen fotoğraflar, unutulmaya yüz tutmuş bir eğitim değerinin içselleştirilmesine katkı sağlamaktadır. Beatriz Sarlo *Geçmiş Zaman* adlı kitabında geçmiş ve hatırlama arasındaki köprüden bahseder; "Geçmişin anlaşılamayanları hala yerinde dursa da […] öznel bir süreç olarak hatırlama, hatırlayan özne için gerekli olan araştırma kapısını açar" (Sarlo, 2012:50). Kepirtepe Köy Enstitüsü bir bellek mekânı olarak yarım kalmış eğitim sisteminden geriye kalanlara ve geçmişimize nasıl bakacağımıza dair işaretler sunmaktadır. Bu mekâna yeniden bakmak hem kuşaklararası bir iletişime katkı sağlamakta hem de toplumsal belleğimiz ile iletişim kurarak geçmişe olan bağımızın kopmasının önüne geçebilmektedir.

3. Unutulmuş Bir Dönemin Görsel Temsili Olarak Fotoğraf

Tarih, hatırlama ve toplumsal bellek kavramları, bireylerin ve toplumların kimliklerini inşa etme süreçlerinde belirleyici unsurlardır. Bellek çalışmalarında önemli bir yer tutan görsel materyaller, geçmişin izlerini günümüze taşıyan ve tarihsel anlatıları somutlaştıran araçlar olarak işlev görmektedir. Kepirtepe Köy Enstitüsüne ait fotoğraflar, yalnızca belirli bir dönemin belgeleri olmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal belleğin inşasında da kritik bir rol oynamaktadır. Paul Ricoeur'ün *Tarih, Hafıza, Unutuş* adlı kitabı, tarihsel bilginin doğası, hafıza ve unutma arasındaki

DOI: 10.21602/sduarte.1698861

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35

ISSN 1308-2698

karmaşık ilişkiyi felsefi bir düzlemde ele almaktadır. Fotoğraf çekildiği anda *şimdi*yi kaydederek, geçmişi gelecekte hatırlanabilir kılmaktadır. Ancak Ricoeur'ün hafıza üzerine getirdiği eleştirel bakış, fotoğrafın yalnızca bir bellek deposu değil, aynı zamanda bir seçme, yeniden inşa ve hatta çarpıtma aracı olabileceğini de düşündürmektedir. Ricoeur (2020:434)'ün belirttiği üzere; "Yitirilen şeyin umutsuzluğu, anıyı toplama ve hafızayı arşivleyememe, şimdinin yakasını bırakmayan geçmişin aşırı mevcudiyeti ve paradoksal biçimde, bir daha asla geri getirilemeyecek bir geçmişin mevcudiyet eksikliği, geçmişi şaşkınca arayış ve şimdinin donup kalması, kısaca silinemeyen ile geri getirilemeyenin üst üste binmesi" böylesi bir katmanlaşmayı desteklemektedir. Ayrıca fotoğraf, geçmişin görsel bir temsili olarak, Ricoeur'ün *tarihsel temsildeki yorumsallık* anlayışıyla birebir örtüşmektedir. Bir başka deyişle Ricoeur, görsel belleğin toplumların anlam oluşturma sürecini vurgular. Bu bağlamda mimesis ve imgelem aracılığıyla insanın dünyayı algılamasını ve yorumlamasını sağlayan görsel belleğin sembolik ve imgesel anlamlarının önemini ortaya koymaktadır. Ricoeur, belleğin geçmişi anlamlandırma sürecinde oynadığı rolü vurgularken, tarihsel anlatıların her zaman belirli bir perspektif içerdiğini belirtir. Ona göre, hatırlama süreci geçmişin doğrudan bir yeniden üretimi değil, belli bir çerçevede yeniden inşasıdır. Kepirtepe Köy Enstitüsü fotoğrafları da bu bağlamda yalnızca bir geçmişi belgelemekle kalmaz, aynı zamanda onu bugünün bakış açısıyla anlamlandırmamıza yardımcı olur. Fotoğraflar, bireysel hafızanın ötesinde, kolektif bir anlatının taşıyıcısı olarak işlev görmektedir.

Bugünün bakış açısıyla bizler için oldukça önemli hale gelen ve yitirilen kültürel bir değer hakkında da bellek çalışmalarına içkin olan Kepirtepe Köy Enstitüsüne ait fotoğraflar, aynı zamanda şaşırtıcı derecede talepkâr olmakla birlikte izleyicisinden arkeolojik bir çaba beklemektedir. Türkiye için oldukça değerli bir zaman aralığından alınan kaçınılamaz belgeleri olarak işlev gören bu fotoğraflar hem geçmiş zamanın izi hem de şimdiki zamanın sürekli olarak yinelenen izi arasında yitirilmişlikten doğan bir toplumsal bellek sarsıntısı görünümündedir. Şimdiki zamanın izleri Kepirtepe Köy Enstitüsünden yansıyan eğitim ışığından gelmektedir. İngiliz antropolog Connerton (2019:27)'a göre toplumsal bellek ve tarih arasındaki ilişki çerçevesinde geçmişin izleri hakkında bilgi edinebiliriz; "Geçmişte gerçekleştirilen tüm insan etkinliklerinin bilgisi ancak onların bıraktığı izlerden yola çıkılarak edinilebilir". Aynı zamanda bu imgeler eğitim

DOI: 10.21602/sduarte.1698861

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35

ISSN 1308-2698

için harcanan zamanı, çalışmayı ve yardımlaşma belleğini her şeye rağmen bugüne aktarmaktadır. Kepirtepe Köy Enstitüsüne ait fotoğraflar, yalnızca geçmişin izlerini taşıyan belgeler olarak değil, aynı zamanda bugünün bakış açısıyla yeniden okunmayı bekleyen kültürel ve tarihsel göstergeler olarak da değerlendirilebilir. Bu görseller, bireysel ve kolektif bellek arasında dinamik bir köprü kurarak, geçmişin şimdiki zamanda nasıl anlamlandırıldığına dair önemli ipuçları sunmaktadır. Connerton'ın belirttiği gibi, geçmişe dair bilgimiz büyük ölçüde maddi ve görsel izlerden hareketle şekillenir. Fotoğraflar, zaman içinde dönüşen ve çoğu zaman kaybolmaya yüz tutan hafıza mekânlarının yeniden hatırlanmasını sağlar. Bu noktada, Kepirtepe Köy Enstitüsünün eğitim modeline ve onun toplumsal bellekteki yerine dair görsellerin sunduğu anlatıyı daha yakından incelemek gerekmektedir. Söz konusu imgeler, yalnızca bir zaman diliminin belgeleri olmanın ötesinde, mekânın ve hafızanın iç içe geçtiği, geçmişin şimdiki zamanla etkileşime girdiği birer tanıklık nesnesine dönüşmektedir.

Görsel 1. Kepirtepe Köy Enstitüsü İmecesinden Bir Fotoğraf.

Köy Enstitülerinin eğitim anlayışı, bireyin yalnızca akademik bilgiyle donatılmasını değil, aynı zamanda üretken, topluma faydalı ve dayanışmacı bireyler olarak yetişmesini hedeflemiştir. Fotoğrafta görülen çalışma ortamı, bu eğitimin uygulamalı yönünü gözler önüne sererken, bireylerin yalnızca zihinsel değil, bedensel ve toplumsal açıdan da gelişimlerini destekleyen bir

DOI: 10.21602/sduarte.1698861

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

yapıyı temsil etmektedir. Buradaki fiziksel emek, bireylerin yalnızca bir bina inşa etmek için bir araya gelmesiyle sınırlı değildir; aynı zamanda ortak hedeflere ulaşmak için iş birliği yapma kültürünün de bir yansımasıdır. Fotoğrafın sunduğu görsel anlatı, bireylerin birbirini destekleyen ve tamamlayan bir yapının parçası olarak hareket ettiğini vurgulamakta, böylece Köy Enstitülerinin eğitim felsefesinin temel taşlarından biri olan kolektif çalışma ruhunu somutlaştırmaktadır.

Fotoğrafın merkezinde yer alan yardımlaşma ve dayanışma, öğrenciler ve eğitmenleri bir araya getiren hem bir buluşma noktası hem de birlikteliğin temsilini sunmaktadır (Görsel 1). Köy Enstitülerinin çok yönlü eğitim anlayışının somut bir belgesi olan bu fotoğraf topluluk ruhunu, fiziksel emeği ve eğitim modelinin değerli bileşenlerini yansıtmaktadır. Fotoğrafta dikkat çeken bir diğer unsur ise ahşap konstrüksiyonun üzerinde herkesin birlikte çalışıyor olması, hiyerarşik bir ayrım ya da toplumsal statü farklılığının göze çarpmamasıdır. Bu durum, Köy Enstitülerinin dayanışma ve ortak çalışma ilkelerini benimsediğinin bir göstergesidir. Fotoğrafın çerçeve kompozisyonu, bir yapının çatısında ve çevresinde çalışan bireyleri içermektedir. Herkesin belirli bir işlevi olduğu görülmekte; kimi kiremitleri elden ele ulaştırmakta, kimi ise yapıyı desteklemek için malzeme taşımaktadır. Bu manzara, bireylerin birbirini tamamlayan çalışma prensipleriyle bir araya geldiği bir topluluk yapısını yansıtmaktadır. Açık hava şartları, çalışmanın zorluk derecesini de ortaya koyarken, topluluk çalışmasının önceliğini vurgulamaktadır. Ortamdaki hareketlilik, fiziksel emeğin yoğun bir şekilde devrede olduğunu göstermektedir. Kepirtepe Köy Enstitüsü, eğitimin sadece bireysel değil, aynı zamanda toplumsal kalkınmayı hedefleyen bir araç olduğuna dair çarpıcı bir örnektir. Fotoğraftaki bireylerin çalışma azmi ve dayanışma ruhu, modern eğitim ve kalkınma yaklaşımlarına ilham kaynağı olabilecek niteliktedir. Köy Enstitülerinin temelde savunduğu şey, sadece bilgiyle değil, emeğin öğretimi ve birlikte başarma bilinciyle bireylerin gelişmesi olmuştur. Her bireyin işteki rolü, topluluğun genel amacına hizmet etmekte ve bu durum, köy enstitülerinin kolektif çalışma anlayışının çarpıcı bir örneği olarak değerlendirilmektedir. Bu fotoğraf, söz konusu ilkelerin hayata geçirildiği tarihsel bir anı ölümsüzleştirirken, Cumhuriyet'in eğitim devrimini gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda, fotoğrafın kompozisyonu ve çerçeve düzenlemesi de önemli bir anlam taşımaktadır. Ahşap yapının inşasında görev alan bireyler, hiyerarşik bir düzen içinde değil, eşit bir biçimde faaliyet

DOI: 10.21602/sduarte.1698861

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35

ISSN 1308-2698

göstermektedir. Bu, geleneksel eğitim sistemlerindeki öğretmen-öğrenci hiyerarşisini kırarak, öğrenmenin ve üretmenin iç içe geçtiği yatay bir ilişki biçimini ortaya koymaktadır. Fotoğraftaki bireyler, yalnızca bir yapıyı inşa etmenin ötesinde, ortak bir bilinci ve ortak bir geleceği inşa etmektedirler. Köy Enstitülerinin pedagojik yaklaşımı, öğrencileri pasif bilgi alıcıları olmaktan çıkarıp aktif üreticilere dönüştüren bir model sunmaktadır.

Görselin sunduğu bir diğer önemli unsur ise çalışma sürecinin mekânla olan etkileşimidir. Açık hava ortamında gerçekleştirilen bu inşa faaliyeti, eğitim ve doğa arasındaki ilişkiyi de vurgulamaktadır. Köy Enstitülerinin doğayla iç içe konumlanmış yapıları, eğitim sürecini sınıf duvarlarının ötesine taşıyarak, bireyin doğayla, emekle ve toplulukla doğrudan bir bağ kurmasını sağlamıştır. Bu durum, bireysel başarıyı değil, kolektif kalkınmayı ve iş birliğini temel alan bir toplumsal dönüşüm modelini desteklemektedir. Fotoğraf, Köy Enstitülerinin savunduğu dayanışma, emek, eşitlik ve üretime dayalı eğitim anlayışını güçlü bir şekilde yansıtarak, bireylerin hem kendilerini hem de çevrelerini dönüştürdüğü bir modelin somut bir örneğini sunmaktadır. Fotoğrafın sunduğu anlatı, yalnızca tarihsel bir bellek nesnesi değil, aynı zamanda eğitimin geleceğine dair ilham veren bir vizyon olarak da değerlendirilebilir.

Görsel 2. Kepirtepe Köy Enstitüsü Portre Fotoğrafları.

DOI: 10.21602/sduarte.1698861

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35

ISSN 1308-2698

Görsel 2'de yer alan portre fotoğrafları, Kepirtepe Köy Enstitüsünün birey odaklı eğitim anlayışını gözler önüne seren bir temsildir. Fotoğraftaki erkek ve kadın figürleri sade, şık ve zarif bir pozla hem bir birey hem de bir toplumsal projenin parçası olarak öne çıkmaktadır. Bu dönemde üretilen çoğu fotoğraf, Alman fotoğrafçı August Sander'in *Zamanın Yüzleri* (Antlitz der Zeit) adlı eserinde uyguladığı tipolojik yaklaşımla karşılaştırarak değerlendirilebilir. Kepirtepe Köy Enstitüsüne ait portre fotoğrafları, bireyin hem eğitim sürecindeki yerini hem de kolektif bir projenin parçası olarak üstlendiği rolü belgeleyen önemli görsellerdir. Fotoğrafın sunduğu bireysel ve toplumsal katmanlar, onu salt bir hatıra nesnesi olmaktan çıkarıp, belirli bir pedagojik ve ideolojik çerçevede okunabilecek bir belge haline getirmektedir. August Sander'in tipolojik yaklaşımıyla kıyaslandığında, Köy Enstitüsü portreleri, bireyin sadece sosyal sınıfı ya da ekonomik konumu üzerinden değil, eğitim felsefesi bağlamında da ele alındığını ortaya koymaktadır. Sander, Alman toplumunun farklı sosyal katmanlarından bireylerin portrelerini çekerek bu bireyleri özellikleriyle birer sosyal ve ekonomik tipi temsil eden örnekler olarak ele almıştır. Onun bu yaklaşımı, bireyin salt kendisi olarak görülmesi kadar, toplumsal bir sistemin parçası olarak da değerlendirilmesini sağlamaktadır. Peter Burke (2016:114)'e göre "August Sander'in amacı, tipik bireylerin fotoğraflarını kullanarak toplumun bir portresini çizmekti". İngiliz yazar ve sanat eleştirmeni Berger (1988:54)'e göre ise "Sander'in bütün amacı 1876'da Köln civarında bulunabilecek her türlü tip, toplumsal sınıf, alt sınıf, meslek, iş ve imtiyazı temsil edecek arketipler bulmaktı". Sander'in fotoğraf anlayışı gibi, bu portrelerde de birey, sosyal bir sistemin temsili olarak çerçevelenmiştir. Ancak farklı olarak, köy enstitüsü portresi, Alman tipolojisinin endüstriyel toplumlarının çok katmanlı yapısından ziyade, kırsal kalkınma ve eğitim odaklı bir özgün modelin yüzünü göstermektedir. Bu durum, bireyin sadece bir özne olarak değil, kolektif bir vizyonun parçası olarak nasıl konumlandırıldığını açığa çıkarmaktadır. Portrelerdeki bireyin kendine güvenen ve ciddi duruşu, köy enstitüsü geleneğinin bireye kazandırdığı sorumluluk ve bilinç anlayışını yansıtmaktadır. Portrede yer alan insanlar, sade bir arka plan önünde, kırsal kalkınma projesinde yer alan bireyin hem bireysel hem de toplumsal rolünü temsil etmektedir.

Portre fotoğrafçılığı, bireyin öznel kimliğini vurgulayan bir sanat dalı olmakla birlikte, tarihsel ve sosyolojik açıdan incelendiğinde, bireylerin belli bir toplumsal bağlam içindeki temsilini de içermektedir. Bu görseller, bireyin eğitimin öznesi olarak konumlandırıldığı ve aynı

DOI: 10.21602/sduarte.1698861

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35

ISSN 1308-2698

zamanda bu eğitim modelinin bir simgesi haline geldiği bir anlatıyı şekillendirmektedir. Burada bireyin yüzü, sadece kendisini değil, ait olduğu pedagojik ve toplumsal dönüşüm sürecine vurgu yapmaktadır. Portrelerdeki bireylerin duruşları, ifadeleri ve giysileri, eğitim ve modernleşme kavramları etrafında şekillenen bir görsel anlatı sunmaktadır. Kadın portresi özelinde değerlendirildiğinde, duruşundaki disiplin ve kendine güvenin, köy enstitülerinde kadınların üstlendiği aktif rollerle doğrudan ilişkili olduğu görülmektedir. Kadının geleneksel cinsiyet rollerinden sıyrılarak eğitimci, üretici ve düşünsel bir özne olarak temsil edilmesi, köy enstitülerinin dönüştürücü misyonunu gözler önüne sermektedir. Kadın portresinin ellerini birleşmiş şekilde tutarken ki duruşu, disiplin ve kararlılığı çağrıştırırken, giysisindeki zarif detaylar onun bir birey olarak estetik özelliklerini de vurgulamaktadır. Aynı zamanda bu duruş, toplumsal cinsiyet rollerinin ötesine geçerek, kadının köy enstitülerindeki aktif ve çok yönlü konumunu öne çıkarmaktadır. Erkek portresinde ise aynı disiplinli ve kararlı bakış, eğitimin birey üzerindeki etkisini ve bu sürecin oluşturduğu bilinç düzeyini yansıtmaktadır. Portrelerin kompozisyonlarına bakıldığında, arka planın sadeliği, bireyin ön plana çıkmasını sağlamaktadır. Bu tercih, bireyin bir özne olarak varlığını vurgularken, onun temsil ettiği ideolojik ve kültürel yapıyı da görselleştirmektedir. Aynı zamanda bireyin doğrudan izleyiciyle göz teması kurması, eğitimli insanın kendi kimliğinin farkında olduğuna ve bu kimliği toplumsal bir bilinçle şekillendirdiğine dair bir mesaj iletmektedir.

Görsel 3. Kepirtepe Köy Enstitüsü Eğitiminden Fotoğraflar.

Kepirtepe Köy Enstitüsü, Türkiye'nin köy temelli eğitim modeli olan Köy Enstitüleri hareketinin önemli bir parçasıdır. Bu hareket, Cumhuriyet'in erken dönem reformları kapsamında, köylü nüfusun eğitilerek modern tarım, teknik bilgi ve aydınlanma ilkelerine dayalı

DOI: 10.21602/sduarte.1698861

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35

ISSN 1308-2698

bir toplum yapısını oluşturması amacıyla şekillenmiştir. Kepirtepe Köy Enstitüsü öğretmenlerinden olan Tütengil (2013:45)'e göre Köy Enstitülerinde eğitim alan bireyler içlerindeki öğrenme kıvılcımını fark etmişlerdir; "Köy enstitülerinin meydana çıkardığı en büyük gerçek, köylümüzün pek çok meziyet ve kabiliyetlerin mevcut olduğudur. Herhangi bir enstitüyü dolaşırken, atavizme hak verdirecek müşahadeleri adım başında yapmak mümkündür. Kendi haline bırakılma yıllarının külleri altında kalmış ateş parçaları, biraz yöneltme sonunda kendilerine saklı cevheri ortaya dökmüşlerdir". Köy Enstitülerinin eğitim anlayışı, uygulamalı öğrenme ve çok yönlülüğü esas almıştır. Bu bağlamda, fotoğraftaki öğrencilerin hem teorik dersler aldıkları hem de tarım, marangozluk, arıcılık, dikiş gibi uygulamalı alanlarda çalıştıkları görülebilmektedir. Ders kitapları ve defterlerin varlığı, akademik bilgi aktarımının önemini vurgularken, mekânın fiziksel tasarımı, kırsal Türkiye'nin gerçekleriyle uyumlu bir eğitim ortamı sunma çabasını ortaya koymaktadır. Köy Enstitüleri, Türkiye'de eğitim yoluyla toplumsal dönüşümü gerçekleştirme vizyonunun bir parçası olarak düşünülmüştür. Fotoğraftaki öğrencilerin çoğu, mezun olduktan sonra köylerine dönüp öğretmenlik, tarım uzmanlığı ya da kültürel liderlik gibi rolleri üstlenmiştir. Berktaş (2021:134)'ın da belirttiği üzere "Enstitülerde öğrencilere düşünme, akıl yürütme ve sorgulama gibi yöntemler kazandırılmıştır. Bu sayede bireyler, sorunlar karşısında sorun çözme becerisi elde etmişlerdir".

Görsel 4. Kepirtepe Köy Enstitüsü İmecesinden Bir Fotoğraf.

DOI: 10.21602/sduarte.1698861

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Yukarıdaki fotoğraf, Kepirtepe Köy Enstitüsünde gerçekleştirilen bir inşaat faaliyetini belgeleyen arşiv niteliğinde bir görsel materyaldir. Görüntüde, enstitüye ait taş bir binanın bitişiğinde ve açık bir arazide çalışan bir grup öğrenci ve eğitmen yer almaktadır. Bu çalışma ortamı, dönemin eğitim anlayışı, yapı teknikleri, kolektif emek kullanımı ve toplumsal dönüşüm süreci hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. Foucault (1977:201)'nun bilgi ve iktidar ilişkileri bağlamında belirttiği gibi, eğitim mekanizmaları yalnızca bilgi aktarmakla kalmaz, aynı zamanda bireylerin sosyal ve ekonomik süreçlere entegrasyonunu da sağlar.

Fotoğrafın kompozisyonu incelendiğinde, mekânın belirgin bir şekilde iki ana bölüme ayrıldığı görülmektedir. Sol tarafta açık bir alan bulunmakta ve burada öğrenciler, eğitim sürecinin bir parçası olarak kazı ve malzeme eleme işlemleri yapmaktadır. Başlarında şapka ya da örtü bulunan bireylerin ellerinde kürek veya kazma gibi aletler olduğu fark edilmektedir. Freire (1970:86)'in belirttiği gibi, eğitim yalnızca akademik bilgi aktarımından ibaret değildir; o, toplumsal dönüşümün ve bireysel özgürleşmenin de temel araçlarından biridir. Sağ tarafta ise, taş bir binanın yanında çalışan bir diğer grup öğrenci yer almaktadır. Bu grupta, el arabası ile malzeme taşıyan kişiler dikkat çekmektedir. Ayrıca, tekerlekli bir at arabasının varlığı, o dönemde inşaat malzemelerinin taşınmasında geleneksel yöntemlerin nasıl kullanıldığını göstermektedir. Çalışanlar arasında farklı yaş gruplarından bireylerin bulunması, köy enstitülerinin eğitimi erken yaşlardan itibaren kolektif üretim pratiğiyle birleştirdiğini ortaya koymaktadır. Bourdieu (1986:47)'nün kültürel sermaye kavramı bağlamında belirttiği gibi, "eğitim yalnızca bireysel bir gelişim değil, aynı zamanda sosyal yapıyı şekillendiren bir faktördür".

Fotoğrafın bağlamsal analizi, Kepirtepe Köy Enstitüsünün eğitim modelinin sosyal ve ekonomik boyutlarına dair çıkarımlarda bulunmaya olanak tanımaktadır. Görsel, yalnızca bir inşaat sahnesini değil, aynı zamanda dönemin eğitim reformlarının somut bir göstergesini yansıtmaktadır. Bu kare, geleneksel yapı teknikleriyle modern eğitim anlayışının nasıl iç içe geçtiğini belgeleyen tarihsel bir kaynak niteliği taşımaktadır. Özellikle fiziksel emeğin eğitimin bir parçası olduğu bu sahnede, Cumhuriyet dönemi eğitim politikalarının sosyal sınıflar arası eşitlik anlayışına olan katkısı da gözlemlenebilmektedir. Halbwachs (1992:134)'ın toplumsal bellek kavramı bağlamında hatırlattığı gibi, bu tür imgeler "yalnızca bireysel değil, kolektif hafızanın da taşıyıcılarıdır". Bu fotoğraf, Kepirtepe Köy Enstitüsünde eğitimin yalnızca bilgi aktarımından

DOI: 10.21602/sduarte.1698861

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35

ISSN 1308-2698

ibaret olmadığını, aynı zamanda üretim, iş birliği ve kolektif çalışmayla şekillendiğini gösteren önemli bir görsel kaynaktır. Çalışan bireylerin giyim tarzı, kullanılan ekipmanlar ve çalışma ortamı, Köy Enstitüsü modelinin sosyo-kültürel ve ekonomik bağlamını anlama açısından dikkate değer bulgular sunmaktadır.

Görsel 5. Kepirtepe Köy Enstitüsü Tiyatro Gösteriminden Bir Fotoğraf.

Kepirtepe Köy Enstitüsünde sahnelenen tiyatro gösterisine ait bu fotoğraf, Cumhuriyet Döneminin eğitim reformlarının sanatsal ve kolektif hafızadaki yansımalarına dair çarpıcı bir belge niteliğindedir. Görsel, sahnede yer alan çeşitli karakterler ve mekân düzeniyle, köy enstitülerinin sanat ve eğitimi bir arada ele alan yapısal anlayışını vurgulamaktadır. Bu noktada, Rancière (2015:11)'in tiyatroya dair düşüncelerinde belirttiği üzere; "Tiyatro, harekete geçirilecek canlı bedenler önünde hareket halindeki bedenlerin bir eylemi tamamına erdirdikleri yerdir". Fotoğrafta görülen sahneleme pratiği, bireylerin ortak bir anlatı etrafında bütünleşmesini ve sanat yoluyla toplumsal bilinç kazanmasını simgelemektedir.

Fotoğrafın sahne düzeni incelendiğinde, tiyatro dekorunun geleneksel motifler ve ayrıntılı süslemelerle donatıldığı görülmektedir. Dolayısıyla tiyatro sahnesinin yalnızca bir gösterim alanı olmaktan çıkıp, estetik ve kimlik inşa sürecinde aktif bir unsur olarak değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir. Barthes (1981:76)'in *Camera Lucida* eserinde

DOI: 10.21602/sduarte.1698861

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35

ISSN 1308-2698

belirttiği gibi; "fotoğraf hem geçmişe ait bir anıyı hem de onun bugünle kurduğu diyalogu içerir". Kepirtepe 'deki bu sahne görüntüsü de dönemin sanat-eğitim anlayışını bugünle buluşturan bir zamansallık sunmaktadır.

Oyuncuların sahne içerisindeki yerleşimi ve beden dillerine odaklanıldığında, rollerinin bilincinde olan bireylerin sahne disiplinine uygun bir düzen içinde hareket ettiği gözlemlenmektedir. Judith Butler, toplumsal performativite kavramında bireylerin toplumsal rollerini oynarken aynı zamanda onları yeniden ürettiklerini vurgular. Buradan hareketle, sahnelenen oyun sadece bir anlatıyı görüntülemekle kalmayıp, bireylerin kendi kimlik inşa sürecine de katkı sağlamaktadır. Bu, tiyatronun yalnızca bir gösterim aracı olmanın ötesinde, bütüncül bir eğitim modeli olarak değerlendirilebileceğini ortaya koyar. Fotoğraftaki sahne de, bireylerin sanat aracılığıyla ortak bir bilinç geliştirmelerini ve toplumsal bir dönüşüm sürecine dâhil olmalarını sağlayan bir alan olarak yorumlanabilir.

Görsel 6. Eren Görgülü**,** Kepirtepe Köy Enstitüsünden Geriye Kalan Harabe Fotoğafları, 2022.

Bugün artık Kepirtepe Köy Enstitüsünden geriye kimsenin pek uğramadığı ve atıl durumda kalan bir eğitim merkezi vardır. Yıllarca bu ülkeye hizmet edecek öğretmenleri yetiştiren fiziki binalar doğayla baş başa bırakmış ve zamanın ağırlığına karşı yenik düşmüştür. Kepirtepe Köy Enstitüsünün bugünkü hâlini yansıtan bu harabe fotoğraflarına Fransız kimliği ve belleği üzerine çalışmalar yapan Fransız tarihçi Pierre Nora'nın *Hafıza Mekânları* kavramı çerçevesinde bir değerlendirme yapmak, mekânın hafıza ile olan bağlantısını ve tarihle olan ilişkisini anlamak açısından önemlidir. Nora, hafıza mekânlarını (*Les Lieux de mémoire*), toplumsal hafızanın somutlaştığı ve mekânın tarihsel, kültürel ya da duygusal çağrışımlarının yoğunlaştığı

DOI: 10.21602/sduarte.1698861

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

yerler olarak tanımlamaktadır. Bu çerçevede Kepirtepe Köy Enstitüsü, yalnızca bir eğitim kurumunun fiziksel kalıntıları olarak değil, aynı zamanda bir dönemin toplumsal ideallerini ve eğitim devrimini temsil eden bir hafıza mekânı olarak değerlendirilebilir. Nora, Fransa tarihi üzerinden yürütmüş olduğu araştırmalarda kolektif belleğin odak noktaları olarak belirlediği anıtları, binaları, coğrafi yerleri ve sanat eserlerini birer 'hafıza mekânı' olarak tanımlamaktadır. Nora (2022:10)'ya göre hafıza mekânları; "Tarihin tarihi olduğuna göre tarih yazımsal boyut olarak hep vardırlar; tarih bunlarla oluşur, tarih, mekânların araçları, üretilişi ve işleyişini konu alır".

Kültürel tarihimizin derinliklerinde adeta ışıksız, karanlık bir neotik, Titanik kadar erişilmez ve uzak bir harabe konumundadır. Kepirtepe Köy Enstitüsü bugünün bakış açısıyla bu fotoğraflara baktığımızda, mekânın yalnızca fiziksel çöküşü değil, aynı zamanda bir hafıza mekânı olarak toplumsal bir unutuluşu da yansıttığı görülmektedir. Kepirtepe Köy Enstitüsünün yıkık ve terk edilmiş hali, aslında bir zamanlar bu mekânda yaşanan yoğun toplumsal ve kültürel dinamizmin kaybına işaret etmektedir. Kepirtepe'nin bugünkü durumu, tarihsel bir mesafe ile hafızanın içsel ve çağrışımsal yapısı arasında bir gerilim yaratmaktadır. Mekânın çöküşü, Cumhuriyet Dönemi'nde köy enstitülerinin öne çıkardığı idealist eğitim anlayışının sona ermesiyle bağlantılıdır. Bu durum, toplumsal hafıza içinde belirli dönemlerin unutulmaya ya da ihmal edilmeye yüz tutmasına işaret etmektedir. Fotoğrafta görülen harabe, yalnızca fiziksel bir yıkımı değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın bir çöküşünü temsil eder. Ulivucci (2023:141)'ye göre fotoğrafların hikâyesini içinde barındıran mekânı anımsatan her şey önemlidir; "Yapının türü, coğrafi konumu, çevresi, bir hikâyenin deşifre edilmesinde ve üzerine düşünülmesinde dikkate alınması gereken unsurlardır […] Hikâyenin yazıldığı duvarlardır onlar ve hala onun izlerini, damgasını üzerinde taşırlar". Ulivucci, kitabının ilerleyen sayfalarında terk edilmiş alanları artık uzaklaşmış ve ıssızlaşmış hayata dair izlerin barındığı mekânları "imgeleriyle bir yaşam deneyimini somutlaştırmaya katkı sağlayan ve imge arayışındaki bir belleğin gelişme alanlarını oluşturan" (2023:192) yer olarak tanımlar. Harvey (2019:304)'e göre harabe mekânlar; "Hızla değişmekte olan dünyada sarsılmış olan kimliğimizin köklerini bulmasına katkıda bulunmaktadır". Kayıp bir geçmişe ait olan bu mekânın varlığına işaret ettiği fotoğraflar yarım kalmış bir eğitim sürecinden geriye kalanları göstermektedir. Artık terk edilmiş, harabeye dönmüş bu mekânın izleri toplumsal

DOI: 10.21602/sduarte.1698861

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35

ISSN 1308-2698

hafızada yer edinen yokluğun izlerini sunmaktadır. Fotoğraf, zamanın yıkıcı etkilerine veya insan eliyle gerçekleştirilen değişimlere karşı, bir tür *görsel hafıza* olarak devreye girmektedir. Soulages (2022:383)'e göre; "Fotoğraf sayesinde restorasyonlar harabeden kalan izleri gizleseler bile, sürekli başvurabileceğimiz çürütülemez belgeler ve tutanaklar hazırlamayı mümkün kılar". Fotoğrafın çürütülemez bir belge oluşturma kapasitesi hem tarih yazımı hem de bellek açısından oldukça kritik katkılar sunmaktadır.

Kepirtepe Köy Enstitüleri'nin günümüzdeki harabe görüntüleri, psikoanalitik bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, Sigmund Freud'un "tekinsiz" (unheimlich) kavramı üzerinden de okunabilmektedir. Freud, tekinsizliği, bir yandan tanıdık ve aşina gelen, diğer yandan ise ürkütücü ve rahatsız edici bir his uyandıran bir deneyim olarak tanımlar. Bu kavram, geçmişten gelen bir tanışıklığın, bastırılmış veya unutulmuş bir bilinçaltı deneyiminin yüzeye çıkmasıyla ilgilidir. Tekinsizlik, tanıdık olanın bir tür "yabancılaşması" olarak da görülebilir. Fisher (2020:64), *Tekinsiz ve Tuhaf* adlı kitabında terk edilmiş harabe mekânların tekinsizliğinden bahseder; "Tekinsizlik (mevcudiyetin yetersizliği) için verilebilecek örnek harabeleri ve başka terk edilmiş yapıları içeren tekinsizlik hissidir". Bir zamanlar eğitim ışığının parladığı bu fiziksel alanlar, bugün izleyicinin algısı üzerinde değişime uğramış ve mekânın yaşadığı değişim ile birlikte travmatik bir geçmişle işaretlendiğini göstermektedir. Harabe halindeki Kepirtepe Köy Enstitüsü, geçmişin bastırılmış bir parçasını yeniden yüzeye çıkarmaktadır. Bir zamanlar eğitim ve aydınlanma ideallerinin mekânı olan bu yapılar, şimdi çürümeye terk edilmiş halde, unutulmuş bir tarihi hatırlatmaktadır. Harabeler, bu geçmişin fiziksel bir kalıntısı olarak, belleğin bastırılmış katmanlarını açığa çıkarmaktadır. Bu durum, izleyicide hem tanıdık bir geçmişin anısını canlandırır hem de bu geçmişin başarısızlığı veya terk edilmişliği karşısında bir rahatsızlık uyandırmaktadır. Harabeye dönmüş bir Köy Enstitüsü, bir zamanlar güçlü bir idealin mekânı olarak var olan yapının şimdi işlevsiz, unutulmuş ve anlamsız hale geldiğini göstermektedir. Ancak bu eksiklik, aynı zamanda geçmişin hatırlanmasına ve sorgulanmasına davet etmektedir. Bu durum, geçmişin tanıdıklığını günümüzün yabancılaşmış ve terk edilmiş bağlamıyla birleştirerek, izleyicide tekinsiz bir his yaratmaktadır. Ayrıca, Kepirtepe Köy Enstitüsünün kalıntıları, bir zamanlar hayatla dolup taşan, eğitim ve üretim faaliyetlerinin yürütüldüğü bir mekânın şimdi sessizlik ve çürüme içinde olduğu bir çelişkiyi barındırmaktadır. Nitekim bu tekinsizlik, yalnızca fiziksel bir mekânın dönüşümünü

DOI: 10.21602/sduarte.1698861

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

değil, aynı zamanda toplumsal hafızamızın kırılganlığını ve geçmişle olan ilişkimizi de çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermektedir.

4. Sonuç

Kepirtepe Köy Enstitüsü gibi tarihsel ve toplumsal bağlamda önemli bir yere sahip olan kurumlar, çok boyutlu oldukları ve günümüzü halen etkileyebildikleri için fotoğraf analizine çarpıcı bir örnek sunmaktadır. Enstitüler, Cumhuriyet Türkiye'sinin eğitim ve kalkınma ideolojisini somutlaştıran bir model olarak, fotoğraf aracılığıyla toplumsal bellek ve ideolojik anlamları taşımakta ve yansıtmaktadır. Kepirtepe 'de çekilen fotoğraflar, sadece birer belge olarak değil, aynı zamanda köy enstitüsü fikrinin taşıyıcısı ve tanıtıcısı olarak önem kazanmaktadır. Fotoğrafın sosyal, kültürel ve tarihsel bağlamı ışığında çok boyutlu bir analiz sunulmuş; bireysel bellekten kolektif hafızaya, sanat estetiğinden gündelik hayata kadar çeşitli çerçeveler incelenmiştir. Fotoğrafın bir belge olarak nesnelliği ile bir anlatı aracı olarak öznelliği arasındaki gerilim, makalede içerisinde detaylı bir şekilde açıklanmaya çalışılmıştır. Fotoğrafın bir gözlem aracı olarak potansiyelini ve sınırlarını yeniden düşünmeye imkân tanıması, etnografik bir araç ve nesne olarak çok yönlülüğü, onu sosyal bilimler için vazgeçilmez bir inceleme alanı haline getirmektedir. Fotoğraf bireysel ve toplumsal düzeyde, kültürel anlamların üretilmesi ve aktarılmasında kritik bir rol oynamaktadır. Kepirtepe Köy Enstitüsünden yansıyan görsel temsiller, bellek, fotoğraf ve etnografi arasındaki ilişkilerin derinlemesine incelenmesine olanak tanımaktadır. Bu fotoğraflar, yalnızca bir eğitim reformu girişiminin değil, aynı zamanda bir dönemin toplumsal dönüşümüne dair katmanlı bir hafızanın temsilidir. Fotoğraf, belleği hem bireysel hem de kolektif düzeyde yapılandıran güçlü bir araç olarak, Kepirtepe 'deki yaşamın dinamiklerini somutlaştırmaktadır. Eğitim pratiklerinden tarımsal faaliyetlere, sanattan günlük yaşama kadar geniş bir spektrumda sunulan görseller, enstitü öğrencilerinin ve öğretmenlerinin deneyimlerini belgelemekle kalmamış, aynı zamanda yaşanan deneyimlerin bugüne taşınmasında birer hafıza nesnesi haline gelmiştir. Dolayısıyla Kepirtepe'nin arşivlerinde bulunan fotoğraflar, kültürel mirasın somut belgeleri olarak özel bir yere sahiptir. Bu görsel materyaller, enstitünün tarihsel çizgisini ve köy toplumu üzerindeki etkisini anlamak için kritik bir kaynak niteliği taşımaktadır. Dahası dönemin eğitim anlayışını ve Türk halkını yansıtmakta olup; Trakya bölgesindeki köylerin sosyo-ekonomik ve kültürel gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Bu

DOI: 10.21602/sduarte.1698861

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35

ISSN 1308-2698

bağlamda Kepirtepe Köy Enstitüsü, yalnızca bir eğitim kurumu olmaktan öte, kültürel bir miras niteliği taşımaktadır. Fotoğraflar, enstitüde gerçekleştirilen eğitim faaliyetlerini, sosyal ve kültürel etkinlikleri, bina mimarisini, imece usulü çalışmayı ve dönemin günlük yaşamını detaylı bir biçimde belgelendirmektedir. Öte yandan Kepirtepe Köy Enstitüsüne iletişim etnografisi perspektifinden bakıldığında, fotoğraflar yalnızca görsel bir arşiv değil, aynı zamanda toplumsal yapıları, değer sistemlerini ve gündelik ritüelleri anlamaya yönelik birer anahtar işlevi görmektedir. Örneğin, öğrenci topluluklarının kolektif üretim süreçleri, fotoğraflarda fiziksel mekânların düzeni ve bireylerin etkileşim biçimleri aracılığıyla görünür hale gelmiştir. Bu bağlamda, fotoğrafın sessiz tanıklığı, etnografik yöntemlerin tarihsel verilerle harmanlanmasına katkı sunarak geçmişe yönelik daha bütüncül bir okuma imkânı sağlamaktadır.

Sonuç olarak, Kepirtepe Köy Enstitüsünden yansıyan fotoğraflar hem bireysel hem de toplumsal belleğin inşasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu görsel malzeme, bir taraftan Köy Enstitüleri modelinin temel ilkelerini ve pratiklerini anlamamıza katkıda bulunurken, diğer taraftan tarihsel bağlamın dönüştürücü etkilerini gözler önüne sermektedir. Tarih, kültür, ulus hafızası, fotoğraf ve etnografi arasındaki kesişim noktası, geçmişin yalnızca bir temsili değil, aynı zamanda bugüne ve geleceğe yönelik bir anlam üretimidir.

Kaynakça

Akarçay, Ö. G. (2023). *Görsel Sosyoloji*, Ankara: Siyasal Kitabevi.

Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Hill and Wang

Berger, J., (1988). *O Ana Adanmış*, İstanbul: Metis Yayınları.

Berktaş, K. K. (2021). *Toplumsal Bellekte Köy Enstitüleri Deneyimi,* İstanbul: Müptela Yayınları.

Bourdieu, P. (1986). "The Forms of Capital", ed. J. Richardson, *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, pp. 241-258, Greenwood Press.

Burke, P. (2016). *Tarihin Görgü Tanıkları*, İstanbul: Kitap Yayınevi.

Connerton, P. (2019). *Toplumlar Nasıl Anımsar?*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fisher, N. (2020). *Tuhaf ve Tekinsiz*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Pantheon Books.

Freire, P. (1970). *Pedagogy of the Oppressed*, Continuum.

Giddens, A. (2012). *Sosyoloji,* İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Güneri, M. (2023). *Hasanoğlan Hatırası Bir Köy Enstitülünün Kaleminden ve Objektifinden (1941-1951),* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory,* University of Chicago Press.

Harvey, D. (2019). *Postmodernliğin Durumu,* İstanbul: Metis Yayınları.

Kişmir, G. (2021). *Bellek ve Anımsama,* İstanbul: Kriter Yayınevi.

Leslie, E. (2019). *Walter Benjamin Fotoğraf Yazıları,* İstanbul: Kolektif Kitap.

Nora, P. (2022). *Hafıza Mekanları,* Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Rancière, J. (2015). *Özgürleşen Seyirci*, İstanbul: Metis Yayınları.

Ricoeur, P. (2020). *Hafıza, Tarih, Unutuş*, İstanbul: Metis Yayınları.

Sarlo, B. (2012). *Geçmiş Zaman Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma*, İstanbul: Metis Yayınları.

Soulages, F. (2022). *Fotoğrafın Estetiği*, İstanbul: Espas Yayınları.

Tütengil, C. O. (2013). "Köy Enstitüsü Üzerine Düşünceler", *Trakya'daki Işık Kepitepe Köy Enstitüsü*, Yeni Kuşak Köy Enstitüleri Yayınları, İzmir.

Ulivucci, C. (2023). *Fotoğrafların Anlattığı,* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yavuz, O. (2020). *Antropoloji ve Fotoğraf*, İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.

İnternet Kaynakları

http 1: "Köy Enstitülerinin Kuruluşuna Giden Süreç", https://www.akademikkaynak.com/koy-enstitulerinin-kurulusu.html, Erişim tarihi: 11.10.2024.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1-2-3-4-5. Kepirtepe Anadolu Lisesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 6. Eren Görgülü Fotoğraf Arşivi.

DOI: 10.21602/sduarte.1543714

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

AMATÖR BİR TİYATRO OLUŞUMU: GENÇ OYUNCULAR'IN TİYATROMUZA KATKILARI

THE CONTRIBUTION OF THE GENÇ OYUNCULAR TO THE TURKISH THEATER

Nedim Saban*

Öz

Genç Oyuncular, 1957 ile 1963 yılları arasında çalışmalar yapmış olan bir amatör tiyatro topluluğudur. Dönemin Batı aktarmacıları etkisine kapılmış olan tiyatro anlayışını ters yüz ederek, tiyatronun özünün arayışıyla, deneysel çalışmalar yaparak, Türkiye Tiyatrosu'na nice biçimsel yenilik kazandırdılar. Ayrıca Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda yer alan anlatım kaynakları zenginliğini keşfederek tiyatromuzun yerli bir sahne dili kazanmasına, geleneğiyle yüzleşmesine ve halk üzerindeki etkinin artırılmasına önayak oldular. Halk Tiyatrosu düşüncesiyle, tiyatroyu en önce hapsolduğu İstanbul Beyoğlu ekseninden çıkartarak seyirci profilini zenginleştirdiler. Bu düşünceyle seçtikleri Erdek kasabasında Türkiye'nin ilk kültür/sanat festivalini gerçekleştirirler. Bu araştırmada Genç Oyuncuların oyunları, dünya görüşleri, sanatsal bakışları derinlemesine incelenmiş olup tiyatromuza katkıları mercek altına alındı. Genç Oyuncuların geniş arşivinden derlenen kitaplar ve belgeler tarandı, bu çalışmalara katılan canlı tanıkların yıllar içindeki gözlem ve özeleştirilerine yer verildi, ayrıca güncel bir sözlü tarih araştırması yapılarak Genç Oyuncuların öncü adımları ortaya çıkarılmaya çalışıldı.

Anahtar Kelimeler: Genç Oyuncular, Tiyatro, Amatör Tiyatro, Öz Tiyatro, Erdek Şenliği.

Abstract

Genç Oyuncular was an amateur theatre group active between 1957 and 1963 that challenged the dominant Western-oriented theatrical norms of the time by searching the essence of theatre through experimental methods. The group introduced significant formal innovations to the Turkish theatre scene and explored the rich narrative and performance praxis of Traditional Turkish theatre, helping the development of an indigenous theatre genre. They also played a key role in confronting tradition and expanding theatre's reach beyond the boundaries of Beyoglu, Istanbul. Guided by the idea of a people's theatre, they chose the suburban town of Erdek as a new venue and organized the first cultural and arts festival of Turkey. This study provides an in-depth examination of the groups' productions, artistic vision and ideological stance. Drawing from a wide archive of manuscripts and documents, as well as firsthand testimonies and a contemporary oral history project, the research traces the group'd pioneering role in shaping modern Turkish theatre.

Keywords: Theatre, Erdek Art Festival, Amateur Theatre, Turkish Theatre.

1. Giriş

Türkiye Tiyatrosu'nda, 1950-1980 yılları arasında büyük bir hareketlilik gözlendi, özellikle 1960'lı yıllarda, Dormen, Kenter, Gülriz Sururi/Engin Cezzar, Ankara Sanat Tiyatrosu, Dostlar Tiyatrosu, Devekuşu Kabare Tiyatrosu, Ulvi Uraz Tiyatrosu gibi farklı sanatsal görüşlerle tiyatro üreten profesyonel topluluklar, gerçekçi, toplumcu gerçekçi, köy gerçekçiliği, kabare, belgesel tiyatro, komedi, müzikal, epik tiyatro gibi farklı türleri denedikleri geniş repertuar

Araştırma Makalesi / Research Article
Başvuru tarihi / *Received*: 04 Eylül 2024 - Kabul tarihi / *Accepted*: 21 Mayıs 2025
* Anadolu Üniv., Konservatuvarı, Sanatta Yeterlilik, nedimsaban2023@gmail.com, Eskişehir/Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1543714

anlayışlarıyla yılda birkaç farklı oyun sahneleyerek düzenli olarak perde açarken; Muammer Karaca, Gönül Ülkü, Gazanfer Özcan, Nejat Uygur gibi güldürü tiyatroları kendi biçemlerinde ustalaşarak geniş seyirci kitleleriyle buluşurlar. Türkiye Tiyatrosu'nun altın çağı olarak nitelendirilen bu dönemde, farklı arayışlarla birbirinin içinden doğan tiyatrolar kurulur. Direklerarası'nın gözden düşerek, İstanbul kent merkezinin Beyoğlu'na taşınması, bu yenilenme arayışını daha çok Batı kaynaklı tiyatrolarda yoğunlaştırır. Tiyatroların altın çağı olarak değerlendirilen dönemde amatör tiyatrolar etkili olur. "Cep Tiyatrosu yıllarında İstanbul bir tiyatro cennetiydi. Genç Oyuncular, Gençlik Tiyatrosu, Teknik Üniversite Tiyatrosu, Robert Kolej Oyuncuları küçümsenmeyecek oyunlar sahneye koyup ortaya birçok genç yetenek çıkarıyorlardı" (Dormen, 2017:122). Atila Alpöge de bu hareketi "Artık genç insanların tiyatro sevgisi çılgın bir yangın yeri gibi her yeri sarmaya başlamıştı" (Alpöge, 2007:15).

İstanbul'da, Eminönü, Bakırköy, Cağaloğlu gibi halkevleri, Robert Lisesi, Galatasaray Lisesi gibi lise tiyatroları, Karagözyan Okulu'ndan Yetişenler Derneği, Getronagan Lisesi Yetişenler Derneği gibi azınlık tiyatroları, LCC gibi tiyatro kurslarının oluşumu, Yeşilay gibi kuruluşların, Türkiye Öğretmenler Sendikası, Milli Talebe Birliği gibi sivil toplum örgütlerinin, bazı siyasi parti kollarının amatör tiyatro çalışmalarının yanı sıra Ankara'da Ankara Deneme Sahnesi, Sahne Z, Tiyatro Sinema Derneği, Ankara Üniversiteliler Tiyatrosu, Milli Talebe Birliği, Ankara Gençlik Tiyatrosu, Ordu Belediye Tiyatrosu, Tarsus Meydan Tiyatrosu gibi topluluklar kurulur, ayrıca Devrim İçin Hareket Tiyatrosu, İlerici Gençler Tiyatrosu gibi sokak tiyatroları ile "her yerde tiyatro" düşüncesi gelişir (Küçümen, 1984:4).

Amatör tiyatro hareketinin başlangıç noktası, Türkiye'nin ilk üniversite tiyatrosu olan Gençlik Tiyatrosu'dur. 1953'te İstanbul Üniversitesi Talebe Birliği'ne bağlı olarak kurulan topluluk, Cumhuriyetin kuruluşundan sonra, Türkiye Cumhuriyeti'ni ilk kez uluslararası festivallerde temsil etti (Alpöge, 2007:24). Topluluğun ilk yönetmeni, usta oyuncu ve yönetmen Avni Dilligil'dir. Eş zamanlı olarak, Haldun Dormen'in o dönem Ufuk Esin tarafından kurulan, başkanlığını Yılmaz Gürsoy'un yürüttüğü Tiyatro Derneği'nden Erol Günaydın ve Yiğit Okur'un davetini kabul etmesiyle dernek çatısı altında şekillendirilen Cep Tiyatrosu, İstanbul'un ilk oda tiyatrosudur. Oyunlarını Beyoğlu'nda bir apartman dairesinde oynayan ve eğitimler veren Cep Tiyatrosu, gerçekçi oyunculukta bir üslup birliği tutturur ve bu amatör yapılanmada yer alan Erol Günaydın, Erol Keskin, Altan Erbulak, Metin Serezli, Bilge Zobu, Yıldız Alpar, Necdet Aybek, Yılmaz Gruda gibi isimler Dormen Tiyatrosu'nun çekirdek kadrosunu oluşturur (Dormen, 2017:143). Ancak amatör tiyatroyu, salt profesyonel tiyatroya

DOI: 10.21602/sduarte.1543714

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

oyuncu yetiştiren bir basamak olarak görmenin ötesinde tiyatromuza getirdiği yenilikle değerlendirmek gerekir. Bu makalede hedef o dönemin en önemli amatör oluşumlarından olan Genç Oyuncuların, tiyatromuza getirdiği yenilikleri ele alır. Genç Oyunculardan Atila Alpöge, Genco Erkal, Arif Erkin ile sözlü tarih çalışması yapılıp, ayrıca Arif Erkin'in donanımlı arşivinden yararlanıldı. Genç Oyuncuların 2007 yılında ortaklaşa yazdıkları, Atilla Alpöge'nin derlediği "Hayat Ağacında Tavus Kuşları" ana kaynak olarak kullanıldı.

2. Tanım

Latince "amare" (sevmek) kökünden gelen amatör sözcüğü, bir şeyi sevdiği için yapan kişi anlamını taşır (Alova, 2014:18). "Amatörlüğün, sözlük anlamı ise bir şeye hevesi tam olan ve onu hararetle arayan, bilerek bir sanat veya ilimle uğraşan kimsedir." Bu tanıma göre, amatörlüğün kökeninde, öncelikle araştırıcılık ruhu vardır (Ataseven, 1979:16-17). Haluk Şevket Ataseven, Ülkü Ayvaz'ın moderatörlüğünde Gösteri Dergisi tarafından 1986 Ekim ayında düzenlenen panelde amatörlüğü şöyle tanımlar: Amatör sözcüğünün kökeninde kendini yaptığı işe olduğu gibi adamak ve o işle bütünleşmek anlamı var. Profesyonel tiyatrocu sanatsal ve zihinsel faaliyetinin yanı sıra bu faaliyetini paraya çevirmeyi düşünen ve buna göre kendini düzenleyen kişidir. Amatör tiyatrocu ise, yalnızca sanatsal yapısını zihinsel faaliyeti ile tamamlayan kişidir. Atila Alpöge amatör tiyatroyu şöyle ifade eder;

> Profesyonelin yapmadığını, yapamadığını, yapmak istemediğini ve yapamayacağını yapan tiyatrodur. Bir de ne oynayacaksa onu profesyonel gibi oynamamalıydı. Başka bir deyişle, profesyonelin kopyası olmamalıydı, profesyoneli taklit etmemeliydi. Kişiliğini arama yolunu tutmalıydı amatör tiyatro. Özgünlüğün peşinde koşmalıydı (Alpöge, 1984:26).

Genç Oyuncular, profesyonelliğe geçişin amatör tiyatroyu zedelediği görüşünde birleşir. Genç Oyuncuların en önemli destekçilerinden biri olan Ahmet Kutsi Tecer: Genç oyuncular amatör tiyatronun ideal örneğini yarattılar. Gişe, hasılat, kâr, geçim düşünmediler.

Sürekli bir oyun yeri, bir tiyatro açmayı da düşünmediler. Eğer kendilerini böyle külfetlere kaptırırlarsa, bütün düşüncelerini, belki de varlıklarını kaplayan araştırma ruhunu koruyamazlardı (Alpöge, 2007:13).

3. Genç Oyuncuların Kökeni

Genç Oyuncuların oluşum düşüncesi, Galatasaray Lisesi'nde sınıf arkadaşı olan Atila Alpöge, Ergun Köknar, Yılmaz Gürsoy tarafından atılır. Gençlik Tiyatrosu'nun gösterilerinden çok etkilenen üç arkadaş, amatör tiyatrolarını yapılandırabilecekleri bir dernek kurmak ister,

DOI: 10.21602/sduarte.1543714

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

ancak o dönem lise çağındaki öğrencilerin dernek kurmaları konusundaki yasağa takılırlar. Robert Koleji'nden mezun olan ve okul tiyatrosunda etkin olmuş arkadaşları Tuncay Çavdar'ı dernek kurmaya yöneltirler. Böylece, yukarıda sözü edilen Cep Tiyatrosu'nun temelinin atıldığı Tiyatro Derneği kurulmuş olur. Galatasaray ve Robert Lisesi'nde tiyatro merakı olan pek çok genç derneğe üye olur. Ancak Alpöge ve Köknar, Muhsin Ertuğrul yönetimindeki Küçük Sahne'de profesyonel olarak aradığını bulamayan Haldun Dormen'in başa geçmesinin ardından, bir profesyonelin yardımının amatör ruhu zedeleyeceği düşüncesiyle dernekten ayrılarak, Teknik Üniversite Tiyatrosu'nu kurarlar. İstanbul Teknik Üniversite Tiyatrosu'nda, yedi farklı oyun oynanır. Oyunlar topluluk üyeleri tarafından çevrilip sahneye taşınır. Bunların beşi Türkiye prömiyeridir. Türkiye'deki ilk "Ionesco" oyunu bu topluluk tarafından sunulur. Topluluğun ikinci sezonun sonunda, Susurluk Şeker Fabrikası'ndaki bir oyundan sonra, Aram Gümüşyan, Arif Erkin, Atila Alpöge, Ergun Köknar, topluluğa oluşan ilginin kişisel çekişmeler yaratmış olması gerekçesiyle ayrılma kararı alırlar ve 9 Ağustos 1957'de Sevil Akdoğan, Ayla Ödekan, Aysel Ataman, Özcan Dalkır, Mardik Hekimoğlu, Çetin İpekkaya, Üstün Kırdar, Beyhan Türer, Erol Ünal'ın da katılımıyla Genç Oyuncuları kurarlar. Kısa bir süre sonra, Zeynep Tarımer ve Genco Erkal da, topluluğa katılır. "Hayat Ağacında Tavus Kuşları" kitabında, kurucuların ortak özellikleri olarak öncelikle İTÜ Tiyatro deneyimleri vurgulanır. Her biri en az üç yıldır tanışan Genç Oyuncuların çoğu, yabancı dilde eğitim görürler (Alpöge, 2007:26-28).

Genç Oyuncular, Batı öykünmeciliğine alternatif arayışıyla yerli bir tiyatro düşüncesi oluşturmak, tiyatroda yeni anlatım kaynakları denemek, geleneksel tiyatro düşüncesini pekiştirerek yerel bir tiyatro anlayışı oluşturmak, ünlü Fransız tiyatro insanı Jean Vilar'ın tanımına uygun bir *halk tiyatrosu* düşüncesini Türkiye'de köklendirmek, farklı kesimlerdeki seyircilere tiyatro deneyimi yaşatmak ve tiyatro bilinci kazandırmak gibi amaçlar güderler (Alpöge, 2022).

4. Dönemin Tiyatro Anlayışı

Yukarıda belirtildiği gibi dönemin oyun seçiminde Batı'dan çeviriler (Fareler ve İnsanlar) gibi adaptasyonlar (Cevat Fehmi Başkut, Reşat Nuri Güntekin eserleri) oynanır, konservatuvarlar Batılı yöntemlerle oyunculuk eğitimi verirler. O dönemde nüfusun çok küçük bir kısmı büyük kentlerde Batılı çizgiye yakın ya da özenen bir yaşam sürmekte, zamanın tiyatrosu adı geçen ufacık azınlığa seslenmektedir. Genç Oyuncuların düşüncesine göre; mevcut profesyonel tiyatro anlayışı eskimiş, batı aktarmacılığı ile sahnelenen oyunlar, hızla değişen toplumun beklentilerini karşılayamaz hale gelir (Alpöge, 2007:16). Mustafa

DOI: 10.21602/sduarte.1543714

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Kemal Atatürk'ün öncülüğünde kurulan Devlet Konservatuvarı'nın mezunları da Devlet Tiyatrosu ve Operasında görev almaya başlarlar. İstanbul'da Şehir Tiyatrosu adını alan Darülbedayi, iki ayrı sahnede perde açar. Eleştirmen Adnan Benk, Şehir Tiyatrosu'nu "Değersiz oyunların ambarı haline gelen Şehir Tiyatrosu" olarak tanımlar (Dünya Gazetesi, 1959). Haldun Taner ise "İkinci kümeye düşmüş, çürümüş bir tekne" (Tercüman, 1958) olarak tanımlar. Adnan Benk, Dünya Gazetesi'ndeki "Dünya, Garip Kurul Yuhalama Çağı" adlı yazısında ise, Tepebaşı Tiyatrosu'nda seyrettikleri bir oyunu yuhalayan gençlerden söz ederek bu hamleyi her sanatseverin sevinçle karşılaması gerektiğini ifade eder (Benk, 1957). Atila Alpöge, Şehir Tiyatrosu'nda izlediği Cyrano de Bergerac oyunuyla ilgili izlenimlerini şu şekilde aktarır:

> Oyunda aşırı gerçekçi bir anlayış hakimdi. Dekordaki ağaçlar neredeyse parktan kesilip getirilmişti. Sonbahar sahnesinde yukarıdan kuru yapraklar düşüyordu. Anlaşılan sofitoya kolunda yaprak dolu bir sepet olan bir teknisyen çıkarmışlardı. O da yaprakları teker teker sağa sola serpip duruyordu. Bir ara, romantik bir sahnenin tam ortasında bir kaza oldu ve havadan yaprak yerine koca bir sepet düştü. Seyirciler kahkahayla gülerken bir seyirci de uzay gemisi geldi diye bağırdı (Alpöge, 2007:17).
>
> Haldun Dormen, 1950'lerde Muhsin Ertuğrul'un kurduğu Küçük Sahne'deki tiyatro anlayışının taklide dayalı olduğunu, suflör geleneği nedeniyle oyunculuk biçeminin yapay ve temposuz kaldığını, ekip ruhunun eksikliği ve ortak bir estetik anlayışının yoksunluğu nedeniyle sahnede ortak bir oyun dili kurulamadığını belirtir (Dormen, 2020).

Dormen, Küçük Sahne'de oynadığı, Muhsin Ertuğrul yönetimindeki Hamlet'i, "Hamlet'in genel provası hayatımda gördüğüm en büyük fiyaskoydu. Herhangi bir okulda oynanan, herhangi bir Shakespeare, bu rezaletten daha etkili olabilirdi. Hepimiz dökülüyorduk, kimse ne yaptığının farkında değildi. Ben herhalde dünya tiyatro tarihinin en kötü Laerteslerinden biriydim. Allah'tan İstanbul seyircisi Hamlet felaketine ancak 33 temsil dayanabildi" (Dormen, 2017:114). İ. Hakkı Baltacıoğlu, "Tiyatro Nedir?" adlı eserinde, Muhsin Ertuğrul, Neyyire Neyir, Raşit Rıza gibi tiyatro insanlarının yeteneğini yüceltir ancak tiyatronun özünü bulamadığını vurgular. Baltacıoğlu, *teknik* olarak nitelendirdiği bir kavramla, derinlemesine düşünülmeden, topluma ve ülkenin koşullarına bağlı bir irdeleme yapılmadan süregelen bir yapaylıktan yakınır. Bu *teknik* köksüzdür, yamadır. "Kendi için ulusal bir tiyatro oluşturmak isteyen her ulus, sahne teknisyenlerinin 'uygulamacıların 'değil, tiyatro düşünürlerinin ağzından şu soruyu sormak zorundadır. Tiyatro nedir? Tiyatronun ne olduğunu anlayamazsak, bugün Avrupa'nın, yarın Amerika'nın taklitçiliğinden kendimizi kurtaramayız" (Baltacıoğlu, 1960:42). Baltacıoğlu, tiyatronun o güne değin kabul edilmiş tüm öğelerini ayrıştırarak özünde sadece oyuncunun olduğu fikrine ulaşmıştır. Yılmaz Gruda da bu eğilimi "Türlü etkilerle asalak unsurlara, özellikle edebiyata boğulmuş olan tiyatroyu özüne

DOI: 10.21602/sduarte.1543714

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

döndürmenin, profesyonel tiyatronun kalıplaşmış kurallarını kırabilecek tek etmenin amatör tiyatro olduğunu" vurgular (Gruda, 1957:13). Genç Oyuncular, kendi dönemlerinde Baltacıoğlu'nun eserlerini bilmedikleri ve kendisiyle karşılaşmadıkları halde, sanatsal çizgilerini, birlikte kuramsal çalışmalar yaptıkları Ahmet Kutsi Tecer'in Baltacıoğlu ile koşut düşünceleriyle oluştururlar.

> Bu toprakların kendine özgü bir tiyatro kültürü ve geleneği vardı. Ortaoyunu, Karagöz, seyirlik oyunlar ve benzerlerinde kendini bulan bir kültür. Buradaki konu eski bir çağın ve o dönemlerin toplumsal koşullarının ürünü olan bu gelenekleri oldukları gibi alıp oralarını buralarına tamir ederek, konservelerini kurarak sahneye çıkarmak olamazdı. Bu tür yaklaşımlar geleneksel tiyatroyu soysuzlaştırır, yozlaştırırdı. Yenileşme çabasında, geçmişe saplanıp kalmak ile arkasını geçmişe dayayıp yeni teknikle ileriye atılmak işlerini birbirinden ayırmak gerekirdi. Biçimsel kopyacılığın ötesine gidip öze inmek, özdeki temel nitelikleri kavramak ve bunlarla çağdaş bir tiyatro yaratmak olmalıydı hedef. Geleneksel tiyatromuzda, dünya tiyatro ortamında özgün bir nitelikle parlayacak sağlam bir öz vardı. Onu yakalamak, onu geliştirmek ve yerelden giderek *çağdaşa* evrensel bir imza atmaktı söz konusu olan. Yerel kültürün özünden hareketle evrensel bir boyuta varabilmek (Alpöge, 2007:240).

Mehmet Akan ise, Genç Oyuncuların özü yakalama çabasını, kendi toprağında nüvelenmiş bir kaynaktan yıkanmaya benzetir. Alpöge, 1940/50'lerdeki halk oyunları şenliklerinin ve halkevlerinin bu yolda çabaladıklarını, ancak Ankara merkezli bir yönetim anlayışıyla belirlenen oyunların, tepeden inmeci bir anlayışla toplumsal dinamiğe uyumlanamadığını aktarır (Alpöge, 2022). Bilindiği gibi halkevleri uzun bir süre amatör tiyatronun beşiği olmuştur. Halkevlerinde 386'yı aşkın oyun oynanmış, bunların 111 tanesi Cumhuriyet Halkevleri Temsil Yayınları adıyla basılır. Genç Oyuncuların kurulduğu dönemde, halkevleri kapandığı için amatör tiyatro yapan gençler, tiyatro arayışlarını başka oluşumlarda sürdürmeye çalışmış ve dönemin amatör tiyatro hareketinde yer alırlar (Küçümen, 1984:4).

5. Genç Oyuncuların Kuruluş Döneminde Toplumsal Yapı

Genç Oyuncuların kuruluşunda, toplumda çok partili döneme geçişin getirdiği dinamizm ve girişimcilik ruhu baskındır. Dönemin "Bir *şeyi hayal etmek onu gerçekleştirmek için yeterlidir."* düşüncesi, sanatçıların girişimci ruhunu güçlendirir (Alpöge, 2007:26).

Genç Oyuncular, dilden dile pelesenk olan "*Garcia"* sloganını benimser. Bu kaynağı belirsiz şehir efsanesi, bir hedef belirleyip, zorluklar karşısında yılmadan ona koşulsuz olarak ulaşılmasını amaçlar (Akan, 1979). Kendilerini Cumhuriyetin ikinci kuşağı olarak konumlandıran Genç Oyuncular, bir önceki kuşağın attığı tohumları yeşertmek, çeşitli nedenlerle duraklayan aydınlanma hareketini sürdürmek için tiyatronun güçlü bir araç olduğu inancını taşırlar. Toplumsal duyarlılıklarını "Kamplaşmış bir dünyanın yarattığı baskıların ülke içine yansıması, sindirilmemiş ve içselleştirilmemiş bir demokrasinin neden olduğu çekişme

DOI: 10.21602/sduarte.1543714

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

ve çatışmaların Genç Oyuncuları sürekli etkileyeceğini ifade ederler. Ayrıca, 6/7 Eylül olaylarının üzerlerinde travmatik bir etki yarattığını, kültürel çoğulculuk ve kültürel bir alaşıma inançlarını güçlendirdiğinin bilincini taşırlar (Alpöge, 2007:27).

Alpöge, Genç Oyuncuların o dönemdeki *Anadoluculuk* yaklaşımının etkisinde de kaldıklarını belirtir. Topluluğun ambleminin arayışında bile Anadolu kültürüne yönelinmiş, kilim motifleri incelenmiştir. Sonunda çok değişik kültürlerde yer almış, efsanelerle olgunlaşmış hayat ağacı motifinin beklentileri karşıladığına karar verilmiştir (Alpöge, 2007:23). Genç Oyuncuların benimsediği çalışma yöntemi el birlikçiliktir (Akan, 1979). Akan, bu yöntemi Genç Oyuncuların en önemli özelliği olarak ifade eder. Aşağıda, oyunların çoğunu anonim olarak yazdıkları, sahneledikleri görülecektir. Ancak yazar ya da yönetmenin tekil olduğu durumlarda bile, oyun sonunda, oyunda görev almamış bile olsa tüm ekip selama çıkar. Bu yaklaşım, dönemin star tiyatrosu anlayışına önemli bir alternatif oluşturur. Dönemin bazı eleştirmenleri bu anlayışa hâkim olmadıkları için bazen eleştirilerini oyuncunun bireysel yetisine göre şekillendirdiğinde, Genç Oyuncular buna tepki gösterir. Örneğin, Ergun Köknar, eleştirmen Melih Vassaf ile Taksim'de bu konuyu uzun süre tartıştığını belirtir (Alpöge, 2007:236).

6. Genç Oyuncuların Halk Tiyatrosu Düşüncesi

Genç Oyuncuların hedefleri, onları halk tiyatrosu anlayışına yaklaştırır.

> Bu kavram, Jean Jacques Rousseau'nun 1762 yılında yazmış olduğu 'Emile ya da Eğitim üzerine 'adlı kitabındaki eğitimde bireyi öne koyan yaklaşımla filizlenmiştir. Fransız devriminden hemen sonra hazırlanan halk eğitim planında *tiyatro halk eğitiminin bir aracı* olarak tanımlanmakta, halka ulaşabilecek etkin bir kültürel olgu olarak görülmektedir (Alpöge, 2007:283).

Galatasaray Lisesi'nde eğitmen olarak görev yapmış olan Tevfik Fikret de "Yeni *Mektep"* fikrini ortaya atarak Rousseau çizgisinde devrimci bir hamle yapmış ve okulda nice sanat kolu kurulmasına öncülük etti. Çoğu Galatasaray Liseli olan Genç Oyuncular, tiyatronun eski çağlardaki gibi geniş kitleleri bir araya getirerek, hareketlendirecek gücüne, halkı eğitme misyonuna inanarak, bir halk tiyatrosu düşüncesinde birleşirler. Rousseau'nun yanı sıra 1923'te Romain Rolland'ın yazdığı "Le theatre Du Peuple" adlı eserinin etkisinde kalırlar. "Tiyatro tükenmiş ve eskimiş bir topluma karşı savaş makinesidir. Tiyatro halkla birlikte, halk için yüceltilmelidir" der Rolland. Rolland tiyatroyu halkla, halk için yüceltmenin gerekliliğini vurgulayarak bu kavramın sadece hedeflenen seyirci kitlesini kapsamadığını, amacın yeni bir dünyaya hitap eden bir sanata ulaşmak olduğunu vurgular (Rolland, 1926:27). Rolland'ın döneminde yaşamış olan tiyatro insanı Maurice Pottecher, bu hedefle tiyatrosunu taşraya taşımış, Jean Vilar da Avignon Festivali'ni başlatır. Genç Oyuncuların, kendilerini İstanbul dışında konumlandırma isteklerinin kökeninde bu tiyatro insanlarının etkileri vardır. Ergun Köknar, Genç Oyuncular'ın, Halk Tiyatrosu kavramında Vilar'dan farklı olarak, Vilar'ın sendika, okul, dernek gibi örgütlenmiş, geniş kitlelere sembolik ücretle tiyatro yapmaktan söz ederken, Genç Oyuncuların yediden yetmişe, tiyatroya gitmeyen kitleyi hedeflemesi olarak

DOI: 10.21602/sduarte.1543714

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

ayrıştırır (Alpöge, 2007:240). Alpöge, hedef kitlelerin genişletilmesinin, tiyatro estetiğini değiştireceğini düşünür.

> Biz Beyoğlu'nda oynamayacağız derken amacımız tiyatroyu şehirden kopartmak değil, insana götürmekti. Hedef seyirci, tiyatroya gidemeyen bir kitle olduğuna göre demek ki ortalıkta bol bol görülen bulvar komedileri ve burjuva dramlarına daha açılmamıştı. Yani ulaşılmak istenen seyircinin tiyatro zevki daha bu tür şeylerle koşullanmamıştı. El değmemiş bir alan vardı (Alpöge, 2022).

Ancak burada halk kavramını tanımlama konusunda bir soru işareti oluşur. Mehmet Akan, "Halka inmekle, halkın tiyatro seviyesini yükseltmek" arasında kalınan çelişkiye değinerek, yanıtın toplumun değişim dinamiğinde aranması gerektiğine dikkat çeker (Alpöge, 2007:240). Genç Oyuncuların ilk oyunu olan "Ders/Hesap Makinesi" Validebağ Senatoryumu'nda 11 Kasım 1957'de başladı. Validebağ Senatoryumu'nun özelliği, o dönem hastanenin öğretmen ve öğrenciler için kurulmuş olan bir kurum olmasıdır. Bu yönüyle Genç Oyuncuların ilgisini çeken hastanedeki ilk oyununu iki yüz kişi ücretsiz olarak izler. İzleyicilerin arasında oyun izlemeye sedyeyle getirilen ölümcül bir hasta da vardır. "Hastane sorumluları onun için günleri sayılı dediler. Önde, kenarda, sahneyi iyi görüp yakından izleyebileceği bir yere koydular. Oyunu büyük bir mutlulukla seyretti. Hasta yüzündeki ışıltıyı, Genç Oyuncular yıllar boyu anımsadılar" (Alpöge, 2007:183). Genç Oyuncular'ın Validebağ'da oynadığı ikinci oyun Marcel Achard'ın "Benimle Oynar Mısın?" adlı eseridir. Daha sonra Dormen Tiyatrosu repertuarına alınmış olan oyunun Türkiye prömiyeri 31 Aralık 1957 yılbaşı gecesinde yapıldı.

7. Genç Oyuncuların Çalışmaları

Genç Oyuncular, kuruluş yıllarında, Ionesco'nun "Ders" adlı uyumsuz tiyatro ve Elmer Rice'ın "Hesap Makinesi" adlı empresyonist oyununu oynarlar. Ardından, birkaç yıl önce yine İTÜ Tiyatrosu'nda oynanmış olan Ayyar Hamza'yı yeni bir yorumla sahneleyerek Ankara'da açılan amatör tiyatrolar arasında bir yarışmaya katılırlar. Bu yarışmada birincilik alarak ABD 'de Yale Üniversitesi'nin şenliğinde Türkiye'yi temsil etmeye hak kazanırlar. Ancak, aşağıda değinilecek olan bazı sebeplerden dolayı bu yarışmaya katılmazlar. Ayyar Hamza oyunu üzerinde oluşan polemik, topluluğu da bir süre duraklatmış ancak topluluk birinci yılın sonunda, aralarına Aytaç Aydoğan, Manfred Bormann, Esen Kolgu Philcox, Çiğdem Selışık Onat, Yücel Tanyeri'nin katılımıyla, lise arkadaşları Mehmet Celal Kavur'un deneysel çalışması olan Oyun ve Ionesco'nun İskemleler oyununun Türkiye prömiyerini yapmayı başarır. Ionesco'nun uyumsuz tiyatro örnekleri, dönemin aydınları tarafından yadırganır, bazı gazetelerde bu tür tiyatronun gerekliliği ve Türkiye'deki işlevi tartışılır. Örneğin dönemin etkin Tiyatro Dergisi uyumsuz tiyatroyu devrimci tiyatronun önünde bir engel olarak

değerlendirir, (Saban, 2022). 1951-2020 Yılları Arasında Türkiye Tiyatrosundaki Kimlik Arayışının Tiyatro Mekânları Üzerinden İncelenmesi.) ancak Güner Sümer gibi aydınlar sahnelerdeki bu yeni akımı destekler (Alpöge, 2007:42). Kuruluş yıllarında, Eflatun Cem Güney'in öyküsünden uyarlanan tek perdelik "Keloğlan" ile aynı programda sunulması amacıyla "La Fontaine'den Öyküler" ve "Nasreddin Hoca'dan Fıkralar" hazırlanır. Ayrıca, Shakespeare'den uyarlanan "Macbeth" ve "Bir Yaz Gecesi Rüyası" oyunlarının kısa bir derlemesini de repertuara alınır. İstanbul'un etkin amatör tiyatrolarından biri olan Pangaltı Lisesi Yetişenler Derneği'nden gelen iş birliği teklifini olumlu açıdan değerlendirerek oyunların provaları dernekte yapılır, karşılığında dernek üyelerine ücretsiz gösteriler düzenlenir. 1961 yılına değin süren bu dayanışma sonucunda, Pangaltı Lisesi Yetişenler Derneği herkese açık bir kültür merkezine dönüşür (Alpöge, 2007:41). Genç Oyuncular, tiyatroyu bir takım işi olarak görerek dekorun kurulmasından, idari işlere kadar her şeyi beraber yapar, sanatsal kararları beraber alırlar. Yönetim odaları, bazı arayışların ardından Tünel'de bir aile bireylerine ait çatı aralığında konumlanır. Burada iç eğitim ve seminerler düzenleyerek kendilerini sürekli geliştirirler. O dönem tesadüfen Türkiye'ye bir konferans için gelmiş olan Roland Barthes da topluluğun merkezinde konuk olarak Ionesco konusundaki tersinleyici düşüncelerini paylaşır. Genç Oyuncular, yıllar içinde ayrıca Muhsin Ertuğrul, Suat Taşer, Haldun Taner, Ahmet Kutsi Tecer, Max Meinecke gibi tiyatro insanlarıyla bilgi alışverişinde bulunurlar, Tiyatro Araştırmaları Merkezi Oluşumu adı altında yayınlar, söyleşiler ile kendilerini geliştiren iç eğitimler yaparlar (Alpöge, 2007:273-280).

Genç Oyuncuların tiyatromuza kazandırdığı en önemli yeniliklerinden biri, topluluğun kuruluşunun birinci yılında, 28 Haziran 1958'de düzenlenen Erdek Tiyatro ve Kültür Şenliğidir. Erdek Şenliği başlı başına başka bir yazı kapsamına girecek kadar geniş olduğu halde, Genç Oyuncuların Türk Tiyatrosu'na getirdiği yenilikten bağımsız olarak düşünülemeyeceği için yazının içinde yer verilir. "Erdek Şenliği, topluluğun temel direğidir. Sunduğu en önemli ürün. Unutmayalım Erdek Şenliği ülkemizin ilk tiyatro ve kültür şenliğidir. Tiyatrosuyla, sinemasıyla, müzik konserleriyle, resim sergileriyle, sohbet toplantılarıyla, çocuklar için özel aktivitelerle…" (Alpöge, 2022).

Topluluğun ikinci yılında kadroya Minu İnkaya, Bengi Işıklı Veziroğlu, Oya Kaynar, Birkan Özdemir de katılır. İkinci yılın en ses getiren oyunu "Tavtati Kütüpati" olur. Tavtati Kütüpati'nin önemli bir özelliği, Genç Oyuncuların el birlikçi hedeflerine uygun, anonim bir oyun olarak sunulmasıdır. "Topluluğun üyelerinin bile etkilenmemesi için, oyun gününe kadar

DOI: 10.21602/sduarte.1543714

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

kimin kaleminden çıktığı söylenmedi. Hedefledikleri halk tiyatrosu anlayışında, Batı'da 18. yüzyıla değin anonim kalması, sanatçının imzasının meta olmasından sonra kişiselliğin reddedilmesi onları etkiler" (Alpöge, 2007:160).

İkinci yılın başka bir çalışması, Ahmet Kutsi Tecer'in, topluluk için özel olarak kaleme aldığı Bir Pazar Günü ve Erdek Şenliği'nde çocuklar için daha önce Keloğlan eserini kaleme alan Genco Erkal'ın yine aynı amaçla sahneye taşıdığı, Anadolu Masalları'ndan derlenmiş olan "Gökten Üç Elma Düştü"dür. Ayrıca İkinci Erdek Şenliği için Türkiye'de yazılı tiyatroya geçişin 100. yılı onuruna, Ortaoyunu, Lokraçiya Borjiya, Kel Hasan, Lebleci Horhor, Karagöz, Curcuna, Şair Evlenmesi, Gülnihal, Tabibi Aşk, Bir Adam Yaratmak, İstanbul Efendisi, Rey Kardeşler'den operetleri kapsayan üç bölümlük bir tiyatro retrospektifi de kurgulanır. Genç Oyuncular'ın 1960 yılına denk gelen üçüncü kuruluş yılı, toplumsal olayların patlak vermesi, ayrıca Erdek Şenliği konusunda özeleştiri yaparak şenlik organizasyonundan çekilme kararı almış olmalarının yanı sıra Genco Erkal, Çiğdem Selışık gibi oyuncularının profesyonel olma kararı vererek gruptan ayrılması nedeniyle sönük geçer. Ergun Köknar'ın uzun zamandır tutku beslediği "Gülnihal" oyunu, o dönem Amerika'dan yeni dönmüş olan iki yenilikçi olan Ayla ve Beklan Algan'ın yardımlarına rağmen sahnelenemez. Topluluk üçüncü sezonunda sadece altı kez perde açabilmiş ancak çok önemli bir oyunun, Büchner'in Woyzeck'inin Türkiye prömiyerini yapmayı başarır. Dördüncü yılda, Mehmet Akan, Zeynep Bulak, İlhan Gencel Gümüşyan, Arto Berberyan, Gülçin Caner Alpöge, Hasan Kuruyazıcı da ekibe katılır. Genç Oyuncular, bu kez Ortaoyunu türünü araştırmaya yönelir, ancak Metin And ve Cevdet Kudret'in bu yöndeki çalışmaları henüz yazılmadığı için kaynak sıkıntısı yaşarlar. Ahmet Kutsi Tecer ile kapsamlı bir seminer düzenleyerek bilgi alışverişinde bulunurlar. "Geleneksel tiyatroya bakışları; ne yapılacaksa, bu bağnaz bir folklorculuğa saplanıp kalmadan yapılmalıydı. Gelenekseli değerlendirip, çağdaş bir düzleme oturtmanın yolunu aramalıydı. Başka bir deyişle, yerelden evrensele varmayı hedef almalıydı, şeklindedir" (Alpöge, 2007:239). Sonuçta, ortaya "Büyücü Oyunu" çıkar. İstanbul'da beğeni toplayan oyun, daha sonra Erdek Şenliği kapsamında kasabanın farklı yerlerinde, değişik ortamlarda oynanır. Bu çalışma aynı zamanda Türkiye'deki ilk "sokak tiyatrosu" olma özelliği taşır. Ancak, Genç Oyuncular geriye dönük bir değerlendirme yaptıkları zaman, bu çalışmayı sokakta tiyatro olarak adlandırmanın daha yerinde olacağını düşünür (Alpöge, 2007:86). Topluluk dördüncü yılında, daha önce sahneye taşıdığı Ayyar Hamza'nın yazarı Ali Bey'e ait "Kokona Yatıyor" adlı komedisini ve Mehmet Akan'ın yazdığı "Kiraz Çiçek Açıyor Aykırı Dal Üstüne" adlı Seyirlik

DOI: 10.21602/sduarte.1543714

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Oyunu denemesini sahneler. Oyunun adı ünlü bir halk türküsünden alınmış olup, halk kültürünün müzik ve dans öğelerini kapsar. Mehmet Akan bu yeni tür denemesinde çocukluğunda köylerde gördüğü oyunları da ilham kaynağı olarak alır. Zaten, Genç Oyuncuların tiyatral hedeflerinde çocuğun doğal oyun heyecanını yakalayacak bir sahne dili yakalamak vardır. Mehmet Akan, aynı dönemde Urfa bölgesine ait bir masaldan derlenmiş olan "Akçagüler ile Karagülmez"i kaleme alır. Yanı sıra "Kervan" adlı bir sözsüz oyun sergilenir. Kervan, topluluğun Keloğlan'dan sonra sahnelediği ikinci sözsüz oyundur. Genç Oyuncuların beşinci yılı, Atila Alpöge'nin, çapraşık eğitim sistemi üzerine yazdığı ve daha sonra kültleşmiş olan "Çürük Elma" oyunuyla başlar. 18 Ağustos 1961'de Altınyurt Kulübü'nde ilk gösterimi yapılan "Çürük Elma", Genç Oyuncuların halk tiyatrosu kavramıyla ilintili olarak sorguladıkları eğitim sistemi üzerine bir eleştiridir. Alpöge, Genç Oyuncular da en fazla sayıda sahnelenmiş olan ve daha sonra başka topluluklarda da yüzlerce kez oynanan oyun için "Çürük Elma, beş sesi içinde barındıran bir müzik aletiydi" demiştir (Alpöge, 2022).

Topluluk ayrıca Ortaoyunu çalışmalarında daha da derinleşerek "Vatandaş Oyunu"nu hazırlar. Ancak oyunun şenlikteki üçüncü gösteriminde, bazı seyircilerin henüz oyunu seyretmeden taşkınlık çıkartması, sözlü saldırıları sahneye taş ve toprak fırlatmaya vardırması sonucunda oyun durdurulur. Savcılık, oyun hakkında, sol temayüllü menfi propaganda yapılıyor olması, eserin ruhunda refah düşmanlığı bulunması, komünizmin sembolü olan kırmızı çorap giyilmesi, eserin kül halinde sol propaganda yapması gibi gerekçelerle soruşturma açar. Soruşturma dosyasında, oyunda vatandaşın tekme hastalığına tutulmuş, hakir görülen bir tip, memurun tembel, rüşvetçi olarak canlandırıldığı, Türklüğün tahkir edildiği gibi iddialar da yer alır. Vatandaş Oyunu'na yapılan saldırı, Cumhuriyet tiyatro tarihimizin ilk seyirci provokasyonu olup topluluğun Erdek ile vedalaşmasına neden olur. "Vatandaş Oyunu" üzerine polemikler ve yargı süreci Genç Oyuncuları yıpratır. "Dosya kapanmıştı ama Genç Oyuncuları da hayli tüketti. Böylesine ağır bir suçlamanın, başlatılan düzeysiz kampanyanın yarattığı psikolojik baskılar yıpratıcı olmuştu (Alpöge, 2007:115). Ayrıca mahkeme giderlerinin karşılanması gibi ağır bir parasal yük de oluşmuş ve yukarıda amatör sözcüğünün kökeninde açıklanan "amare" ruhu zedeledi. Öte yandan, Genç Oyuncuların bazılarının üniversite eğitimlerini tamamlamaları ve meslek sahibi olarak oluşan yeni sorumlulukları ya da askerlik dönemlerinin gelmiş olması ekipten bazı kopmalara neden olur. Bu durumu öngörmüş olan Genç Oyuncular, yıllar içinde Erdek Şenlikleri'nde liseli tiyatrocuları bünyelerine katmaya çalışıp yardımcı genç oyunculuk düşüncesiyle yeni üye

DOI: 10.21602/sduarte.1543714

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

elemeleri yaparlar, ancak bu konuda fazla adım atamazlar. Genco Erkal, Genç Oyuncuların çok içine kapanık bir yapıya sahip olması nedeniyle devam edemediğine inanır. Hatta Genç Oyuncular hep beraber profesyonelliğe geçebilseydi, Türkiye tiyatrosunun çehresi değişirdi düşüncesini taşır (Alpöge, 2007:248). Genç Oyuncular, son sezonlarını repertuarlarındaki oyunları tekrarlayarak geçirir. 8 Mayıs 1963'te İzmit Seka Kâğıt Fabrikası'nda topluluğun 134. temsilini yaparak gösterileri sonlandırma kararı alırlar. Olgunluk dönemlerinde bulundukları yeri şöyle özetlerler;

> Topluluk yeni bir çizgiye varmak üzereydi. Bu yılın ürünleri olan dört oyun, topluluğun uzun arama ve denemelerden sonra vardığı önemli noktayı vurguluyordu. Genç Oyuncular, bir yandan Ortaoyunu'nu, diğer yandan Seyirlik Oyunları hayli özümsemiş, bu alanlara güvenle el atabilecek konumlara gelir. Alışılmış tiyatronun ötesine geçip ülkeye özgün bir biçemi ortaya koymanın ve dolayısıyla yerelden evrensele ulaşmanın kapısına varmıştı (Alpöge, 2007:98).

8. İstatistiksel Verilerle Genç Oyuncular

Genç Oyuncular, çalışmalarını belgelemeyi toplumsal bir sorumluluk olarak görür. Mühendis kökenli olmaları da çok iyi bir arşiv tutmalarını kolaylaştırır. Topluluk, 6 yılda toplam 26 farklı oyunla 134 kez toplamda 41.705 seyirciyle buluşur. Bu seyircilerin 20.650'si Erdek Şenliği, 21.055'i Erdek dışında oyunları izler. Genç Oyuncular, 26 oyundan 24'ünü Erdek Şenliği'nde de oynamış, hatta bazı oyunları sadece şenlik için hazırlanır. Genç Oyuncuların gösterilerinden 44 tanesi Erdek Şenliği, 27 tanesi Galatasaray Lisesi, Arnavutköy Kız Koleji, Üsküdar Kız Koleji, İstihkâm Okulu, Yel Değirmeni Ortaokulu gibi farklı okullar, 19 tanesi Pangaltı Lisesi Yetişenler Derneği, 23 tanesi Karaca Tiyatro, Dram Tiyatrosu, Şan Sineması benzeri tiyatro mekânları ya da Burgaz Ada, Altınyurt Kulübü, Genar Galerisi gibi tiyatro olmayan mekânlarda, İstanbul'da 6 farklı konumda oynanır. Ankara, Adapazarı, Bandırma vb. kentler, Alpullu, İzmit'teki kentlerin fabrikaları gibi turnelerde 9 farklı konumda 21 gösteri yapılır. Topluluğun en çok oynanan beş oyunu: Çürük Elma (30), Büyücü Oyunu (16), Ayyar Hamza (15), Tavtati Kütüpati (14), İskemleler (9)'dur. Sadece 1 kez oynanan Gökten Üç Elma Düştü ve 3 kez sahnelenen Woyzeck ise, topluluğun listesinde en az oynanan oyunlar olarak tarihe geçer. Arif Erkin 22, Atila Alpöge 20, Aram 18, Ayla Alpöge 16, Genco Erkal 12, Ergun Köknar 12, Çetin İpekkaya 12, Mehmet Akan 11 farklı oyun oynayarak topluluğun en verimli oyuncuları arasında yer alır. Repertuara bakıldığı zaman, 11 oyun anonim olarak birlikte yazılır, 5 oyun Genç Oyuncular için özel olarak yazılır, 7 yabancı, 3 yerli yazarın oyunu hayata geçirilir (Alpöge, 2007:183-201).

DOI: 10.21602/sduarte.1543714

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

9. Genç Oyuncular Tarihinde Dönüm Noktaları

Ahmet Kutsi Tecer, 23 Nisan 1963'te Genç Oyuncuların altı yılını analiz ettiği yazısında, topluluğun üç dönemeçten geçtiğini belirtir.

> Birinci dönemeçte, lonesco, Buchner gibi memleketimiz için hiç tanınmamış yazarlardan çeviriler getirdiler, oynadılar. İkinci dönemeçte, günümüzün psikolojisine ayna tuttular. Kendi yapıtları olan 'Tavtati Kütüpati 'ile başlayan ve 'Çürük Elma, Kiraz Çiçek Açıyor Aykırı Dal Üstüne 'oyunlarıyla gelişen bir çığırda çağımızın tedirgin insan tiplerini sahneye getirdiler. Üçüncü dönemeçte derinlemesine besledikleri eğitici duygulara yol verirler. Halk Tiyatrosu biçiminde, Ortaoyunu örneğine dayanan piyesler yazdılar ve oynadılar: Büyücü Oyunu ve Vatandaş Oyunu (Alpöge, 2007:14).

Tecer, yazısını bu üç dönemecin birbirini bütünleyen parçalar olduğunu ve Genç Oyuncuların tiyatro tarihine geçecek bir başarıya ulaştığının sonucuna vararak noktalar. Atila Alpöge ise, Genç Oyuncuların altı yıllık gelişimini şöyle özetler: "Oynanmış oyunların listesine bakarsanız, açık bir değişim gözlemleniyor. Ağırlık yabancı yazardan yerli yazara geçiyor. Daha sonra da biz kendimiz yazmaya başlıyoruz. Yabancı oyunların yetersizliğini hissediyoruz." (Alpöge, 2007:157). Üstün Kırdar, oyunların kendi toplumumuza uygun olmadığı için oynanamadığını vurgular. Ancak, başta Lonesco'nun Erdek'te oynanması ne denli yadırganmışsa, topluluğun son döneminde de geleneksel çizgili oyunlar, tiyatro çevrelerince dirençle karşılanmıştır. Genç Oyuncular bu durumu şöyle değerlendirir "İtirazlar hep alışılmış, sürekli gördüğü batı türü tiyatroya bağımlı hale gelmiş seyirciden kaynaklanıyordu" (Alpöge, 2007:157). Genç Oyuncular, sanatsal süreçlerinde, o güne dek alışagelmiş olanın aksine metinli tiyatroya mesafeli durarak, Ali Baltacıoğlu'nun, dönemin tiyatrosunda eleştirdiği hâkim teknikleri bir bir eleyerek tiyatronun özünü bulma yönünde çalışmalar gerçekleştirir. Bugün bu yaklaşım, Florence Dupont'un Batı Tiyatrosu'nun Vampiri Aristoteles kitabında Poetika'nın tiyatronun can damarını zedelediği yönündeki düşünceleriyle özetlenebilir. Halk tiyatrosunda görülen, klasik metinlerde yapı sökücü bir teknik uygulayarak metinlerin izleyicinin günlük sorunlarına koşutluğunu bulmaya çalışırlar. Atila Alpöge, Genç Oyuncular'ın bütünündeki yenilikçiliği şöyle değerlendirmektedir;

> Genç Oyuncular'ın pek hissedilmeyen, açıkça ifade edilmeyen temel bir özelliği vardı. Genç Oyuncular bir laboratuvardı. Diğerlerinde olduğu gibi, elindekini özene bezene sunmanın ötesinde bir arayış halindeydi. Bu arayış çizdiği yol haritasını kesin olarak biçimlendirmişti. Tiyatro nasıl olmalı? İçinde neler bulunmalı? Nasıl ve kime sunulmalı? Temel konu, ana dert buydu. Eylemin temelinde sessizce yatan düşünce böyleydi. Ahmet Kutsi Tecer'den Metin And'a, hatta Muhsin Ertuğrul'a bazı ustalar bu eğilimi gözledikleri için yakınlık göstermişlerdi topluluğa (Alpöge 2007:135).

DOI: 10.21602/sduarte.1543714

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Metin And, Genç Oyuncular için, "Bana sorarsanız, Türkiye'de Devlet Tiyatrosu ile bütün tiyatroları bir yana, Genç Oyuncular'ı ise bir başka yana ayırırım" demiştir (Ulus Gazetesi, 1963).

10. Genç Oyuncular'ın İki Durağı

Yukarıda Ahmet Kutsi Tecer'in topluluğun çizgisini üç aşamadaki değerlendirmesine yer verilir. Ancak, iki olay, topluluğun gelişmesini olumsuz etkiler. Ayyar Hamza; 1957 yılının son günlerinde Yale Üniversitesi, üniversite tiyatrolarına açık uluslararası bir tiyatro şenliğine Türkiye'den de bir tiyatro topluluğunu davet etmek ister, Millî Eğitim Bakanlığı da konuyla ilgili olarak Türkiye Milli Talebe Federasyonu'nu yetkilendirir. Ankara'da düzenlenen ve Gençlik Tiyatrosu, Sahne Z, Ankara Üniversiteliler Tiyatrosu'nun da katıldığı yarışmada birincilik ödülü, "Ayyar Hamza" oyununa verilir. Ancak, 4 Mart 1958 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde, topluluğu hedef alan imzasız bir yazı çıkar. Gazetedeki anonim yazıların o dönem genel yayın yönetmeni olan Cevat Fehmi Başkut'a ait olduğu düşünülür. Yazıda, topluluğun Amerika'ya gitmesine karşı çıkılarak, Ayyar Hamza'nın Türkiye Cumhuriyeti imajını sarsacağı yönünde sert ifadeler yer alır.

> Eserin provalarına ait resimlerden de anlaşılacağı veçhile bütün kıyafetler eski kıyafetlerdir. Kadınlar yaşmaklı, erkekler fesli, ihtiyarlar sarıklıdır. Üstelik eser de bizim malımız değil, Ali Bey'in adaptesidir. Amerika'da bunu görenler, haa, demek Türkler böyle giyinen insanlarmış derlerse gençlerin propaganda turnesi tam tersine bir netice vermiş olmaz mı? (Cumhuriyet, 1958).

Başkut'un düşüncesi, başka gazetelerin köşe yazarları Sabri Esat Siyavuşgil, Tunç Yalman, Behzat Butak, Burhan Arpad, Refii Cevat Ulunay, Fikret Adil gibi isimler tarafından tepkiyle karşılanır.

> Yunanlı Menander'in piyesi Plautus tarafından Latinceye adapte edilince, Romalı olur. Aynı eseri Moliere alır, Frenkleştirir. Moliere'in bir eserini de Ali Bey, 'Ayyar Hamza 'haline getirince Türk repertuarı yeni bir eser kazanmış sayılır. Bu zincir 2500 yıldır böyle devam etmiştir ve 'Ayyar Hamza 'Türk Tiyatrosu'nu Batı geleneğine bağlayan nadir halkalardan biridir. Biz İbsen'in Hedda Gabler'ını 1890 kostümleri ile seyrederken bugünkü Norveçlilerin kılığını öyle sanmak aklımıza geliyor mu? Dünyayı yalnız bugün değil, her zaman şapka giydiğimize inandırmaya mı karar verdik? (Yalman, 1958).

Polemiklerin artması üzerine, Genç Oyuncular, tarihin en ilginç referandumlarından birini gerçekleştirme kararı alır. Muammer Karaca'nın desteğiyle kendilerine tahsis edilen Karaca Tiyatro'da, turne konusunda seyircinin karar vermesi için açık çağrı yaparlar. O günkü oyun, polemiği özetleyen "Ayyar'ın Amerika Sefası ve Faciayı Mühimme: Direktör Ali Bey'in Katli" başlıklı bir doğaçlamayla başlar. Genç Oyuncuların oyunun Amerika'daki gösteriminde de bir kısa tuluat yapılacağı ve Ayyar Hamza'nın 1870 yılı İstanbul'unda geçtiğinin dekorun

DOI: 10.21602/sduarte.1543714

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

üzerindeki bir tabelayla vurgulanacağını belirtmesinden sonra, oyun sahnelenir (Alpöge, 2007:40).

Oyun sonrasında, aralarında Amerika'yı çok iyi tanıyan diplomatlar, tur rehberleri vb. bulunan seyircilerin alkışları Ayyar Hamza'nın festivale katılımını destekler. Ancak, Millî Eğitim Bakanlığı, birkaç gün sonra topluluğa gönderdiği mektupta, Yale Üniversitesi Şenliği'nin, karşı tarafça iptal edildiğini bildirir. Bu mektup önce kuşkuyla karşılanmış olsa da 6 Şubat 1958'de Lewis Lloyd imzalı, Yale Üniversitesi belgesi ile doğrulanır. Genç Oyuncular, kaderlerinde etkin olan Ayyar Hamza kavgası ile ilgili olarak şöyle bir değerlendirmede bulunur;

> Ayyar Hamza olayı Genç Oyuncular'ı kamuoyuna tanıttı. Bunun yararı oldu tabi. Örneğin, Erdek Şenliği çalışmalarına girildiği zaman birçok zor kapının bu sayede açıldığı görüldü. Ama topluluğun enerjisi gereksiz ve sığ bir çabaya akmıştı. Topluluk, birden kamuoyunun malı olmuştu. İstanbullu tiyatroseverler Genç Oyuncular'a el koymuşlar ve onları yavaş yavaş Validebağ ruhundan uzaklaştırmaya başlamışlardı. (Alpöge, 2007:41).

Bu kaygı Erdek Şenliği'nde de sıkça yaşanmıştır. Örneğin, ikinci şenliğin ardından, Genç Oyuncular, şenliğin kazanmakta olduğu kimlikle, kendi sanatsal yaklaşımlarının uyumlanmadığını düşünmeye başlar.

> Halk tiyatrosu deyip duruyorlardı. Tiyatrodan uzak kalmış kimselere ulaşmak istiyorlardı. Bu nedenle de İstanbul'daki sanat çevrelerine, aydınlara, tiyatroseverlere mesafeli duruyorlardı. Onların beğenilerine karşı oldukları için değil. Onlara bağımlı kılıp onların kapatması olmamak için… Oysa, mesafeli durulan seyirci bu yıl Erdek'e akmıştı. Erdek'in meydanında dolaşırken, kendinizi Beyoğlu'nda sanabilirdiniz. Şenliğin Erdek'te yarattığı imaj yavaş yavaş tiyatronun ve kültürün dışında, turizm ile özdeşleşiyordu (Alpöge, 2007:78).

11. Vatandaş Oyunu

Yukarıda anlatıldığı gibi "Vatandaş Oyunu" tiyatro alanında seyirci tarafından saldırıya uğrayan ilk oyun olur. Bunu, 22 Mart 1964'te Sezuan'ın "İyi İnsanı" adlı oyunun Tepebaşı prömiyerinde yaşanan seyirci müdahalesi takip eder (Ataseven, 1979:10). "Topluluğun ilk günlerinde yaşanan Ayyar Hamza curcunası benzeri bir durum çıktı ortaya. Ancak bu kez her şey çok daha ciddiydi. Bu kez daha net bir kamplaşma olmuştu: Sağ/sol çatışması" (Alpöge, 2007:114). Genç Oyuncular, özellikle sağ kampta saldırgan yayınlar yapan yeni İstanbul Gazetesi'nin tavrının kökeninde 1960 anayasa değişimine olan direncin etkin olduğunu düşünür. "Sol Propagandaya Karşı Hükümet Tedbir Almıyor", "Vatandaş Oyunu adlı piyeste komünizm propagandası var" başlıklarıyla çıkan yazılarda, oyunda yer almayan cümlelere yer verilir, Ahmet Kabaklı, Genç Oyuncuları kim olduğu belirsiz kumpanya diye yaftalarken, dönemin genç kadın yazarı Şule Yüksel Şenler, Milliyetçi bir Türk kızı olarak Genç

DOI: 10.21602/sduarte.1543714

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Oyunculara karşı bir mücadele çağrısı yapar. "Bu milletin ıstırabını ve imanını bütünüyle kalbinde duyan milliyetçi bir Türk kızı olarak size sesleniyorum. Bu amansız koşunuz nereye? Cesaretiniz ve cüretiniz hangi kaynaktan geliyor?" (Alpöge, 2007:212). O dönem Dünya gazetesinin sahibi olan Bedii Faik ise, önce Genç Oyuncuları destekleyen bir yazı yazar, ancak mahalle baskısına direnemeyerek afişte anonim imzayla sunulan oyun yazarının, komünizm propagandası yapmak amacıyla Moskova'dan gönderildiğini iddia eder (Faik, 1962:21). Polis müdahalesiyle zar zor tamamlanan oyundan sonra, karakolda ifadeye çağrılan oyunculara o gün tesadüfen Erdek'te bulunan ve oyunun İstanbul gösterimini izlemiş olan Prof. Muammer Aksoy avukatlık eder. Ancak o gün Erdek'te bile olmayan Ruhi Su hakkında yalancı şahitlikle büyütülen asılsız olaylar, Erdek'teki dayanışma ruhunu zedeler. "Genç Oyuncular beşinci şenliği kapattı. Bir daha da şenlik yapmak ve oyun oynamak için o kadar sevdikleri ve sevildikleri Erdek'e geri dönmediler" (Alpöge, 2007:111).

12. Erdek Şenliği

Genç Oyuncular toplamda 41.705 kişiye ulaşır, Erdek Şenliği'ndeki etkinlikler ise beş yıl içinde 20.650 kişiyle buluşur. Erdek seyir yerlerinde %92 doluluk oranına ulaşılır. Daha önce belirtildiği gibi Erdek Şenliği Cumhuriyet tarihindeki ilk kültür şenliği olması açısından önemlidir (Alpöge, 2022).

> O günlerde şenlik denilebilecek uygulamalar yoktu. Birkaç kasabada o yerin kendi özelliklerini yansıtan ve daha çok tarımsal ürünlere dönük yerel şenlikler olurdu. Devlet Tiyatrosu, bir iki kez turne yapar gibi güneydeki bazı açıkhava tiyatrolarında oyunlar oynamıştı. Bergama'da benzeri bir etkinlik olmuştu (Alpöge, 2007:45).

İstanbul'da TMTF'nin düzenlediği Uluslararası Tiyatro Festivali ve Yapı Kredi Bankası'nın Halk Oyunları Bayramı sadece tiyatro ve halk oyunlarını kapsamıştır. İlk şenlikten iki gün önce, o dönem Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü olan Muhsin Ertuğrul, Erdek'e sürpriz bir ziyaret gerçekleştirir. İstanbul'dan Ankara'ya giderken yolu düştüğü için geldiğini söylese de sadece bu oluşumu desteklemek için seyahat eder. "Muhsin Bey karamsarlığın sardığı, gücün tükendiği, moralin iyice bozulduğu bir anda gelmişti. Gelmiş olmasının çok yönlü etkileri oldu. Yerel bürokrasi toparlandı, harekete geçti" (Alpöge, 2007:45). Ertuğrul, Erdek'te, Genç Oyuncular'a, "Halkla teker teker konuşun, davanızı kafalarına sokun, başkaları gibi olmadığınızı anlatın, halkın kalbini kazanın" diye salık vererek ayrılır" (Alpöge, 2007:71).

Genco Erkal bu dayanışma ruhunu şöyle aktarır: "Muhsin Ertuğrul provayı izledi ve ben size bir hediye vermek istiyorum dedi. Biz de oyunlarda müzik vermek için teyp istedik. O da bize birkaç gün içinde bir Grunding teyp yollamıştı" (Erkal, 2019). Genç Oyuncular,

DOI: 10.21602/sduarte.1543714

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

"Şenliğin amacı tiyatrocuların halka tiyatro göstermesinin yanında, halkın da o şenlikte bizzat kendi oynayarak kendini içinde hissetmesidir. Gerçek şenlik, kasaba halkının da katılmasıyla oluşur" düşüncesi ile yola çıkar ve bunu gerçekleştirir. Yukarıda görüldüğü gibi şenliğin yapısı, Genç Oyuncular'ın halk tiyatrosu yolundaki deneylerini de arttırır ve *öz* tiyatro arayışlarını destekler. Ancak, yazının daha önceki bölümünde belirtildiği gibi, Erdek Şenliği'nin zaman içinde bilinirliği oluştukça Validebağ ruhundan uzaklaşılmaya başlanır. Genç oyuncular üçüncü şenliğe, etkinlik planlayıcısı olarak değil, sadece tiyatro topluluğu olarak katılarak ve daha önce hazırladıkları Tavtati Kütüpati ve İskemleler oyunlarını sunarlar.

Üçüncü şenlikte, "Hamasi Resimler Sergisi" gibi etkinlikler yer alır, 27 Mayıs Devrimi'nin anlamını anlatan şiirler okunur, konuşmalar yapılır. Genç Oyuncular da ülke siyasetindeki genel havaya kapılarak, "Tavtati Kütüpati" oyununa güncel olaylara ait siyasi dokundurmalar eklemişlerse de hemen özeleştiri yaparak bu durumun yenilikçi tiyatro yapma iddiasıyla kurulan bir topluluğa yaraşmadığında karar kılarlar. Aynı biçimde, bir yıl sonra anayasa değişikliği konusunda halk oylamasında Erdek'teki bir mitinge katılarak anayasaya evet yönünde çağrı yapmalarının da yanlış olduğu bilincine varılır. (Alpöge, 2007:45). Böylesi bir politik angajmanın, Erdek'te seyirciyle kurulmuş olan sıcak ilişkiyi zedelediğine kanaat getirirler. Dördüncü Erdek Şenliği, Genç Oyuncular'ın farklı kitlelere ulaşma konusundaki hassasiyetleriyle aldıkları bazı kararlar sayesinde, (sabit bir oyun yerinde oynamamak, kasabanın şenliğe uzak kalmış, kıyı kesimi dışındaki yerlilerine ulaşmak, duyuruları Erdeklilerin yoğun olduğu yerlerde yapmak gibi) verimli geçer. "Vatandaş Oyunu" her gün sürpriz bir yerde 14 kez oynanır. Ancak programsız gösterimler, başta eleştirmen Günay Akarsu olmak üzere, şenlik için Erdek'e özel olarak gelmiş olan seyirci açısından eleştiri konusu olur (Nayır, 1961:10).

> Mahalle mahalle gezerek küçük de olsa bir hizmette bulundu Genç Oyuncular. Ne var ki bu ülkücü davranışları şimdiye değin yüklendikleri sorumluluklarına aldırmamaları yüzünden gölgelendi. Şenlikleri görmek için gelen gezginleri hiç hesaba katmamaya hiç de hakları yoktu. Haber vermeye bile tenezzül etmeden gösterilerini saklamaları saygısız bir davranıştı (Alpöge, 2007:87).

Bir sonraki şenliğin kapsamını öz kaynaklarla sınırlı tutmaya karar verirler. Beşinci Erdek Şenliği'nin broşüründe "Genç Oyuncular Türk Halk Tiyatrosu'nun Türkiye'nin kendi gerçeklerinden ortaya çıkabileceğine inanıyorlar. Bu yüzden de öz kaynaklarımıza eğilme çabası içindeler" cümlesi öne çıkar. Aşık Veysel, Ruhi Su bu kapsamda davet edilir, Türk Devrim Ocakları Halk Oyunları Topluluğu gösteriler sunar. Genç Oyuncular da "Çürük Elma"yı oynar. Ancak, 1960'a kadar devlet tarafından desteklenen şenliğe maddi destek durdurulur.

DOI: 10.21602/sduarte.1543714

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Yönetimde olan Türk Silahlı Kuvvetleri'nde Kültür Bakanlığı yapan Ahmet Tahtakılıç, şenliğin neden Erdek yerine sözgelimi Erzurum'da yapılmadığını sorgulayarak finansmanı kısıtlar. Genç Oyuncular, dördüncü şenlikte Erdek Turizm Cemiyeti'nin, şenlik komitesinin bilgisi dışında etkinlikler düzenlemesine tanık olur. Daha sonra Cüneyt Gökçer yönetimindeki Devlet Tiyatrosu da şenlik tarihlerinde Genç Oyuncuların bilgisi dışında bir Erdek turnesi ilan eder, ancak bunu gerçekleştiremezler (Güvemli, 1962:15). Bütün bunlara ek olarak, Vatandaş Oyunu'nu gösteriminde yaşananlarla şenlik ruhu zedelenir. Kendi deyimleriyle; "Genç Oyuncular Beşinci Şenliği kapattı. Bir daha da şenlik yapmak ve oyun oynamak için o kadar sevdikleri ve sevildikleri Erdek'e geri dönmediler" (Alpöge, 2007:111).

Zaman zaman Erdek'te yaz etkinlikleri düzenlenmiş olsa da hiçbiri şenlik ruhunu yakalayamadı. 1980 yılında sıkıyönetim tarafından görevlendirilmiş bir belediye başkanı, şenliğin yapıldığı Maşatlık'taki bütün akasya ağaçlarını kesip bir motel yaptırır. Genç Oyuncular, uzun bir aradan sonra 1991 yılında Erdek'i topluca ziyaret ederek sahildeki kahvelerden birinde eski seyircileriyle söyleşir. Kayda alınan tepkiler arasından en çarpıcıları Adnan Ardağı;

> Siz Genç Oyuncular olarak ataktınız. Cesurdunuz. Halk sizden o kadar hoşlandı ki, kendinden bir parça olarak bildi. Tek suçunuz başarılı olmanız. Turan Ün; Çok daha önce görmek isterdik sizi buralarda. Böyle olsaydı, Erdek bugün böyle olmazdı. Çünkü Erdek çok kayba uğramıştır. İsterdik ki, sizler de sizin işinizi devam ettirecek, Erdek gençliğinin fikir bakımından yetişecek bir ekip bırakınız. Bunu sizler sağlayabilirdiniz (Aplöge, 2007:249).

Erdek Şenliği, tiyatro tarihimizde yerini sadece ilklerin başarıldığı bir etkinlik olarak değil, halkevleri ve köy enstitüleri gibi aydınlanmacı adımların duraksadığı bir atılım olarak değerlendirilmelidir.

13. Genç Oyuncuların Türkiye Tiyatrosu'nun Değişimini Tetikleyen Özellikleri

Yukarıda sözü edilen çalışmalar sonucunda, Genç Oyuncular, yeni türlerin denenmesi, tiyatro biçeminin değişmesi, alternatif tiyatro mekânlarının oluşturulması gibi değişikliklerle Türkiye Tiyatrosu'nun yüzünü değiştirirler.

14. Tiyatro Biçeminin Değişmesi

Mehmet Akan, Genç Oyuncuların biçimci olmadığını vurgular (Alpöge, 2007:238). Ancak Genç Oyuncular, dönemin hâkim tiyatro düşüncesini değiştirerek yeni bir sahne dili yaratmayı başarmış, tiyatro düşüncesini olduğu kadar, tiyatro biçemini de değiştirir. Bu yöntemlerle oyuncunun taklit kişisi olmaktan çıkıp özünden zenginlikleri sahneye taşımasının yanı sıra oyun biçemlerinin değişerek yeni içerik oluşturulmasına katkı sağlarlar. Yukarıda

DOI: 10.21602/sduarte.1543714

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

belirtildiği gibi, Genç Oyuncular tiyatronun özüne oyuncuyu koyduğu için, Türk Tiyatrosu'nda tetikledikleri değişim, oyunculuk yöntemleriyle bağdaştırılarak ele alınır. Bu değişiklikler, kısaca üç farklı sahneleme biçiminde değerlendirilebilir;

a) Fiziksel Tiyatro: "O zamanın Şehir Tiyatrosu da Devlet Tiyatrosu da insanların kazık gibi durduğu tiyatrolardı, hatta Adnan Benk bir ödenekli tiyatrodaki oyuncuyu dekor sütunu gibi durduğu için eleştirmişti" (Alpöge, 2007:238). Yukarıda örneklenen "Ayyar Hamza"dan başlamak üzere, Genç Oyuncular fiziksel tiyatroyu öne çıkaran çalışmalar yapmıştır. Hatta Ankara'da katıldıkları yarışmada Devlet Konservatuvarı eğitmeni olan Mahir Canova, topluluğun bu yönünü bir zaaf olarak değerlendirerek eleştirir. Canova, tiyatroda hareketin bir gereklilikten kaynaklanması ya da sebebi olması gerektiğini düşünmektedir. Ancak bu yaklaşım, Genç Oyuncuların tiyatro anlayışıyla zıtlık taşır. Ergun Köknar; Ayyar Hamza"yı yönetirken oyuncunun beden dilinin nasıl olması gerektiğini kâğıt üzerinde çizerek örneklemiş, bu yöntemle oyuncunun, iyi söz söyleyen birinin ötesine geçmesi ve rol karakterinin bedenini bulması sağlamaya çalışır. Bu yaklaşım oyuncuyu sahnede doğal kılarak, ses ve bedenin karaktere uygunluğunu sağlayarak daha çağdaş bir tiyatro düşüncesine yaklaştırır. Mehmet Akan da Genç Oyuncuların hareket, dans, müzik, mim gibi unsurları sentezleyen bir oyun biçemi geliştirdiğini vurgular (Alpöge, 2007:238).

b) Epik Oyunculuk: Yukarıda örneklendiği gibi Woyzeck oyununun sahnelenmesinde, bütün oyuncuların sahneye çıkarak, kendi kişilikleri içinde oyunu seyretmeleri, alışılmış anlamda oyuncu konsantrasyonunu tersinleyerek bazı anlarda karaktere girip çıkmaları ve oyunun değişen mekânlarında dekor değişimi yerine, mekân ve zaman hakkında seyirciye sözlü bilgi vermeleri gibi epik tiyatro teknikleri kullanılması, tiyatromuzda oyunculuğa epik bir anlayış getirir. Ayrıca, seyircinin "Oyun yerinde olunduğunu ve çevrede seyredenlerin bulunduğunu bilmesi ve bunu seyirciye de hissettirerek oynama" biçimiyle, oyuna kapılarak, düşünme yetisini yitirmesini önlemeye çalışırlar (Alpöge, 2007:126).

c) Uyumsuz Tiyatro: Yukarıda örneklenen, Hesap Makinesi, Ders, İskemleler, Tavtati Kütüpati oyunları uyumsuz tiyatro örnekleridir. Genç Oyuncular, bu oyunları geleneksel tiyatromuzda var olan epik öğeleri kullanarak sahnelemiş ve tiyatromuza açık biçim anlayışı kazandırırlar. Dolayısıyla, dönemin oyunculuk sınırları da zorlanmış, alışılagelmiş dramatik oyunculuk yerine, dışavurumcu oyunculuk teknikleri sahnede yer bulur.

Birinci Erdek Şenliği'nde oynadıkları Sandalyeler, ilk olarak buluştuğu İstanbul seyircisinin usunda soru işaretleri uyandırır, seyirci saçmanın anlamını sorgular. Hatta bu

DOI: 10.21602/sduarte.1543714

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

ve buna benzer uyumsuz tiyatro örneklerinin, seyircide depolitizasyon etkisi yarattığı yönünde görüşler oluşturur (Karaboğa, 2002:13).

Kerem Karaboğa, Türkiye coğrafyasında absürt tiyatronun Doğu Avrupa ülkelerinde olduğu gibi, siyasi baskılara alegorik bir biçimde karşı çıkmasının ötesinde, geleneksel tiyatronun kaynaklarını kullanarak daha dolaysız bir anlatım biçimiyle politize olduğunu belirtir (Karaboğa, 2002:13).

> Batı kaynaklı, absürdün de çeşitli açılardan beslendiği Halk Tiyatrosu biçimlerinin Türkiye coğrafyasına ait bir örneği sayılabilecek Ortaoyunu formu gerek içerdiği absürt unsurlar gerekse dolaysız bir siyasi söylem kurmaya uygun yapısıyla, absürt ve siyasi tiyatro arasında geçişkenliği sağlayıcı bir unsur olarak deneysel çalışmaların yeni alanını oluşturur (Alpöge, 2007:232).

Sandalyeler, Erdek Şenliği'nde tekrarlandığı zaman ise coşkuyla karşılanır. Genco Erkal'a göre "seyircinin anlamadık ama sevdik" tepkisi, gösteriyi seyirlik bir olay olarak algılayan seyircinin kabullenmesinden ve geleneğe çok yakın gördükleri için kabullenmelerinden kaynaklanır (Alpöge, 2007:240). Yukarıda belirtildiği gibi, Genç Oyuncular adeta bir laboratuvar olarak çalışıp çağdaş tiyatroda oyuncunun yerini taklitten ve öykünmeden arındırır.

14.1. Alternatif Tiyatro Mekânları Oluşturma

Genç Oyuncuların tiyatromuza getirdiği başka bir yenilik ise, alışılagelmişin ötesinde oyun yerleri düşüncesi olur. Sahnelerini kendileri tasarlamış ve kasaba halkıyla beraber inşa ederler. Şenlikte oluşturdukları dönüşken tiyatroda, oyun alanları amfiteatr tarzındadır. Orta denilen bölüm düzdür, ortaya sıralar konulur. Bunlar gerektiği zaman sahneye yerleştirilerek oyunun değişkenlik göstermesi sağlanır. Hasan Kuruyazıcı; oyun yerinin duruma göre değişkenlik gösterdiği bu sahne biçimini Türkiye'deki ilk dönüşken tiyatro olarak tanımlar. Genç Oyuncular, ayrıca kahvehanelerde ve sokaklarda da oynayarak Muhsin Ertuğrul'un "Her Yer Tiyatro" ilkesini uygulamayı başarır (Kuruyazıcı, 2003:106).

14.2. Genç Oyuncular/Dostlar Tiyatrosu İlişkisi

Yukarıda sözü edildiği gibi Cep Tiyatrosu nasıl Dormen Tiyatrosu'nun zeminini hazırladıysa, Genç oyuncular da Dostlar Tiyatrosu'nun temelini atar. Dostlar Tiyatrosunun beş kurucusundan üçü, Genco Erkal, Mehmet Akan, Arif Erkin Genç Oyunculardandır. Sahneye aktardıkları ilk oyun yine Genç Oyunculardan Atila Alpöge tarafından yazılır. Dostlar Tiyatrosu özgün bir girişim olmakla birlikte, Genç Oyuncular deneyimini profesyonel tiyatronun o güne özgü koşulları içinde yeniden yorumlamıştı (Alpöge, 2007:117). Genco Erkal, Genç

DOI: 10.21602/sduarte.1543714

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Oyuncuların içe kapalı yapısının bazı girişimleri yavaşlattığını düşünmekte, ayrıca topluluğun öne çıkan elbirlikçilik yaklaşımına eleştirel bir bakış açısıyla bakar "El birlikçilik çok önemli… Ama anonimliği biraz tuhaf buluyorum. Atila'nın yazdığı "Tavtati Kütüpati"yi topluluğun ortak eseri olarak sunduk. Eser onundur. Biz, niye imza altına alıyoruz?" (Erkal, 2019). Dostlar Tiyatrosu'nun kuruluş ilkesindeki yerli oyun yazarların yapıtlarını oynayarak yerel bir tiyatro yapma anlayışları, oyun ve oyun yazarlarının yetersizliği ve eserlerin seyirciyle buluşamaması gerekçesiyle vazgeçerler (Saban, 2022:32).

> Daha sonra Dostlar Tiyatrosu'nda biz de bunu sık sık hissettik. Dışarıda yazılmış oyunların yapmak istediğin şeye uygun, istediğin oyun olmadıklarını görüyorsun. O zaman içimizden kimseler yazmaya başladı oyunu. Kendi içimizden projeler oluşturduk. Uyarlamalar yaptık. Romandan, şiirden, Abdülcanbaz gibi çizgi romandan bir sürü malzemeyi oyun yapmıştık. Yabancıların bazı oyunlarında değişiklikler ve uyarlamalar söz konusu olmuştu, örneğin 'Rosenbergler Ölmemeli 'adlı oyunda bazı sahneleri yeni baştan yazmıştık (Alpöge, 2007:247).

14.3. Genç Oyuncuların Etkileri

Nedim Saban, Atila Alpöge'ye "Genç Oyuncular çalışmalarını sonlandırdıktan sonra Genç Oyuncuların yaklaşımını devam ettirme yönünde amatör ve profesyonel çabalar gösterenler oldu mu?" sorusunu yöneltmiştir.

> Hayır diyeceğim. Çünkü ortada bitmiş, düğümlenmiş, adı konulmuş bir yaklaşım yoktu. Topluluk onu deneyip bunu deneyerek sürekli araştırıyordu. Genç Oyuncuları araştırmalar yürütülen, denemeler yapılan ve yepyeni bir ürün geliştirmeye çalışılan bir *laboratuvar* gibi görmeli. Daha sonra başka tiyatro olaylarına katılan arkadaşlarımız (ki sayısı 10'u bulur) belli ölçüde böyle denemeci, araştırmacı bir çizgide devam ettiler: Genco Erkal, Mehmet Akan, Çetin İpekkaya, Ergun Köknar, Arif Erkin, Ani İpekkaya, Çiğdem Onat, Yücel Tanyeri, Zeynep Tarımer, Manfred Bormann (Alpöge, 2022).

Genç Oyuncuların ekip ruhu, ayrıca tiyatronun nice yan disiplinleri için tiyatro insanlarının yetişmesine olanak tanır. Televizyon ve film müzikleri besteleyen Arif Erkin, bu başarısının Genç Oyuncular deneyiminden kaynaklandığını söyler (Alpöge, 2007:116). Hasan Kuruyazıcı ve Ergun Köknar, tiyatro mimarisi üzerine çalışmalar yapmış, Köknar, yedi ayrı tiyatro salonunun mimarisini üstlenir. Köknar ayrıca profesyonel bir oyuncu ve yönetmen olarak tiyatro kurar. Aram Gümüşyan, iki profesyonel tiyatronun sahne arkasında çalışır, Çetin İpekkaya ve Çiğdem Selışık Onat, yurt içi ve yurt dışında oyunculuk, reji çalışmaları ve eğitmenlik yapar. Prof. Oya Kaynar, Başak Boğaziçi Üniversitesi'nde tiyatro dersleri verir. Zeynep Tarımer ise Amerika'da tiyatro eğitimi görür. Genç Oyuncuların, tiyatromuzda başlattıkları deneysel çalışmaları, Beklan Algan (deneysel tiyatro), Başar Sabuncu (klasiklerin uyarlanması, boş alan çalışmaları), Taner Barlas (fiziksel tiyatro, sözsüz oyun), Haşmet Zeybek (köy seyirlik oyunları), Ali Özgentürk (sokak tiyatrosu), Işıl Kasapoğlu (Vilar'ın Theatre

DOI: 10.21602/sduarte.1543714

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Populair etkileri), Sermet Çağan (politik tiyatro) ,Mehmet Ulusoy (epik tiyatro), Vasıf Öngören (epik tiyatro) , Ulvi Uraz (halk tiyatrosu), Asaf Çiyiltepe (politik tiyatro), Erol Keskin (fiziksel tiyatro), Macit Koper (ulusal tiyatro), Ali Taygun (politik tiyatro) Şahika Tekand (fiziksel tiyatro), Ferhan Şensoy (halk tiyatrosu) gibi yönetmenler farklı dönemlerde sürdürür, Haldun Taner, Turgut Özakman, Melih Cevdet Anday, Rıfat Ilgaz, Bilgesu Erenus, Oktay Arayıcı, Güngör Dilmen, Adalet Ağaoğlu, Memet Baydur gibi yazarlar ulusal tiyatro düşüncesini, farklı arayışlar ve yöntemlerle sorgular. Tiyatromuzun gelenekleriyle hesaplaşması, açık biçim oyun arayışlarına girmesi, halk tiyatrosu, yerli tiyatro, ulusal tiyatro denemelerine girişmesinde Genç Oyuncularının etkisi büyüktür (Şener, 1998:65).

15. Sonuç

Makalenin Giriş Bölümünde yer alan Dönemin Tiyatro Anlayışı kısmında, Genç Oyuncuların kurulma sürecinde Türkiye Tiyatrosu'nun etkisinde olduğu belirtilir. Bu dönemde repertuarda genellikle yurt dışından oyunlara yer verilir, yerli oyun yazarları ise Aristocu yaklaşım doğrultusunda kurgulanmış metinler oluşturur veya uyarlamalar yapar. Oyuncular, dönemin daha popüler olan psikolojik gerçekçilik akımına öykünerek, ezbere ve aktarmaya dayalı bir oyunculuk anlayışını benimsiyor. Ayrıca, Muhsin Ertuğrul'un Batı kökenli tiyatro düşüncesinin Türkiye tiyatrosu üzerindeki etkisine değinilir. Genç Oyuncular ise, Jean Vilar'ın halk tiyatrosu düşüncesinden etkilenerek tiyatronun anlamını sorgulamaya yönelir. Genç Oyuncuların, tiyatroyu dönemin etkili olan sunum tekniklerinden arındırarak öz tiyatroya ulaşma yönündeki hedefleri vurgulanır. Genç Oyuncular, anonim olarak yazdıkları veya sahneye taşıdıkları oyunlarda bu hedefe ulaşır. Makalede Ahmet Kutsi Tecer'in, Genç Oyuncuların çalışmalarını üç başlıkta topladığına değinir. Genç Oyuncular, çalışmalarının ilk döneminde, yine Batı'da olgunlaşan absürt tiyatro biçemini kullanarak, bu yöntemle fiziksel tiyatro, epik oyunculuk, açık biçim tiyatro gibi yeni sahne üstü anlatım tekniklerine ulaşmış ve günün tiyatrosuna hâkim olan kalıplaşmış oyunculuğu kırmayı başarırlar. Absürt tiyatroyu Geleneksel Tiyatro zeminine oturtarak, halka yakınlaştırmayı denemiş ve bu konuda başarı sağlarlar.

Çalışmalarının ikinci döneminde, toplumun sorunlarına daha yakından neşter vurma ümidiyle, tiyatroyu edebiyatın etkisinden arındırarak performatif bir sanat olarak güçlendirmekte başarı sağlarlar. Son dönemlerinde ise, geleneksel tiyatro yöntemlerini kullanarak tiyatronun kendi geleneğiyle hesaplaşmasında etkili olurlar. Genç Oyuncular dönemine kadar tiyatromuzda içerik biçim yaratırken Genç Oyuncuların deneysel

DOI: 10.21602/sduarte.1543714

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

çalışmalarıyla biçimin içerik oluşturduğu, sürece dayalı bir tiyatro anlayışı oluşur. Genç oyuncular, teknik üniversite disipliniyle yaptıkları her çalışmayı titizlikle gözlem altına almış, öz eleştiri mekanizmasını da işleterek adım atar. Tiyatronun her gün değişen dinamik ruhu, Genç Oyuncuların çalışmalarına yansıyıp böylece alışılmış kalıplara karşı koyma cesaretlerini arttırmıştır. Yazının en önemli özelliklerinden biri, sözlü bir tarih yaratması ve Atila Alpöge, Arif Erkin, Genco Erkal gibi ustalara bugünün gözü ve düşüncesiyle değerlendirme olanağı yaratmış olmasıdır. Örneğin "Genç Oyunculuk Yasası" olarak adlandırdıkları kuralları, bugünkü dünya görüşleriyle sunarlar. Bu kurallar, diğer tiyatrolarda yaşamış oldukları olumsuz tecrübeler, siyasi görüşleriyle şekillendirdikleri yaşam anlayışları ve Erdek kasabasının kapalı yapısıyla biçimlenir. İçki içilmemesi, sokakta sigara tüketilmemesi, kızların şort giymemesi gibi kurallar dizisi zamanında da yadırganıp fazla bulunur.

Ergun Köknar, "Bu yaptığınız insanlık dışı, ahlak dışı, sanat dışı bir olay" diye eleştirildiklerini anlatır (Alpöge, 2007:235). Ancak ekip disiplinini sağlayan bazı kurallar nedeniyle hızlı kabuk değiştiremezler, ekiplerini genişletemezler.

Nedim Saban, bu anlayışın sanatçının özgün yaratısını, sanat yapıtına katılımını olumsuz etkilemesi konusundaki kuşkusunu Atila Alpöge'ye sormuştur;

> İşin temelinde başka bir tavır yer alıyor. Düşünürler arasında ne olduğu hayli tartışılmış insancıl/hümanist düşüncenin ana çizgisi. Ben kimim ve niçin? Bu anlamı taşıyan duygu ve düşünce çerçevesi içinde insan galiba başkalarıyla bütünleşme isteğine sürükleniyor. İnsan olma, beraberlik, dayanışma meselesiydi. Savunduğumuz buydu. Üstelik tiyatro gibi bir arada, el ele olmaya ve bütünleşik olmaya özenen bir ortamda. Yani ben değil de biz diyebilmekti. Herkes kişiydi ve kişi olarak kaldı (Alpöge, 2022).

Genç Oyuncular, tiyatromuzda önemli bir dönemi oluşturan çalışmalarını bugünün gözüyle şöyle değerlendirirler:

> Bütün bunlar bizler için geride bıraktığımız gençliğimizin, düşlerimizin, masumiyetin kilit taşları. Bugün kendi kendimizle hesaplaştığımız, uzun bir yaşamın bilançosunu yaptığımız adresler bunlar. Yaptıklarımız başka türlü yapılamaz mıydı? Belki, evet. İlle de yapılmaları gerekir miydi? Belki de hayır! Ama bizler buyduk. Dönem buydu. Biz bu yolculuğa sakin ve güvenli bir limana yanaşmak için değil, yeni ufuklara yelken açmak yeni yollar aramak için çıkmıştık. Huzursuzca, olmadı, baştan diyerek, alışılmışın ötesine gitmek isteyerek. Gençlik biraz da başkaldırı değil midir? (Alpöge, 2022).

Makalenin Genç Oyuncuların Halk Tiyatrosu anlayışındaki bölümünde, Genç Oyuncuların tiyatroya ve halka bakışları irdelenip Erdek Şenliği bölümünde ise bu yöndeki öz eleştirilerine yer verilir. Validebağ Ruhu altında şekillenen halka ulaşma arayışlarına değinilerek Erdek Şenliği'ne nasıl yön verdikleri gözlem altına alınır. Özellikle şenliğin üçüncü yılında, seyirci kitlelerini Erdekli köylülerde yoğunlaştırmak adına, her yer tiyatro, sokakta tiyatro

anlayışlarına girmeleri vurgulanır. Ayrıca, dönemin İtalyan sahne anlayışını kırarak seyirciyle kurduğu mesafeyi azalttıklarına, seyirciye daha aktif ve katılımcı bir rol verdiklerine değinilir.

Makalenin "Genç Oyuncuların Kuruluş Döneminde Toplumsal Yapı" ve "Genç Oyuncuların İki Durağı" bölümlerinde, toplumsal olayların ekip ruhu ve sanatsal arayışları nasıl değiştirdiğine değinilir (Alpöge, 2007:169). 1960'ta hamasi şenlik, 1962'de halk oyunları gibi yönelimlerle, dönemin siyasi anlayışının olumlu ve olumsuz etkilerine nesnel bir yaklaşım sağlanmaya çalışılır. Dönemin özgürlük ruhuna direnç gösteren kitlelerin tiyatroya müdahalesiyle şenlik ruhuna nasıl zedelediklerine ve bir oluşumun dağılımını nasıl etkilediklerine değinilir. Jean Vilar'ın Avignon Şenliği Genç oyuncular için ilham kaynağı olur. Ancak Avignon Festivali 1947'den bu yana kesintisiz sürerken, Erdek Şenliği beş yıldan fazla devam ettirilemedi. Bunun arkasında yer alan maddi ve manevi nedenler aktarılmaya çalışıldı. Genç Oyuncular Türkiye Tiyatrosu'nun nice ilkini başlatır. İlklerin başarılmasında dönemin gençlik ruhu ve topluluğun amatörlüğü kutsayan yapısı çok önem taşır. Profesyonelliğe geçiş köprüsü olmayı reddeden Genç Oyuncular tiyatronun toplumsal gücüne, değiştirici enerjisine inanır. Onların tiyatroya verdikleri değer sayesinde, Türkiye Tiyatrosu yeni anlamlar, anlatım kaynakları bulur.

Kaynakça

Akan, M. (1979). "TRT Söyleşisi", *Gönül Verenler Programı*, 15:06, 11 Mart 1979.

Alova, E. (2014). *Latince-Türkçe Sözlük*, 1. Basım, Sosyal Yayınları.

Alpöge, A. (2007). *Hayat Ağacında Tavus Kuşları,* İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Alpöge, A. (t.y.). *Gösteri Dergisi*, Temmuz, s.26.

Alpöge, A. (2003). *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 13 Haziran.

And, M. (1963). "Genç Oyuncular", *Ulus Gazetesi*, 2 Mayıs.

Ataseven H. Ş. (1979). "Amatör Tiyatro Örgütlenmesi", *Oyun Dergisi,* Sayı 9, s.10.

Ataseven, H. Ş. (1979). "Amatör Kişilik", *Oyun*, s.16-17.

Balay, A. M. (1995). *Halk Tiyatrosu ve Dario Fo*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Baltacıoğlu, İ. H. (1960). *Tiyatro Nedir?,* İstanbul: Mitos Yayınları.

Baltacıoğlu, İ. H. (1941). *Tiyatro*, İstanbul: Yeni Adam Yayınları.

Bedii F., (1962). "Bir Hikaye'nin İçyüzü", *Yön Dergisi*, 2 Ağustos, s.21.

Benk, A. (1957). "Dünya, Garip Kurul Yuhalama Çağı", *Dünya Gazetesi,* 30 Aralık.

Benk, A. (1959). "Bay Sabri De Bergerac", *Dünya Gazetesi*, 16 Ocak.

Güvemli, Z. (1962). "İki Oyunda Hadise Çıkardılar", *Yeni Sabah Gazetesi*, 22 Temmuz.

Dilligil, E. (1979). *Avni Dilligil'î Anıyoruz,* İstanbul: Nurdoğan Matbaası.

Dormen, H. (2017). *Anılar,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ertuğrul, M. (1989). *Benden Sonra Tufan Olmasın,* İstanbul: Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı Yayınları.

Gruda, Y. (1957). "Niçin Amatörlük", *Sahne Kapısı*, 17 Kasım 1957, s.13.

Hacısalihoğlu, D. (2024). *Kapanmayan Parantez Halkevleri,* İstanbul: İBB Yayınları.

İsimsiz Bir Yazı, (1958). *Cumhuriyet Gazetesi*, 4 Mart.

Karaboğa K. (2002). "Absürden Geleneksel'e Genç Oyuncular Deneyimi", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Haziran, Sayı 13.

Küçümen, Z. (1984). "Yurdumuzda Amatör Tiyatro Eylemleri", *Milliyet Sanat Dergisi,* 15 Nisan, s.4.

Nayır, Y. N. (1961). "Erdek Olayı ve Gerisi", *Varlık Dergisi*, 15 Ağustos (556), 10.

Nutku, Ö. (2014). *Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na,* İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Rolland, R. (1926). *Le Theatre Du Peuple*, Fransa: Albin Michel Yayınevi.

Saban, N. (2019). Genco Erkal ile Çankaya'da yapılan görüşme, Ankara: 23 Mayıs.

Saban, N. (2020). Haldun Dormen ile Beyoğlu'nda yapılan görüşme, İstanbul: 19 Eylül.

Saban, N. (2022). Atila Alpöge ile Kadıköy'de yapılan görüşme, İstanbul: 22 Temmuz.

Saban, N. (2022). *1951-2020 Yılları Arasında Türkiye Tiyatrosundaki Kimlik Arayışının Tiyatro Mekânları Üzerinden İncelenmesi*, Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Şener, S. (1998). *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Taner, H. (1958). "Gençliğin Üstünlüğü", *Tercüman Gazetesi*, 20 Nisan.

Tekerek, N. (2001). *Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

DOI: 10.21602/sduarte.1543714

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Vilar, J. (1978). "Jean Vilar ile Konuşma*", Türk Tiyatrosu Dergisi*, s.424.

Yalman, T. (1958). "Alakalı Hükümet Çevreleri ve Kaçırılan bir Fırsat", *Vatan Gazetesi*, 10 Mart.

DOI: 10.21602/sduarte.1658437

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

ISPARTA HALICILIĞININ GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE ÜRETİMİ, GENEL ÖZELLİKLERİ VE TURİZME KATKISI*

ISPARTA CARPET PRODUCTION FROM PAST TO PRESENT, GENERAL CHARACTERISTICS AND TOURISM CONTRIBUTION

Yasin Tekin**

Öz

Geleneksel olarak üretimi yapılan Isparta halıcılığının tarihi eskilere dayanmaktadır. XII. yüzyıldan sonra bu bölgeye yerleşen Türkmenler tarafından halılar dokunarak ticaretinin yapıldığı bilinmektedir. XIX. yüzyıl sonlarına kadar devam eden bu dokuma kültürü Şark Halı kumpanyası ile büyük kültür değişimine uğrayarak günümüze kadar gelişerek gelmiştir. 1930 yıllarına değin bu üretim organizasyonu en ücra bölgelerde bulunan köylerde bile sürmüştür. Günümüz de Isparta da eskisi kadar çok fazla halı üretimi yapılmamakta olup, yapılan Isparta halısı dokumaları ise yerel yönetimler tarafından organize edilen projeler ile yürütülmeye çalışılmaktadır. Bu çalışmanın amacı; BAKA tarafından finanse edilen Isparta Belediye Başkanlığı tarafından yürütülen "Isparta'da Dokumacılık ve Kök Boya Geleneği ile Kadın ve Gençler İstihdama Katılıyor" projesini tanıtmak, istihdam sağlanan atölyelerin çalışma sistemlerini araştırmak ve il genelinde üretim ve turizm açısından değerlendirmeler yapmaktır. Araştırmanın önemi ise; bu tarz projelerin ev kadınlarına gelir kapısı olabileceğini, bu projelerin yapılmakta olan iller içinde tanıtımda gerekse turizm yönünde büyük önem taşıdığını ve desteklemenin önemini anlatabilmektir.

Anahtar Kelimeler: BAKA, Desen, Dokuma, Isparta Halıcılığı, Turizm.

Abstract

He history of traditionally produced Isparta carpet weaving dates back to ancient times. It is known that carpets were woven and traded by Turkmens who settled in this region after the 12th century. This weaving culture, which continued until the end of the late 19th century, has survived to the present day with a great cultural change with the Şark Halı Company. This organization continued to the most remote villages until the 1930s. Today, carpet production in Isparta is not as widespread as it once was. Current Isparta carpet weaving efforts are mostly carried out through projects organized by local governments. The aim of this study is to introduce the project titled "Women and Youth Participate in Employment through Weaving and Natural Dyeing Traditions in Isparta," which is financed by BAKA and implemented by the Isparta Municipality. It also seeks to examine the operational systems of the workshops providing employment and to evaluate the project in terms of its contributions to production and tourism across the province. The importance of the research is to explain that such projects can be a source of income for housewives, that these projects are of great importance in terms of promotion and tourism in the provinces where they are carried out, and to explain the importance of support.

Keywords: BAKA, Pattern, Weaving, Isparta Carpet Weaving, Tourism.

Araştırma Makalesi / Research Article
Başvuru tarihi / *Received*: 15 Mart 2025 - Kabul tarihi / *Accepted*: 26 Nisan 2025
* Bu makale 2022 yılında BAKA tarafından desteklenen "Isparta'da Dokumacılık ve Kök Boya Geleneği ile Kadın ve Gençler İstihdama Katılıyor" projesi verilerinden üretilmiştir.
** Doktor, Isparta Belediyesi, yasintekin32@gmail.com, Isparta/Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1658437

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

1. Giriş

Geleneksel olarak yapılan halı dokuma sanatının tarihsel sürecine bakıldığında insanoğlu ihtiyaç duyduğunda yapıldığı bilinmektedir. Dönem olarak bu ihtiyaçlar değişim gösterse de, günlük ihtiyaçlarına göre farklı yerlerde kullanılmak üzere üretildiği görülmektedir. El dokuması halıların Türklerde çok eski tarihlere dayandığı bilinmektedir (Konuk, 2022:1378). Isparta'da, halı dokumacılığı konusunda Osmanlı İmparatorluğu Dönemine kadar uzanan bir geçmişe sahiptir. Halıcılık, Isparta'nın geleneksel zanaatlarından biridir ve bölge halkı tarafından nesilden nesile aktarılmıştır (Küçükerman ve Edirne, 2023:66-83). Isparta halıları, Türkiye'nin en köklü ve geleneksel el sanatlarından biridir. Bu halıların kökleri, Osmanlı İmparatorluğu'na kadar uzanan bu sanat, Anadolu'daki halıcılık kültürünün bir parçası olarak gelişmeye devam etmiştir.

Isparta'da halıcılık, özellikle 19. yüzyılın sonlarına doğru önemli bir ekonomik faaliyet haline gelmiştir. Yüzyıllar boyunca, Isparta'nın dağlık bölgelerinde yaşayan halk, hayvancılıkla uğraşırken yün üretimi de yapıyordu. Halı dokumacılığı, bu yünlerin işlenmesiyle başlamış ve zamanla yerel halkın temel geçim kaynaklarından biri olmuştur (Böcüzade, 1983). Isparta halılarının üretimi, erken dönemlerde evlerde küçük atölyelerde yapılırken, zamanla sanayiye dönüşmeye başlamıştır. Isparta'da halıcılığın temelleri, köylerdeki kadınların el becerileri ve geleneksel dokuma teknikleriyle atılmıştır. Bu halıların kendine has desenleri ve renkleri, bölgenin kültürel mirasını yansıtmaktadır. Halı dokumacılığının tarihsel gelişiminde, özellikle Selçuklu ve Osmanlı döneminin etkileri görülmektedir.

Selçuklu ve Osmanlı zamanında, halıcılığın Anadolu'da yaygınlaştığı ve sanatsal anlamda önemli bir gelişim gösterdiği yıllardır. Bu dönemde, Isparta'da halı üretimi yalnızca bir evlerde kullanılmak için değil, aynı zamanda saraylar ve zenginler için bir sanat eseri haline getirilerek dokunmaya başlanılmıştır. Osmanlı Devletinde, dokunan halılar sadece günlük yaşamda değil, aynı zamanda dini ve kültürel alanlarda da kullanılmıştır.

Isparta'nın halı motiflerinin de bu dönemdeki saray halılarının etkisiyle şekillendiği görülmektedir. Isparta'da halı dokumacılığının ilerleyen yıllarda ticaretle de bağlantı kurması, halıların yerel ekonomideki önemini artırmıştır (Yüzbaşı ve Akça, 2021:309). Halıların üretimi, el işçiliğinin yüksekliği ve kullanılan malzemelerin kalitesi sayesinde büyük bir ün kazanmıştır. Isparta halılarının renkleri genellikle kırmızı, mavi, yeşil ve sarı gibi canlı tonlardır. Bu renkler hem

DOI: 10.21602/sduarte.1658437

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

doğal malzemelerden elde edilmiştir hem de bölgenin doğasının etkisini yansıtmaktadır (Avcıoğlu vd. 2014).

Isparta halılarının desenleri, Türk kültürünün zengin motiflerini barındırır. Geometrik şekiller, yıldızlar, çiçekler ve hayvan figürleri gibi desenler, bu halıların ayırt edici özellikleri arasında yer almaktadır. Isparta halılarının en önemli özelliklerinden biri de her bir halının bir sanat eseri olarak görülmesidir. El emeğiyle dokunan bu halılar, bölgenin geleneksel sanatını ve kültürünü en iyi şekilde yansıtan öğelerden bir tanesidir.

2. Isparta Halıcılığının Gelişim Süreci ve Üretimi

Isparta'daki halı üretimi, 21. yüzyılın başlarında sanayileşme sürecine girmiştir. Bu dönemde, halı üretimi yerel atölyelerden büyük fabrikalara taşınmıştır. Ancak halıcılığın sanayileşmesi, geleneksel el dokuma yöntemlerinin kaybolmasına neden olmamıştır (Ceylan ve ark. 2022:237). Bugün az da olsa hala Isparta'da geleneksel halı dokuma atölyeleri bulunmaktadır ve bu atölyeler, halıcılığın tarihsel mirasını yaşatmaktadır. Isparta halıları, yalnızca iç pazarda değil, dünya çapında bir üne sahiptir. Isparta halıları hem dayanıklılığı hem de estetik değeriyle yabancı ülkelerde de tercih edilmektedir. Halı üretimi, bölgenin ekonomisinde önemli bir rol oynamaktadır ve birçok aile bu geleneksel sanattan geçim sağlamaktadır (Akkuş, 2024). Isparta halıları, bölgenin kültürel kimliğinin bir parçası olarak, hala büyük bir değer taşımaktadır. 19. yüzyıldan itibaren, halı üretimi ve ticareti Isparta'da önemli bir ekonomik faaliyet haline gelmiştir. Isparta'nın halıları, özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren Türkiye'nin en prestijli halıları arasında sayılmaya başlanmıştır.

Isparta, coğrafi konumu ve yerel halkının yetenekli el işçiliğiyle tanınan bir bölge olarak, halı üretiminde zamanla kendine özgü bir kimlik oluşturmuştur. Isparta halıları, özellikle yün ve pamuk gibi doğal malzemeler kullanılarak dokunur, bu da onları estetik ve dayanıklılık açısından oldukça değerli kılmaktadır (Aytekin ve Altındağ, 2020:113). Isparta halılarının üretimi, ilk başlarda evlerdeki küçük atölyelerde, genellikle kadınlar tarafından yapılırken, zamanla daha büyük üretim alanlarına taşınmıştır. Halı dokumacılığı, başlangıçta sadece pratik bir gereksinimden doğmuşken, zamanla bu üretim sanat formuna dönüşmüştür. Bu dönemde halılar, saraylar ve zengin sınıflar tarafından talep edilmiştir.

DOI: 10.21602/sduarte.1658437

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Desenler ve renkler, Osmanlı saraylarında kullanılan halılardan esinlenerek geliştirilmiştir. Isparta halkı hem geleneksel dokuma tekniklerini hem de yeni desen ve renk anlayışlarını harmanlayarak benzersiz bir halı kültürü oluşturmuştur (Aytaç, 1982).

Selçuklu ve Osmanlı Devletleri zamanında, halı dokumacılığı, Anadolu'nun her bölgesinde farklılıklar gösterse de Isparta halıları, özellikle desenlerinin karmaşıklığı ve renklerinin canlılığı ile dikkat çekmiştir (Akkuş, 2024). Osmanlı İmparatorluğu'nun 16. yüzyılındaki zirve dönemi, halı üretiminde de bir altın çağ olarak kabul edilir. Isparta'da, Osmanlı saraylarına gönderilmek üzere çok sayıda halı üretilmiştir. Bu dönemde halılar, sadece birer ev eşyası değil, aynı zamanda birer kültürel ifade aracı haline de gelmiştir. Halılardaki geometrik şekiller, çiçek motifleri ve hayvan figürleri, bölgenin tarihsel ve kültürel geçmişini yansıtan önemli unsurlardır. 19. yüzyılın başlarına gelindiğinde, Isparta halı üretimi yerel bir zanaat olmaktan çıkıp, ticari bir faaliyet haline gelmeye başlamıştır. Bu dönemde, halı üreticilerinin, halılarının kalitesini artırmak için daha sofistike teknikler ve materyaller kullanmaya başladıkları görülmektedir. Isparta, halı üretiminin kalitesi ve özgünlüğü ile ün kazanmıştır. Halı üretimindeki artan talep, yeni iş gücü gereksinimlerini doğurmuş ve bölge halkı, halı üretimi sayesinde önemli bir gelir kaynağı elde etmiştir. Isparta halı sanayiinin sanayileşme sürecine girmesiyle önemli bir dönüm noktası olmuştur. Isparta'daki halı atölyeleri, küçük ölçekli üretimden daha büyük fabrikalara dönüşmeye başlamıştır. Ancak bu dönemde, geleneksel el dokuması teknikleri hala yaygın olarak kullanılmakta, modern makineler ise yalnızca üretim hızını artırmak için devreye girmektedir. 1920'ler ve 1930'lar, halı üreticilerinin sanayiye ve modern tekniklere uyum sağlamaya başladığı yıllardır. Yine de, geleneksel el dokuması halıların popülerliği kaybolmamış, hatta bu halılar, modern dünyada bile büyük bir takdir görmüştür.

Isparta'da halı üretiminin sanayileşmesi, 1950'lerden sonra hız kazanmış ve halı üretimi büyük ölçekli fabrikalar aracılığıyla yapılmaya başlanmıştır. Ancak, büyük fabrikaların kurulmasıyla birlikte, geleneksel halı dokuma işçiliği azalmaya başlamıştır. 1960'larda, halı üreticileri, Avrupa ve Orta Doğu pazarlarına girmeye başlamış ve Isparta halıları dünya çapında tanınır hale gelmiştir. 1980'lerde, Isparta halıları, modern tasarımlarla geleneksel motiflerin birleşimiyle yeniden şekillenerek yeni pazarlar oluşmaya başlamıştır. Yeni desenler ve renk paletleriyle halılar hem klasik hem de çağdaş tasarımlara hitap eden bir ürün haline gelmiştir. Bu dönemde, yerel üreticiler ve sanatçılar, geleneksel halıcılıkla modern estetiği harmanlayarak,

DOI: 10.21602/sduarte.1658437

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

yeni bir Isparta halısı tarzı oluşturmuşlardır. Halıcılığın bu yeni dönemi, geleneksel sanatın kaybolmaması için büyük bir çaba sarf edilmesini gerektirmiştir. 1990'lı yıllarda, Isparta halıları, kültürel mirası koruma çabaları doğrultusunda, geleneksel üretim yöntemleri ve malzemelerine yeniden dönmeye başlamıştır.

1995 yılında, Isparta halılarına yönelik ilk coğrafi işaret tescili yapılmış ve halıların kalitesi ve özgünlüğü ulusal düzeyde korunmaya alınmıştır (Şahin, 2019). Günümüzde coğrafi koşulların ürün çeşitliliğini ortaya çıkarması ve bu ürünlerin coğrafi işaretlerle korunması, küresel ticarette giderek daha fazla önem kazandığını göstermektedir (Kutucu vd. 2024:404). Bu durum Isparta halılarının sadece bölgesel değil, aynı zamanda ulusal bir değer olarak tanınmasını sağlamıştır. Bu dönemde, Isparta halıları, yerli ve yabancı koleksiyoncular tarafından değerli birer sanat eseri olarak kabul edilmiştir (Sümerbank Halıcılık Müessesesi 1984). Günümüzde, Isparta halıları hem el dokuma hem de makine dokuma olmak üzere iki ana kategoride üretilmektedir. El dokuma halıları, geleneksel tekniklerle ve doğal malzemelerle üretilmeye devam ederken, makine dokuma halıları daha geniş pazarlara hitap etmektedir. Ancak, el dokuma halılarının sanatsal değeri ve kültürel önemi hala büyük bir takdir görmektedir. Isparta'daki halı atölyeleri, proje destekleri ile geleneksel dokuma tekniklerini sürdürmekte ve bu sanatı yaşatmaya devam etmektedir. Halı üreticileri, geleneksel motifleri modern tasarımlar ile harmanlayarak yeni ürünler ortaya koymaktadır. Bunun en iyi örneği Batı Akdeniz Kalkınma Ajansının desteklediği 2022 yılı "Isparta'da Dokumacılık ve Kök Boya Geleneği ile Kadın ve Gençler İstihdama Katılıyor" projesidir.

Yapılan proje uygulamalarında Isparta'da halı üretiminin tarihsel ve kültürel önemi, her geçen yıl daha fazla insan tarafından takdir edilmekte ve bu el sanatları, yerel ekonomiye katkı sağlamakta önemli bir rol oynamaktadır. Isparta halılarını görmek için bölgeyi ziyaret eden turistler, geleneksel halı atölyelerini müzeye geldiklerinde gezmekte ve bu sanatın nasıl yaşatıldığını yakından gözlemlemektedirler. Dokuma sektörüne ve turizm açısından bakıldığında çok değerli işler olarak değerlendirilmelidirler.

Isparta halılarını oluşturan motifler, kullanılan renkler ve işçilik, bölgenin tarihini ve kültürünü yansıtan en önemli unsurlardır. Günümüzde, Isparta halıları, geçmişin izlerini taşırken, aynı zamanda modern dünyanın estetik anlayışına da hitap etmektedir. Bu halılar hem yerel hem de uluslararası alanda büyük bir kültürel miras olarak varlığını sürdürecektir (Dirik, 1938).

DOI: 10.21602/sduarte.1658437

2.1. Isparta Halılarının Genel Özellikleri

Isparta halıları, genellikle yün, ipek ve pamuk gibi doğal malzemelerle dokunur. Yün halılar en yaygın olanıdır ve yumuşaklıkları ile bilinir (Çalışkan, 2024). Isparta halıları, yüksek kaliteli malzemeler kullanılarak dokunan geleneksel el sanatları ürünleridir. Bu halıların yapımında kullanılan malzemeler, halının estetik değeri kadar dayanıklılığını ve fonksiyonelliğini de etkiler.

Isparta halılarında en yaygın olarak kullanılan malzeme, yündür. Yün hem yumuşaklığı hem de dayanıklılığı ile bilinen, halı dokumacılığında tercih edilen bir malzemedir (Çalışkan, 2024). Isparta'da halı üreticileri, kaliteli yünleri, özel işlem teknikleri ile işleyerek halıların uzun ömürlü olmasını sağlamaktadırlar. Yün, ayrıca doğal bir malzeme olduğundan, halının hava geçirgenliğini ve izolasyon özelliklerini artırır, bu da Isparta halılarını fonksiyonel kılar.

Isparta halılarında kullanılan bir diğer önemli malzeme ise pamuklu ipliklerdir. Pamuk hem dokumada kolaylık sağlaması hem de fiyat açısından uygun olması nedeniyle tercih edilen bir diğer hammaddedir. Pamuk, yünden daha hafif ve yumuşak bir malzemedir, bu da pamuklu halıların dokusunda farklı bir his yaratır. Pamuklu halılar, özellikle sıcak iklimlerde kullanılmak için idealdir. Ayrıca, pamuklu iplikler, renklerin canlı kalmasını sağlamak ve halıların daha dayanıklı olmasına yardımcı olmak için kullanılır. Ancak bazı üreticiler, dayanıklılığı artırmak ve maliyeti düşürmek amacıyla sentetik malzemeleri sınırlı şekilde kullanmaktadır. Sentetik malzemelerin avantajı, fiyatlarının daha düşük olması ve üretim süreçlerinin daha hızlı tamamlanabilmesidir. Isparta halılarında kullanılan yün, genellikle yerel çobanlardan temin edilir ve el işçiliğiyle eğirilir. Yün, doğal haliyle oldukça pürüzlü olabilir, ancak halı dokuma aşamasında özel tekniklerle yumuşatılır. Bu işçilik, halının dokusunu ve kalitesini artırırken, aynı zamanda doğal malzemenin uzun ömürlü olmasını sağlar. Yün, ayrıca kir tutmama özelliğiyle de bilinir, bu da Isparta halılarının bakımını kolaylaştırır.

Isparta halılarının malzeme özellikleri, bölgedeki iklim ve doğa şartlarından da etkilenir. Isparta'nın dağlık yapısı, burada yetişen koyunlardan alınan yünün kalitesini etkiler. Yüksek rakımlı bölgelerde yetişen koyunların yünü, daha yoğun ve kaliteli olur, bu da halıların dokusunda hissedilir bir fark yaratır. Isparta'nın doğal ortamı, halı üreticilerine taze ve doğal malzemeler sağlarken, bu malzemeler de halıların estetik ve fonksiyonel özelliklerini doğrudan etkilemektedirler.

DOI: 10.21602/sduarte.1658437

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Isparta halılarındaki desenlerin belirginliğini artıran bir diğer faktör, kullanılan boyaların kalitesidir. Halılarda doğal boyalar kullanılması, hem çevre dostu bir üretim süreci sağlar hem de halıların renklerinin daha canlı ve kalıcı olmasına olanak tanır. Geleneksel boyama yöntemlerinde, doğal maddelerden elde edilen renkler halılara uygulanır. Özellikle kırmızı, mavi, yeşil ve sarı gibi renkler, yün iplikleri üzerinde dikkat çekici bir görüntü oluşturmaktadır. Isparta'da halı üreticileri, malzeme seçiminde geleneksel yöntemleri modern tekniklerle birleştirir. Geleneksel dokuma teknikleri, kullanılan malzemenin özelliklerini en iyi şekilde ortaya çıkaracak şekilde uygulanır. Örneğin, yün ipliklerin dokusu, elle dokuma sırasında daha yoğun hale getirilir, bu da halının dayanıklılığını artırır. Aynı zamanda, kullanılan doğal boyalar, halının renklerinin solmamasını ve uzun yıllar boyunca taze görünmesini sağlamaktadırlar.

Halı üreticileri, aynı zamanda kullanılan malzemelerin sürdürülebilirliğine de önem verirler. Yün, ipek ve pamuk gibi doğal malzemeler, çevreye zarar vermeden elde edilir ve halıların üretimi sırasında çevre dostu yöntemler tercih edilir. Bu hem doğal kaynakların korunmasını sağlar hem de halıların ekolojik ayak izini azaltır. Geleneksel malzemelerin kullanılması, Isparta halılarının kalitesini ve değerini artıran bir diğer faktördür (Özkartal, 2016:76).

Isparta halıları, kullanılan malzemelerin çeşitliliği sayesinde farklı renk, doku ve desenlere sahip olabilir. Halıların malzeme özellikleri, üreticinin tercihlerine ve üretim sürecine göre değişiklik gösterebilir.

2.2. Kullanılan Renkler ve Motifler

Isparta halılarında, genellikle canlı renkler (kırmızı, mavi, yeşil, sarı) kullanılır. Desenler geleneksel motifler taşır ve bazı halılar doğal unsurları, geometrik şekilleri, hayvan figürlerini veya simgesel öğeleri içerebilir. Renkler, Isparta halılarının en dikkat çeken özelliklerinden biridir (Akkuş, 2024). Bu renkler hem doğal kaynaklardan hem de bölgenin kültürel mirasından beslenerek, halılara benzersiz bir görünüm kazandırır (Gülin ve Gürkan, 2015: 84).

Kırmızı ve Kırmızının Tonları: Isparta halılarında kırmızı, en sık rastlanan renklerden biridir. Bu rengin farklı tonları, halılarda sıcak ve canlı bir atmosfer yaratır. Kırmızı, özellikle dini ve kültürel sembollerle ilişkilendirilen bir renktir (Görsel 1), (Çalışkan, 2024).

Mavi ve Mavi Tonları: Isparta halılarında mavi, gökyüzünü ve suyu simgeler. Bu renk, huzur ve sükûnet ile ilişkilendirilir. Halılardaki mavi tonları, genellikle saf, derin ve zengin bir

DOI: 10.21602/sduarte.1658437

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

görünüm oluşturur. Mavi, aynı zamanda doğada bulunan mavi taşlar, denizler ve göllerin simgesidir. Mavi, halılarda özellikle geometrik desenlerde kullanılarak dikkat çekici kontrastlar yaratır (Muradoğlu, 1992). Ayrıca, mavi rengin kullanımı, halının soğuk iklimlerde rahatlık sağlama özelliğini simgeler.

Yeşil ve Yeşilin Tonları: Yeşil, doğanın ve yaşamın rengidir. Isparta halılarında kullanılan yeşil, doğa ile derin bir bağ kurar. Bu renk, doğanın bereketini ve taze başlangıçları simgeler. Aynı zamanda, yeşil renk huzur, sakinlik ve dinginlik hissi verir. Isparta halılarında sıkça rastlanan yeşil tonları, genellikle zeytin yeşili, orman yeşili gibi doğal tonlardır.

Sarı ve Altın Rengi Tonları: Sarı, ışığın ve güneşin rengidir. Isparta halılarında sarı, genellikle enerjiyi, neşeyi ve pozitif duyguları simgeler. Sarı ve altın rengi tonları, halıların belirli bölümlerinde, özellikle çerçeve veya motiflerde öne çıkar. Sarı, aynı zamanda zenginliği ve refahı simgeler, bu yüzden halılarda bolca kullanılır.

Beyaz: Isparta halılarındaki beyaz, saflığı ve temizliği temsil eder. Beyaz, halının ana desenlerinin daha fazla ön plana çıkmasını sağlar. Aynı zamanda, beyaz, halının genel dengesini ve ferahlığını artırır. Isparta halılarında beyaz, bazen halının zemininde bazen ise kenarlarda kullanılarak diğer renkleri ve desenleri tamamlar.

Turuncu ve Kızıl Renklerin Tonları: Turuncu ve kızıl, Isparta halılarında nadir olmakla birlikte etkileyici bir kullanıma sahiptir. Bu renkler, özellikle kırmızı ve sarı tonlarının birleşiminden ortaya çıkar. Turuncu, sıcaklık ve canlılık simgesi iken, kızıl ise enerjiyi ve hareketi ifade eder. Bu renkler, halıya dinamizm katarken, aynı zamanda kültürel ve tarihsel anlamlar da taşır (Gümüş ve Çetin, 2024:9). Turuncu ve kızıl, bazen halının küçük detaylarında veya köşe kısmında kullanılarak zengin bir renk görüntüsü oluşturmaktadır.

Geleneksel Isparta desenleri, genellikle sembolik anlamlar taşır ve her bir motifin kendine özgü bir anlamı vardır. Geleneksel Isparta halılarında kullanılan bazı yaygın desenler şunlardır;

Bitkisel Çiçekli Motifler: Çiçek desenleri, Isparta halılarında sıkça rastlanan önemli motif türüdür. Bu motifler, doğanın ve yaşamın bereketini temsil eder. Çiçekler, özellikle bölgenin doğal zenginliklerini simgeler ve yerel halkın doğaya inanışını ve doğaya olan bağını gösterir (Türkmen ve Saylam, 2023:88). Çiçek motifleri, halılarda genellikle stilize edilmiş bir biçimde yer alır ve halının her bölümünde farklı çiçek türleri yer alabilir. Çiçeklerin renkleri, Isparta halılarındaki genel renk paletiyle uyum içinde kullanılır.

DOI: 10.21602/sduarte.1658437

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Geometrik Motifler: Isparta halılarındaki geometrik desenler, simetri ve düzeni simgeler. Bu desenlerde sıklıkla kullanılan figürler arasında kareler, üçgenler, yıldızlar ve elipsler bulunur. Geometrik desenler, aynı zamanda halının dokusunda daha fazla detay ve derinlik yaratır.

Figürlü Motifler: Isparta halılarında bazen stilize edilmiş hayvan figürlerine de rastlanır (Özkartal, 2012:93). Özellikle aslan, kuzu, kuş gibi figürler, güç ve doğa ile ilişkilendirilir. Hayvan figürleri, bazen halının köşelerinde bazen de ana motifler arasında yer alır. Bu figürler hem estetik hem de simgesel anlam taşır. Örneğin, aslan figürü, güç ve cesaretin simgesiyken, kuzu figürü, saflık ve barışı simgeler.

Isparta halılarında, özellikle zemin ve ana desenlerin etrafında geometrik çerçeveler ve bordürler bulunur. Bu çerçeveler, halının sınırlarını belirler ve deseni bir bütün halinde tutar. Genellikle geometrik şekillerden yapılan bu bordürler hem estetik hem de işlevsel bir rol oynar. Çerçeveler ve bordürler, Isparta halılarının görsel bütünlüğünü sağlar ve halının sınırlarını belirler. Isparta halılarında hem simetrik hem de asimetrik desenler kullanılır. Simetrik desenler, denge ve uyumu ifade ederken, asimetrik desenler daha dinamik ve özgür bir görsel etki yaratır.

Dini ve Kültürel Motifler: Isparta halılarında bazı dini ve kültürel motiflere de rastlanır. Bu tür motifler, özellikle cami ve dini yapıları süsleyen halılarda bulunur. Örneğin, Osmanlı İmparatorluğu'na ait bazı halılarda, cami kubbesi veya minaresi gibi yapılar tasvir edilmiştir.

Ağaç ve Doğal Motifler: Ağaç, dağ, güneş ve su gibi doğal unsurlar da Isparta halılarının desenlerinde sıkça yer alır. Bu motifler, doğaya olan bağlılığı ve doğal kaynaklardan beslenmeyi simgeler. Doğal motifler, halının tasarımında huzur ve dinginlik hissi yaratır.

Teknik olarak Isparta halıları, el dokuması yöntemleri ile üretilir. Genellikle "Gördes Düğüm" tekniği kullanılmaktadır (Çalışkan, 2024). Isparta halıları, geleneksel Türk halıcılığının önemli bir parçası olup hem estetik hem de teknik açıdan yüksek kaliteli ürünlerdir. Bu halıların teknik özellikleri, kullanılan malzemelerden dokuma yöntemine, düğüm tekniğinden iplik yoğunluğuna kadar pek çok faktörü içerir. El dokumaları sabır ve ustalık gerektiren bir süreçtir ve her bir halı, özenle yapılır.

Yün Kullanımı: Isparta halılarında kullanılan en yaygın malzeme yündür. Yün, doğal, dayanıklı ve yumuşak bir malzeme olduğu için uzun ömürlü halılar elde edilir (Küçükerman, 1990:78). Ayrıca yün, halının hava geçirme özelliğini artırarak, serin tutar ve daha az kir tutar. Isparta halılarındaki düğüm yoğunluğu, halının dayanıklılığını belirler. Yüksek iplik yoğunluğu,

DOI: 10.21602/sduarte.1658437

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

halının daha kalın ve dayanıklı olmasını sağlar. Aynı zamanda, yüksek yoğunluk, desenlerin daha net ve belirgin olmasına yardımcı olur (Çalışkan, 2024). Halılarda kullanılan ipliklerin kalitesi, halının görünümünü ve dayanıklılığını etkiler. Genellikle Isparta halılarının kalitesi (düğüm sıklığı) 26X33 arasında değişim göstermektedir.

Kompozisyon yapısı olarak halının zemin kısmı genellikle daha ince dokunurken, kenar kısmı (bordür) daha kalın dokunur. Bu, halının estetik dengeyi sağlamasına yardımcı olur. Isparta halılarının renklendirilmesinde doğal boyalar kullanılır. Bu renkler zamanla solmaz. Halıdaki renk derinliği, kullanılan malzemelere ve boyama yöntemlerine bağlı olarak değişir. Zemindeki renk tonları genellikle pastel ve doğal tonlardadır. Isparta halılarının boyutları genellikle standart olmayıp, farklı boyutlarda üretilebilir. Halı boyutları, kullanılan mekâna göre değişiklik gösterir. Isparta halıları, kullanılan kaliteli malzemeler ve yoğun dokuma teknikleri sayesinde oldukça dayanıklıdır. Bu halılar, yıllar boyu renk ve desenlerini koruyarak, uzun ömürlü kullanım sağlar. Isparta halılarındaki desenler, görsel dengeyi sağlamak amacıyla simetrik ve orantılı bir şekilde yerleştirilir. Halılar, dikkatlice tasarlanmış bir estetik bütünlük sunar. Halılarda, zemin ve motiflerin uyumu çok önemlidir. Zeminin rengi ve dokusu, desenlerin net bir şekilde belirginleşmesini sağlar. Isparta halılarında genellikle açık zemin üzerine renkli ve canlı desenler yer alır.

Isparta halılarının üretiminde yüksek seviyede el işçiliği ve usta dokumacılar yer alır. Her halı, yılların deneyimiyle dokunarak özgün hale gelir. Isparta halıları, evde dekoratif amaçlarla kullanılabileceği gibi, ayrıca pratik amaçlar için de uygundur. Örneğin, salon halıları, sehpa altı halılar gibi farklı kullanımlara göre üretilir.

Geleneksel üretim tekniklerinin yanı sıra, Isparta halıcılığı zamanla yenilikçi dokuma ve boyama yöntemlerine de uyum sağlamıştır. Bu da halıların modern zevklere hitap etmesini sağlar. Yumuşaklık ise, halının hem konforlu hem de uzun ömürlü olmasını sağlar. Teknik özellikler, Isparta halılarının sanatsal değerini artırır. Hem işçilik hem de malzeme kalitesi, halıları değerli kılar (Akpınarlı ve Arslan, 2016:26).

2.3. Isparta Halılarının Sanatsal ve Kültürel Değeri

Isparta halıları, Türk halı sanatının en önemli temsilcilerinden biri olarak hem ulusal hem de uluslararası düzeyde büyük bir sanatsal değere sahiptir. Bu halılar, geleneksel dokuma teknikleri, benzersiz desenleri ve renkleriyle kültürel bir miras olarak kabul edilmektedir. Isparta

DOI: 10.21602/sduarte.1658437

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

halılarının sanatsal değeri, sadece bir el sanatları ürünü olmanın ötesine geçerek, Türk halk kültürünün ve tarihinin bir yansıması olarak anlam kazanmaktadır.

Ulusal anlamda Isparta halılarının önemi, sadece estetik değerinden kaynaklanmaz; aynı zamanda kültürel kimliğin bir simgesi olarak da büyük bir rol oynar. Her bir halı, üretildiği bölgenin geleneklerini, tarihini ve sosyal yapısını yansıtan semboller ve desenler taşır. Özellikle kullanılan motifler, zengin kültürel birikimin bir göstergesidir. Isparta halılarındaki geometrik desenler, çiçek motifleri ve hayvansal figürler, Türk halkının tarihsel ve kültürel mirasını yaşatır. Bu unsurlar, halıların yalnızca birer zanaat ürünü olmasının ötesinde, kültürel bir dil olarak işlev görür (Akkuş, 2024).

Ayrıca, Isparta halıları Türkiye'deki birçok geleneksel el sanatları koleksiyonunun önemli bir parçasıdır ve çeşitli sanat galerileri ve müzelerde sergilenmektedir. Ulusal düzeyde, bu halılar Türk kültürünün korunmasına ve tanıtılmasına katkı sağlar. Özellikle halk eğitimi ve kültürel organizasyonlar aracılığıyla, Isparta halılarının üretimi teşvik edilmekte ve genç nesillere aktarılmaktadır (Sarıhan, 2018).

Isparta halılarının uluslararası değeri, sadece Türk kültürünün bir temsilcisi olarak değil, aynı zamanda dünya halıcılığına katkı sağlayan önemli bir sanat dalı olarak da öne çıkar. Isparta halıları, estetik değerleri, kalitesi ve geleneksel dokuma teknikleriyle dünya çapında takdir edilmektedir. Türk halı sanatı, özellikle Batı'da, zengin renk paleti ve zarif desenleri ile uzun yıllardır ilgi görmekte ve Isparta halıları bu gelenekteki önemli temsilcilerdendir.

Özellikle yeni koleksiyonlar ve sanat fuarlarında Isparta halıları, özgün desenleri ve kaliteli dokumalarıyla dikkat çeker. Bu halılar, uluslararası alanda Türk halıcılığının tanıtımına önemli katkılar sağlar. Isparta halılarının sanatsal değeri, birçok yabancı koleksiyoncu tarafından da takdir edilmekte ve yüksek fiyatlarla alınıp satılmaktadır. Özellikle antika halı pazarında Isparta halıları hem tasarım hem de el işçiliği açısından büyük değer taşır. Birçok yabancı müze, Türk halıcılığını tanıtmak amacıyla düzenlediği sergilerde, Isparta halılarına özel yer ayırmaktadır. Bu, Türk el sanatlarının uluslararası düzeyde daha fazla tanınmasını sağlamaktadır.

Isparta halıları hem geçmişin izlerini hem de geleceğin yaratıcı potansiyelini barındıran bu halılar, kültürel bir köprü işlevi görerek Türk halıcılığının dünya çapında tanınmasına olanak sağlamaktadır (Isparta Kültür ve Turizm Envanteri, 2011).

DOI: 10.21602/sduarte.1658437

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Isparta halılarındaki işçilik, kullanılan Gördes düğümü ya da Türk düğümü gibi geleneksel düğüm teknikleriyle de belirginleşir. Bu düğümler, halının her iki yüzeyinde de desenin belirgin olmasını sağlar, böylece halı daha estetik ve dayanıklı hale gelir. Isparta'nın halılarında sıkça görülen bazı özel desenler arasında; yıldızlar, çiçekler, geometrik şekiller ve eski Anadolu motifleri yer alır.

Isparta halılarında en çok dikkat çeken özelliklerden biri de bordür kısmındaki desenlerdir. Bordürler, genellikle halının ana deseniyle uyumlu olacak şekilde simetrik ve düzenli bir şekilde tasarlanır. Bu bordür desenleri, halının estetik bütünlüğünü sağlamada önemli bir rol oynar. Bordürlerde kullanılan desenler, çoğunlukla farklı renk tonlarıyla zenginleştirilir ve bu sayede halının tamamlayıcı bir öğesi haline gelir. Isparta halılarındaki desenlerin bir diğer önemli özelliği de renklerin kullanımıdır. Renklerin zenginliği, sadece görsel bir şıklık yaratmakla kalmaz, aynı zamanda desenlerin anlamını derinleştirir.

Bu halılar, geleneksel el dokuma yöntemleriyle yaratılırken, aynı zamanda sanat ve halk kültürü arasındaki güçlü bağı da ortaya koyar. Her bir desen, dokuyucusunun geçmişten gelen kültürel mirasına duyduğu saygıyı ve bu mirası geleceğe taşıma arzusunu yansıtır. Bu yüzden Isparta halıları, yalnızca birer zanaat ürünü değil, aynı zamanda tarihi, kültürel ve sanatsal değer taşıyan eserler olarak kabul edilir (Kadir, 2004:79-95).

2.4. Isparta Halılarının Ekonomik Değeri ve Turizme Katkısı

Isparta halıları, bölgenin yerel ekonomisi için önemli bir gelir kaynağı oluşturur ve halıcılık, bu şehirdeki tarihsel ve kültürel mirasın önemli bir parçasıdır. Bu halılar, geleneksel Türk el sanatlarının bir yansıması olarak, şehre hem ekonomik hem de kültürel katkı sağlar.

Isparta halılarının üretimi, büyük ölçüde el işçiliği gerektiren bir süreçtir ve bu da ciddi bir iş gücü yoğunluğu yaratır. Yerel halk, özellikle kırsal kesimdeki aileler, halı dokuma işlemini bir gelir kaynağı olarak görmektedir. Kadınlar, genellikle evlerinde halı dokuyarak hem ev ekonomilerine katkıda bulunur hem de ailelerinin geçimini sağlar. Bu durum, bölgedeki kadın istihdamını artırırken, ailelerin ekonomik bağımsızlıklarını kazanmalarına olanak tanır. Halı üretiminde yerel iş gücü kullanımı, bölgedeki işsizlik oranını düşürür ve kırsal kalkınmaya katkı sağlar.

Halı üretimi, sadece dokuma ile sınırlı değildir. Bunun yanında, yün üretimi, boyama, yıkama ve düğümleme gibi birçok aşamada da istihdam yaratılır. Bu işlerin her biri, yerel halkın

DOI: 10.21602/sduarte.1658437

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

gelir elde etmesini sağlayan önemli faaliyetlerdir. Örneğin, yün toplayıcıları ve işleyicileri, bölgedeki çiftçilerle iş birliği yaparak halı üretimi için gerekli olan malzemeleri temin ederler. Ayrıca, halıların dokuma ve işleme aşamalarında görev alan ustalar, işlerini uzun yıllar boyunca öğrenmiş ve bölgenin zanaatkârları olmuştur. Halıların satışı, bölgedeki ekonomiye önemli bir döviz girişi sağlar. Yüksek kaliteli halıların iç pazardaki talebi, yerel üreticilerin rekabet gücünü artırırken, dışa açılmalarını da teşvik eder. Bölgedeki halı tüccarları, büyükşehirlerden gelen alıcılar ve yurtdışından gelen koleksiyoncular ile sürekli ticaret yaparak, yerel ekonomiye katkı sağlar. Bu ticaret, bölgenin ekonomisini çeşitlendiren ve büyüten bir faktör olarak öne çıkar. Isparta halılarının uluslararası alanda tanınması, bölgenin markalaşmasına da yardımcı olur.

Özellikle Avrupa, Orta Doğu ve Asya pazarlarında Isparta halılarının rağbet görmesi, bölgedeki üreticilerin daha kaliteli ve estetik halılar üretme çabalarını artırır (Gülcemal, 1997). Isparta halılarının yerel ekonomiye katkı sağladığı bir diğer alan, turizmdir. Isparta'nın halıcılık geleneği, turistlerin ilgisini çeker ve bölgeye gelen ziyaretçiler, halı üretim süreçlerini görmek ve bu geleneksel el sanatlarını öğrenmek ister. Bu sayede halı üretimi, turizm sektörüne de katkıda bulunur. Yerel halı atölyeleri ve üretim merkezleri, turistlerin ilgisini çeker ve bölgedeki esnaf için ek gelir kaynağı oluşturur. Ayrıca, halıların sergilendiği müzeler ve galeriler, turizme olan katkıyı artıran diğer unsurlardır. Isparta'da düzenlenen halı festivalleri ve fuarları da bu kültürel mirası tanıtmanın ve ekonomik kazanç sağlamanın önemli yollarıdır. Halı üretimi, Isparta'nın sosyal yapısında da önemli bir dönüşüm yaratmaktadır. Özellikle kadınlar için, halı dokuma hem bir geçim kaynağı hem de toplumsal statü kazandıran bir faaliyet olmuştur. Halı dokuma, kadınlara sadece ekonomik bağımsızlık sağlamakla kalmaz, aynı zamanda özgüven kazanıp kendi mesleklerini yapabilmelerine de olanak tanır. Bu sosyal dönüşüm, bölgedeki kadınların toplumdaki rolünü güçlendirirken, aynı zamanda ekonomiye de katkı sağlamaktadır.

Isparta halıları, yerel ekonominin çok yönlü bir parçasıdır. Üretim sürecinde yaratılan iş gücü, bölgedeki istihdamı artırırken, ticaret ve dışa açılım sayesinde yerel halkın gelir düzeyini yükseltir. Turizm sektörüyle olan bağlantısı, halıların ekonomik değerini daha da artırır. Sonuç olarak, Isparta halıları hem ekonomik hem de kültürel açıdan bölgeye önemli katkılar sağlayarak, sürdürülebilir bir kalkınma modeline olanak tanımlanmaktadır (Küçükerman, 1990). Isparta'da halı üretimi ve satışının yanı sıra, halıcılıkla ilgili atölye ve özellikle uygulanan projeler sayesinde müzeler de turistik bir cazibe merkezi oluşturur.

DOI: 10.21602/sduarte.1658437

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Isparta'nın halı üretim merkezlerinde düzenlenen günlük turlar ve atölye çalışmaları, turistlere geleneksel halı dokuma tekniklerini öğrenme ve kendi halılarını yapma fırsatı sunar. Bu tür deneyimler, turistlerin hem eğlenceli hem de öğretici bir zaman geçirmelerine olanak tanır ve bölgenin turizm cazibesini artırır. Düzenlenen festivallerde, halı üretimi ve tasarımıyla ilgili çeşitli yarışmalar, sergiler ve seminerler düzenlenir. Festivaller, aynı zamanda turistik bir çekim merkezi haline gelir ve şehre gelen yerli ve yabancı turistlerin ilgisini çeker.

Bu tür etkinlikler, hem bölge halkının halıcılık becerilerini sergilemesine olanak tanır hem de Isparta'nın kültürel zenginliğini ziyaretçilere tanıtarak bölgedeki turizm hacmini artırır. Isparta'da halıcılıkla ilgili bir diğer önemli turistik alan, halı müzeleri ve koleksiyonlarıdır. Isparta'nın halıcılık mirasını ve tarihini tanıtmak amacıyla kurulan müzeler, turistlerin bölgenin halıcılıkla olan bağını daha yakından görmelerini sağlar. Bu müzeler, sadece halıların sergilendiği mekanlar olmakla kalmaz, aynı zamanda halıların yapım sürecini, kullanılan malzemeleri ve teknikleri anlatan interaktif sergiler de sunar. Isparta'daki halı müzeleri, bölgenin kültürel mirasını yaşatırken, aynı zamanda bölgeye gelen turistlere tarihsel bir yolculuk yapma fırsatı verir. Bu tür ticari faaliyetler, yerel halkın üretim kapasitesini artırarak daha kaliteli ve özgün halılar üretilmesine teşvik eder (Yıldırımkaya, 2024).

2.5. Isparta Halılarının Günümüzdeki Durumu

Günümüzde, Isparta'da halı üretiminde modern teknolojiler ve tasarımlar da yer buluyor. Ancak geleneksel el dokuması teknikleri hala korunarak devam ettirilmektedir. Isparta halıları, özellikle Avrupa ve Orta Doğu pazarlarında önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Yüksek kalitesi ve özgün desenleri sayesinde, koleksiyoncuların ve tasarımcıların ilgisini çeker. Günümüzde Isparta halılarının üretimi, geleneksel dokuma teknikleriyle modern tasarımların birleşimiyle şekillenmektedir.

Geleneksel el dokuma yöntemleri hala kullanılsa da halı üretimi teknolojik gelişmelerden de faydalanmaktadır. Özellikle bilgisayar destekli tasarım sistemleri, halı desenlerinin tasarım aşamasında büyük kolaylık sağlamaktadır (Erdek, 2023:252). Bu sayede halı motifleri daha hızlı ve hassas bir şekilde oluşturulmaktadır.

Halı üretiminde yenilikçi desenler de günümüzün modern Isparta halılarının bir parçası olmuştur. Geleneksel motifler hâlâ kullanılmakta olsa da modern tasarımlar, minimalist çizgiler, geometrik figürler ve soyut motiflerle çeşitlenmiştir. Bu hem geleneksel hem de çağdaş

DOI: 10.21602/sduarte.1658437

tasarımların bir arada kullanılmasına olanak tanır. Isparta halılarındaki renk paleti de günümüzde genişlemiştir. Isparta'da halı üreticileri, yerel el işçiliği ile modern üretim tekniklerini harmanlayarak hem kaliteli hem de estetik açıdan göz alıcı halılar üretmektedir. Modern Isparta halılarının üretimi, çevre dostu yaklaşımlar da içermektedir. Organik boyalar ve geri dönüştürülebilir malzemeler kullanılarak, çevresel etki azaltılmaktadır (Yıldırımkaya, 2024). Bu durum, Isparta halılarının sadece sanatsal ve ekonomik değerini artırmakla kalmaz, aynı zamanda çevre bilinci yüksek tüketiciler için de tercih sebebi olmuştur. Yurt dışındaki müşteriler için, halı üreticileri özel tasarımlar ve kişiye özel üretim seçenekleri sunmaktadır. Bu, yerel üreticilerin rekabet gücünü artırırken, bölgedeki ekonomiye de katkı sağlar.

Isparta halıcılığı, şehrin kültürel mirasının ve ekonomisinin temel taşlarından biridir. Hem geleneksel zanaatın yaşatılması hem de modern üretim süreçlerinin gelişmesi için büyük bir öneme sahiptir. Bu bağlamda, Isparta Belediyesi, halıcılıkla ilgili çok yönlü projeler geliştirerek, bölgedeki halı üreticilerine destek olmanın yanı sıra, bu geleneksel el sanatlarını ulusal ve uluslararası alanda tanıtmayı amaçlamaktadır. Isparta'nın halıcılığı, sadece bir meslek veya ticaret dalı olmanın ötesinde, şehre özgü kültürel bir kimlik ve ekonomik güç oluşturur. Belediye hem halı üreticilerinin hem de tüketicilerin ihtiyaçlarına yönelik çeşitli stratejilerle bu alanda önemli adımlar atmaktadır.

Isparta'nın halıcılığı, tarihsel olarak şehre özgü motifler ve desenlerle üretilen yüksek kaliteli halılarla tanınır. Isparta Belediyesi, şehrin bu geleneksel el sanatını korumak ve yaymak amacıyla çeşitli projeler başlatmıştır. Bu doğrultuda, halıcılığın yerel ekonomiye olan katkısını artırmak ve şehre ekonomik canlılık katmak için pek çok girişim başlatılmıştır. Yerel üreticilere sağlanan teşvikler ve halıcılıkla ilgili seminerler bu girişimlerin başında gelir. Ayrıca, halıcılıkla ilgili yapılan dijital eğitimler ve atölye çalışmaları, genç nesillerin bu geleneği öğrenmesini ve sürdürebilmesini sağlamaktadır.

Isparta Belediyesi, halıcılıkla ilgili olarak turizm potansiyelini de etkin bir şekilde kullanmaktadır. Halı müzeleri, sergi alanları ve turistik turlar, şehre gelen ziyaretçilere Isparta'nın halı üretim süreci hakkında bilgi verirken, aynı zamanda bölgenin kültürel mirasını tanıtmaktadır. Belediye, halı festivalleri, sempozyumlar ve uluslararası fuarlar düzenleyerek, şehrin geleneksel el sanatlarını global ölçekte tanıtmayı amaçlar. Bu tür organizasyonlar, hem yerel halk için bir gelir kaynağı oluşturur hem de turizmin gelişmesine katkı sağlar. Halıcılıkla ilgili bu tür kültürel

DOI: 10.21602/sduarte.1658437

etkinlikler, Isparta'yı yalnızca bir halı üretim merkezi değil, aynı zamanda bir kültürel turizm merkezi haline getirmiştir.

Estetik bir kaygı ile birbirinden farklı desen ve motif özelliklerine sahip olan, aynı zamanda ait olduğu ya da taşındığı coğrafyalarda varlığını sürdüren el sanatları ve el sanatı ürünlerinin sürdürülebilir olması da en az üretilmesi kadar önem taşımaktadır (Bozkurt, 2022:65-66). Geleneksel halıcılığın da sürdürülebilir olması için genç nesillerin bu alanda eğitilmesi gerekmektedir. Isparta Belediyesi, bu gerekliliği göz önünde bulundurarak, halıcılık mesleğini gençlere öğretmek amacıyla çeşitli eğitim programları düzenlemektedir. Halı dokuma atölyeleri ve seminerler, gençlerin hem geleneksel hem de modern halıcılık tekniklerini öğrenmelerini sağlamaktadır. Belediye, okullarla iş birliği yaparak, öğrencilere yönelik programlar düzenlemekte ve gençlerin hem üretici hem de tasarımcı olarak halıcılığa ilgi duymalarını teşvik etmektedir. Bu tür eğitimler, halıcılığın sadece bir zanaat olarak değil, aynı zamanda bir sanat olarak da değerli olduğunun anlaşılmasına katkı sağlar. Belediye, halı üreticilerine gelişim seminerleri sunarak hem teknik hem de ticari açıdan onları desteklemektedir.

Isparta Belediyesi, halıcılığın yerel ekonomiye katkısını artırmak amacıyla, halı ihracatını destekleyen projelere de imza atmaktadır. Halı üreticileri, ihracat fuarları ve ticaret organizasyonları aracılığıyla ürünlerini yurt dışına tanıtma fırsatı bulur. Isparta Belediyesi, dış ticaretin artırılması amacıyla yerel halı üreticilerine gerekli bilgi desteğini sunar ve uluslararası ticaretin gelişmesi için altyapı oluşturur. Ayrıca, belediye, ticaret ve sanayi odalarıyla iş birliği yaparak, Isparta'nın halı üretiminin dünya çapında daha fazla ilgi görmesini sağlar. Isparta Belediyesi, halı üreticilerinin ve esnafının ekonomik olarak güçlenmesini hedefleyen projeler geliştirmiştir. Mali destekler, vergi indirimleri ve özelleştirilmiş kredi imkanları, halıcılık sektöründeki girişimcilerin işlerini büyütmelerine yardımcı olur. Isparta Belediyesi, halıcılık sektöründe çevre dostu üretim yöntemlerinin benimsenmesini teşvik etmektedir. Organik boyalar, geri dönüştürülebilir iplikler ve eko-dostu malzemeler, Isparta halılarının üretiminde tercih edilen yöntemler arasında yer almaktadır. Belediye, üreticilere çevre dostu üretim teknikleri konusunda eğitimler vererek, halıcılığın sürdürülebilir bir şekilde devam etmesine yardımcı olmaktadır. Bu projeler, sadece doğa dostu üretim yöntemlerini yaygınlaştırmakla kalmaz, aynı zamanda halı üreticilerine yeni pazarlar açarak, rekabetçi avantaj sağlar. Yeşil enerji kullanımı ve atık yönetimi gibi konularda belediye, üreticilere çeşitli teşvikler sunar ve bu alandaki

DOI: 10.21602/sduarte.1658437

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

yenilikçi uygulamaları destekler. Belediye, ayrıca geleneksel halı desenlerinin yaşatılması için yerel tasarımcılarla iş birliği yapar ve bu desenlerin hem kültürel hem de ticari anlamda değer kazanmasına yardımcı olur.

3. Bulgular

Isparta'da halıcılık kültüründen daha önce kilimcilik kültürü çok daha yaygındı. Evlerin giriş katların da yer alan el tezgâhlarında kadınlar tarafından düzgün ve ince bükülmüş yünden kilimler, heybeler ve menevrek olarak isimlendirilen şalvarlık kumaşlar dokunmaktaydı. Pamuktan atkılık iplikler, çıkrıklar aracılığıyla bükülmekte ve doğal boyalar aracılığıyla boyanmaktaydı. 1896 itibariyle ise ticari anlamda kilimin yerini daha çok halı dokumacılığının almaya başladığı görülmektedir. Isparta bölgesin de Yörük kültürünün etkili olmasından kaynaklı hayvancılık yaygın olup yün ve kıl rahat bir şekilde elde edilmiştir (Oyman ve Akdağ, 2013:232).

Isparta Belediyesi ve Batı Akdeniz Kalkınma Ajansı arasın da imzalanan protokol çerçevesin de hayata geçirilen proje kapsamında hayata geçirilen halı atölyelerin de yapılan dokuma işlem süreçlerinin ve bunların aşamalarının uygulamalarının yapılarak öğretilmesi gerçekleştirilmektedir. Dokumanın bütün aşamaları başta dokumada kullanılacak ipliklerin hazırlanması, renklendirilmeleri, desenlerin bilgisayar ortamında çizilmesi ve dokumaya başlanma süreçleri yapılmaktadır (Görsel 1-2).

Görsel 1-2. İpliklerin Doğal Malzeme ile Boyanması, (İhsan Akkuş Arşivi)

DOI: 10.21602/sduarte.1658437

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Hazırlanan doğal boyalı iplikler istenilen dokuma ebatlarına göre tezgâhlar üzerine çözgü iplikleri olarak takılmaktadırlar. Tezgâh üzerine takılan çözgülere gücü sistemi hazırlandıktan sonra desenlere göre iplik seçimleri yapılarak dokumalar ortaya çıkarılmaktadırlar. Bu dokumalar geleneksel kompozisyonlara sahip olduğu gibi günümüz modern yapısına da uygun dokumalarda olabilmektedirler. Dokuma kalitesi belirlendikten sonra her 10 cm arasına çizgiler çizilerek dokuma kalitesinin oturması sağlanmaktadır (Görsel 3). Bu yüzden dokumaların genellikle el değişmeden yani tek elle dokunması önemlidir. Bu yüzden çözgü çözüm işleminin bitiminden itibaren dokumanın bitim işlemlerine kadar bütün süreçte aynı kişilerin dokumada düğüm atması kırkım yapması sağlanmalıdır.

Görsel 3. Isparta Halısının Dokunması, (İhsan Akkuş Arşivi)

Atölye üretimlerinde kontrollerin daha iyi yapılması her zaman mümkün olmaktadır. Ancak dokumanın kaliteli olabilmesi için bütün aşamaların kontrollü ve düzenli olması gerekmektedir. Dokuyucuların rahat çalışabilmeleri için tezgâhların ergonomik ve atölye aydınlatmalarının iyi olması gerekmektedir (Görsel 4). Üretim süreçlerinin doğru olması sonuçta iyi bir kaliteye sahip işçiliği iyi olan, dokumaların çıkmasını sağlamaktadır. Geleneksel dokumalarda doğru malzeme seçimi ve doğru üretim yöntemleri dokumanın kalitesini belirleyen en önemli faktör olmaktadır.

DOI: 10.21602/sduarte.1658437

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 4. Atölyeden Görünüm, (İhsan Akkuş Arşivi)

Bütün kontrollerin iyi yapılmasına rağmen bazı dokumalar tezgâhtan çıktıktan sonra restorasyon işlemlerine ihtiyaç duymaktadırlar (Görsel 5).

Görsel 5. Dokumalarda Yapılan Restorasyon İşlemleri, (İhsan Akkuş Arşivi)

Dokumalar dokuma tezgâhından çıktıktan sonra kalite kontrolleri yapılarak son işlem olan yıkamaya gönderilmektedirler. Daha sonra yakım, yıkama ve çakım yapılarak kullanıma hazır

DOI: 10.21602/sduarte.1658437

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

hale getirilmektedirler (Görsel 6-11). Ürünler bazen kargo yolu ile müşteriye ulaştırılırken bazen de müşteri atölyelere gelerek ürününü teslim almaktadır.

Görsel 6. Geleneksel Tezgâhlarda Üretimin Yapılması, (İhsan Akkuş Arşivi)

Görsel 7. Dokuma, (İhsan Akkuş Arşivi)

DOI: 10.21602/sduarte.1658437

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 8-9. Geleneksel Modeller, (İhsan Akkuş Arşivi)

Geleneksel dokuma örneklerinin yanında serbest kompozisyon yapısına sahip dokumalarda yapılmaktadır. Günümüz modern yaşamının talepleri dokumanın şeklini ve desen kompozisyonunu etkilemektedir. Geçmişte saçakları uzun bırakılan dokuma örnekleri görülürken, günümüzde daha kısa saçak payları bırakılmaktadır.

DOI: 10.21602/sduarte.1658437

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 10-11. Atölyede Üretimi Yapılan Modeller, (İhsan Akkuş Arşivi)

Günümüz üretimlerine bakıldığında geleneksel olarak üretimlerden farklı olarak ebatların küçüldüğü görülmektedir. Dokumalar önceden birer ihtiyaç ürünü iken günümüzde dokumalar birer aksesuar ürünü olarak kullanıldıklarından dolayı ebatlarında değişmeler olduğu görülmektedir. Geleneksel kalitelerin her dokumada desen kompozisyonlarına göre ve malzeme seçimine göre değişiklik gösterdiği görülmektedir. Bunda da en önemli faktörün farklı ebatlarda ve kompozisyonlarda taleplerin gelmesi ve kullanım alanlarının değişmesi olduğu tespit edilmiştir.

Halı dokumacılığı estetik kaygısı ile işlevselliğin birleştiren ürünlerdir. Hassas bir şekilde dokunan her bir halı birbirinden güzel motifler ile süslenmiş birer günlük yaşam eşyası olmasının yanı sıra üzerinde taşıdığı felsefi, mistik ve sanatsal estetik kaygılarıyla onu dokuyanın adeta metafizik anlayışını, dünya görüşünü ve bir dönemin kültürel yansımalarını ortaya koyan ürünlerdir (Genç, 2012:121).

Hayata geçirilen proje kapsamın da şuana kadar yirmi sekiz kadına iş istihdamı sağlanması yanı sıra, ortaya çıkarılan dokumalar ile geleneksel halı sanatı yaşatılmaya devam etmiştir. Unutulmaya yüz tutmuş bir sanatın yeniden canlandırılması ve halı müzesi kısmın da sergilerinin

DOI: 10.21602/sduarte.1658437

açılması ile de Isparta ilinde alternatif turizm açısından önemli bir gelişme yaşanmasına neden olmuştur.

4. Sonuç ve Öneriler

Isparta halıları, geleneksel dokuma sanatının ve kültürel mirasın korunması açısından büyük bir önem taşımaktadır. Modern üretim teknikleri ve pazarlama stratejileriyle bu geleneksel sanatın geleceğe taşınması gerekmektedir. Isparta halıları hem kültürel hem de ekonomik açıdan büyük bir öneme sahip, köklü bir geleneğin ürünü ve şehrin en değerli zanaat ürünlerinden bir tanesidir. Geçmişten günümüze kadar gelen uzun bir süreç içerisinde, Isparta halıcılığı, geleneksel el işçiliği ile modern üretim tekniklerini harmanlayarak, zamanla bölgenin kültürel kimliğini oluşturan önemli bir unsura haline dönüşmüştür. Bu halılar, sadece Isparta'nın ekonomik yapısını şekillendirmekle kalmaz, aynı zamanda şehri bir sanat merkezi olarak tanıtarak turizme ve uluslararası pazara da önemli katkılarda bulunabilir.

Isparta halısı sanatsal değeri, zengin motifleri ve desen çeşitliliğiyle hem Türkiye'de hem de dünyada kendine bir yer edinmiştir. Özellikle geleneksel dokuma tekniklerinin korunması, halıların kültürel miras açısından ne kadar değerli olduğunu gözler önüne sermektedir. Her bir halı, bir sanat eseri olarak değerlendirilmekte ve bölgede bu sanatın yaşatılması adına birçok çaba gösterilmektedir. Isparta halılarının, geçmişten günümüze kadar gelen desenlerinin modern üretimle birleşmesi hem estetik hem de ticari açıdan bu halıları cazip hale getirmiştir. Geleneksel motiflerin modern çizimlerle güncellenmesi, Isparta halılarının hem geleneksel hem de çağdaş iç mekanlar da kullanılmasını mümkün kılmaktadır.

Isparta halılarının yerel ekonomik değeri her geçen yıl daha da artmaktadır. Halıcılıkla ilgili sektörel yatırımlar, bölgedeki üreticilerin gelirlerini artırırken, yeni iş sahalarının da yaratılmasına olanak sağlamaktadır. Belediye tarafından sağlanan teşvikler, eğitimler ve ihracat destekleri, yerel halı üreticilerinin sadece yerel pazarda değil, uluslararası alanda da rekabetçi olabilmesini sağlamaktadır. Özellikle ihracat ve dış ticaret alanındaki artış, Isparta halılarına olan talebin globalleşmesi ve şehrin ekonomik kalkınmasına doğrudan katkı sağlamaktadır. Ayrıca, halıcılıkla ilgili yapılan çeşitli fuar ve festivaller, Isparta'nın tanıtımına büyük katkılar yaparak turizmin gelişmesine de olanak sağlamaktadır. Atölyede 28 kişiye istihdam sağlanmaktadır. 2022 yılı için, 12 ay sürecek olan projeye yaklaşık olarak 1.304.000,00 TL BAKA (Batı Akdeniz Kalkınma Ajansı)'dan proje desteği alınmıştır.

DOI: 10.21602/sduarte.1658437

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Isparta halılarının turizm potansiyeli, şehre gelen turistler için bir çekim merkezi oluşturur. Halı üretim atölyeleri, müzeler ve sergiler, turistlere geleneksel Türk halıcılığını yakından tanıma fırsatı sunmaktadır. Belediye, kültürel mirası yaşatma ve tanıtma konusunda büyük bir çaba göstermektedir.

Genç nesillere yönelik eğitim projeleri ve atölye çalışmaları, geleneksel halıcılığın sürdürülebilirliğini sağlamak adına büyük bir öneme sahiptir. Isparta Belediyesi'nin halıcılığı gençlere öğretme konusundaki çabaları, bu geleneğin gelecek nesillere aktarılması için kritik bir rol oynamaktadır. Eğitim programları, halıcılığı sadece bir meslek olarak değil, aynı zamanda bir sanat formu olarak benimsemelerini sağlamaktadır. Bu projeler, halıcılığın sadece ticari bir faaliyet olmasının ötesinde, aynı zamanda kültürel bir değer ve yerel kimlik unsuru olarak da kabul edilmesini teşvik etmektedir.

Dijital tasarım araçları, yeni nesil boyama teknikleri ve sentetik ipliklerin kullanımı, halı üreticilerine hem estetik hem de işlevsel anlamda büyük avantajlar sağlamaktadır. Isparta halılarındaki modern desenler ve renk kombinasyonları, özellikle iç mekân dekorasyonuna hitap etmekte ve dünya çapında ilgi görmektedir. Bu teknolojik ilerlemeler sayesinde, halıcılık sektörü, geleneksel yapısını koruyarak çağdaş gereksinimlere de uygun hale gelmiştir.

Isparta Belediyesi'nin sürdürülebilirlik konusundaki çabaları, halıcılıkla ilgili çevresel etkiyi azaltmak için önemli bir adımdır. Organik boyalar, geri dönüştürülebilir malzemeler ve çevre dostu üretim yöntemleri hem doğayı koruma amacını güder hem de halı üretiminin uzun vadeli sürdürülebilirliğini sağlar. Belediye, çevre dostu üretim tekniklerini teşvik ederek, halıcılığın gelecekte de sürdürülebilir bir şekilde devam etmesine katkıda bulunmaktadır.

Isparta halıları, geleneksel değerlerin modern üretimle buluştuğu hem sanatsal hem de ticari anlamda büyük bir potansiyel barındıran bir zanaat olarak gelecekte de daha geniş kitlelere ulaşacaktır. Bu alandaki çalışmalar hem şehrin ekonomik gelişimine hem de kültürel mirasının korunmasına önemli katkılar sunmaktadır.

Isparta halıları, eşsiz desenleriyle sadece Türk halıcılığının değil, dünya halı sanatının önemli örneklerindendir. Her bir halı, ince işçilikle işlenen motifler ve renklerle adeta birer sanat eseri haline gelir ve her biri ayrı bir hikâye anlatır. Bu halılar, geleneksel Türk halı sanatının, kültürler arası etkileşimi ve estetik anlayışı nasıl derinlemesine yansıttığının canlı örnekleridir.

Isparta Belediyesi, halıcılığa verdiği önemle, şehrin kültürel ve ekonomik kimliğini güçlendirmeyi hedeflemektedir. Halıcılıkla ilgili gerçekleştirilen projeler, sadece geleneksel el sanatlarının yaşatılmasına değil, aynı zamanda Isparta'nın yerel ekonomisinin kalkınmasına da önemli katkılar sağlamaktadır.

Sonuç olarak, Isparta halısı, tarihi boyunca büyük bir kültürel ve ekonomik öneme sahip olmuştur. Bu halılar, hem geçmişten günümüze gelen bir gelenek olarak hem de modern dünyada sürdürülebilir bir sanatsal değer olarak varlıklarını sürdürmektedir. Isparta halıları, sadece birer el sanatları örneği değil, aynı zamanda bölgenin kimliğini, tarihini ve kültürünü yansıtan önemli bir simgedir. Isparta halıcılığının kökleri, bu geleneksel sanatın nesilden nesile aktarılması sayesinde, hala canlılığını korumaktadır. Isparta halıları, renklerin ve desenlerin kusursuz uyumuyla hem geçmişi hem de geleceği birleştiren eşsiz sanat eserleridir.

Kaynakça

Akpınarlı, F. ve Arslan, P. (2016). "El Halıcılığının Bölgelere Göre Coğrafi Dağılımı", *Akademik Sanat, Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi,* Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Cilt 1, Sayı 1, s.21-29.

Avcıoğlu, Kayabek N., Vuruşkan D. ve Çoruh E. (2014). "Türk Halıcılığının Tarihçesi", *Tekstil Teknolojileri Elektronik Dergisi*, Cilt 8, Sayı 1, s.52-61.

Aytaç, Ç. (1982). El Dokumacılığı, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Aytekin, A. C. ve Altındağ, G. (2020). "Sanatta Ölçülebilen Güzellik ve Sonsuz Olan Çirkinlik: Aksiyolojik Açıdan Güzel ve Çirkin Estetiği", *Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 5, Sayı 9, s.111-125.

Bozkurt, H. (2022). "Manisa İli Kula İlçesi'nde Yaşayan Bozkurt Ailesine Ait Keçe Yaygının Etnografik Olarak Değerlendirilmesi", *Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi International Journal of Troy Art and Design*, e-ISSN: 2757-587X, Cilt 2, Sayı 5, s.65-82.

Böcüzade, S. S. (1983). *Kuruluşundan Bugüne Kadar Isparta Tarihi*, İstanbul, Serenler Yayını.

Ceylan, S., Aydın E. F. ve Bulut, İ. (2022). "Kültürel Bir Miras Olan Taşpınar (Aksaray) El Dokuma Halılarının Korunması ve Turistik Ürün Olarak Sürdürülebilirliği", *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 24, Sayı 44, s.229-247.

Erdek, İ. (2023). "Halı Tasarımı Eğitiminde Bilgisayar Destekli Tasarım: Ders Planı Önerisi", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi,* Yıl 11, Sayı 144, s.249-256.

Genç, M. (2012). "Günümüz Halı Tasarımlarında Gelenekten Faydalanma Kriterleri", *Halıcılık ve Kilimcilik Programının Sorunları ve Çözüm Önerileri Çalıştayı Bildirileri,* T.C. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Ayvacık Meslek Yüksekokulu.

Gülcemal, A. (1997). Temel Kavramlarıyla Halı ve Desen Teknolojisi, Isparta: Tuğra Ofset.

Isparta Kültür ve Turizm Envanteri (2011). Koord. Abdullah Kılıç, Isparta, İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

Gülin, Ş. B. ve Gürkan, Ç. Ü. (2015). "Kültürel Mirasın Korunmasına Yönelik Bir Tespit Çalışması: Isparta Halı İpliği Fabrikaları ve Boyahaneleri", *Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks Dergisi*, Cilt 7, Sayı 3, s.79-101.

Gümüş, Ç. ve Çetin, A. A. (2024). "Afiş Tasarımında Ejderha Miti: Kültürlerarası Bir Yaklaşım", *Sanat Araştırmaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, s.1-18.

Isparta Yıllığı, (1983). Cumhuriyetimizin 60. Yılında Isparta.

Temurçin, K. (2004). "Isparta İlinde Sanayinin Gelişimi ve Yapısı", *Coğrafi Bilimler Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2, s.79-95.

Dirik, K. (1938). *Türk Halıcılığı ve Cihan Halı Tipleri Panoraması,* İstanbul: Alaattin Kıral Basımevi.

Konuk, D. (2022). "Karaman'daki Tartan Konağında Bulunan Geleneksel Halılar", *SDÜ Art-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Cilt 15, Sayı 30, s.1377-1402.

Kutucu, A., Akkoyunlu, C. M. ve Konuk, M. (2024). "Coğrafi İşaret Almış Halı ve Kilim Motiflerinin Nft ile Dijital Kalıcılığının Sağlanması Üzerine Yapılan Bir Araştırma", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı 155, s.402-420.

Küçükerman, Ö. (1990). *Batı Anadolu'daki Türk Halıcılık Geleneği İçinde İzmir Limanı ve Isparta Halı Fabrikası,* İstanbul: Sümerbank Yayınları.

Küçükerman, Ö. (1990). "Isparta Halıcılığı", *Antik-Dekor*, Sayı 8, s.76-81.

Küçükerman, Ö. ve Edirne, J. (2023). "Sümerbank Sümer Halı Isparta Fabrikasının Özgün Çalışma Modeli ve Anadolu Halıcılık Kültüründeki Rolü", *Arış Halı Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi*, Sayı 22, s.66-83.

Muradoğlu, M. (1992). *Yapı Fiziği Açısından Renk Olgusunun Konut İç ve Dış Mekanlarında Malzeme Seçimine Etkisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.

Sarıhan, S. Z. (2018). *T. C. Vakıflar Genel Müdürlüğünün (İstanbul) Halı Müzesindeki Restorasyon Gerektiren Kirkitli Dokumaların Motif ve Tasarım Bakımından İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: T.C. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı.

T.C. Başbakanlık Yüksek Denetleme Kurulu, (1984). *Sümerbank Halıcılık Müessesesi 1984 Yılı Raporu*, Ankara.

Türkmen, İ. ve Saylam, M. Y. (2023). "Şamanizm'de Doğaya Yüklenen Anlam", *Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi (UTAD) The Journal of International History Researches*, Sayı 7, s.78-96.

Oyman, N. R. ve Akdağ, K. (2013). "Isparta Yöresindeki Bazı Yörüklere Ait Düz Dokuma Örnekleri", *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt 6, Sayı 12, s.231-240.

Özkartal, M. (2012). "Türk Destanlarında Geçen Halı Anlatımları, Halılardaki Hayvan Motifleri ve Renklerinin Dili", *Arış Halı Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi,* Sayı 8, s.92-101.

Özkartal, Z. (2016). "Isparta'da Halıcılık (19-20. Yüzyıl Örneği)", *Elektronik Sosyal Bilgiler Eğitimi Dergisi,* Sayı 2, Cilt 1, s.72-81.

Şahin, G. (2019). *Türkiye'nin Coğrafi işaretleri ve Bunların Türkiye Ekonomisinde Etkin Kullanımları,* Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Coğrafya Ana Bilim Dalı.

Yüzbaşı, E. ve Akça, B. (2021). "1923-1980 Yılları Arasında Isparta Sanayisi ve Ekonomiye Katkıları", *Gazi Akademik Bakış Dergisi*, Cilt 14, Sayı 28, s.304-330.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1-11. İhsan Akkuş Arşivi.

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

İZZET KERİBAR'IN FOTOĞRAFLARINDA İNSAN VE MEKÂN İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR ANALİZ

AN ANALYSIS OF THE HUMAN SPACE RELATIONSHIP IN THE PHOTOGRAPHS OF İZZET KERİBAR

Nevzat Yıldırım*

Öz

İnsan ve mekân ilişkisi, bireyin fiziksel ve kültürel çevresiyle kurduğu etkileşim biçimi olarak sanat, mimarlık ve sosyoloji gibi disiplinlerde önemli bir araştırma konusu olmuştur. Fotoğraf sanatı, mekânı sadece arka plan olarak değil, kompozisyon içinde anlam üreten dinamik bir unsur olarak ele almaktadır. Bu bağlamda, araştırma Türk fotoğrafında 50 yılın üzerinde başarılı çalışmalarıyla dikkat çeken fotoğraf sanatçısı İzzet Keribar'ın eserlerindeki insan-mekân arasındaki estetik ilişkiyi ve kompozisyonu incelemeyi amaçlamaktadır.

Keribar, eserlerinde yer alan mekânlarda, figürlerle kurduğu dengeli ilişkiler ve kompozisyon düzenlemeleriyle öne çıkmaktadır. Konu kapsamında, sanatçının mekânsal anlatım dili fotoğrafları üzerinden analiz edilerek, insan ve mekân etkileşiminin görsel ifadeye nasıl yansıdığı tartışılmıştır. Literatür taraması, biçim ve içerik analizi yöntemleri kullanılarak, sanatçının estetik tercihleri ve Türk fotoğraf sanatındaki konumu incelenerek, Keribar'ın görsel anlatım dili, estetik tercihleri ve Türk fotoğraf sanatındaki yeri üzerine özgün bir değerlendirme yapılmıştır. Çalışma ile Keribar'ın sanatına dair yeni bulgular ile sanatçı hakkında yeni bilgilerin akademik literatüre kazandırılması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf Sanatı, Türk Fotoğrafı, İzzet Keribar, İnsan ve Mekân ilişkisi, Kompozisyon.

Abstract

The relationship between humans and space, the form of interactions people have with their physical and cultural environment, has been a significant area of research in art, architecture, and sociology. In the art of **photography**, space is not treated merely as a backdrop a merely backdrop but as a dynamic element that contributes meaning to the composition. The purpose of this study is to examine the aesthetic relationship between humans and space in the works of Izzet Keribar, a distinguished Turkish photographer with over 50 years of experience.

Keribar stands out for the balanced relationships he establishes between figures and space, as well as his compositional arrangements in selected environments. This study analyzes the photographer's spatial narrative, visual expressions, and the interactions between humans and space in his photographs through literature review and content and form analysis methods, providing a unique assessment. The research provides an evaluation of Keribar's visual narrative by assessing his aesthetic preferences and his place in the Turkish photography scene, contributing new findings into Keribar's art and new insight regarding the artist into the academic literature.

Keywords: Photography, Turkish Photography, İzzet Keribar, Human-Space Relationship, Composition.

Araştırma Makalesi / Research Article
Başvuru tarihi / *Received*: 18 Mart 2025 - Kabul tarihi / *Accepted*: 22 Mayıs 2025
* Dr., Fotoğraf Sanatçısı**,** nevzat@nevzatyildirim.com, İstanbul/Türkiye.

1. Giriş

Bu araştırmada İnsan ve mekân ilişkisini fotoğraf sanatı içinde kompozisyon bağlamında ele alınarak, fotoğrafın mekânı nasıl anlamlandırdığı ve fotoğrafçının mekânı nasıl kullandığı kompozisyon çerçevesinde incelenmiştir. Fotoğraf sanatçısı İzzet Keribar'ın eserlerinde öne çıkan insan ve mekân ilişkisini eserleri üzerinden analiz edilmesi amaçlanmıştır. Keribar'ın fotoğraf yolculuğu 1952 yılında başlamıştır. İlk fotoğraf makinesi 1953 yıllında Almanya'da genç yaşta edindiği Leica marka fotoğraf makinesi olmuştur. Sanatçı, o yıllardan itibaren Türk fotoğrafında ortaya koyduğu üst düzey sanatsal çalışmalar ve kitaplarıyla fotoğrafın ülkemizde gelişmesine olumlu katkılar sağlamıştır. Özellikle belgesel ve seyahat fotoğrafçılığı alanındaki başarılı çalışmalar ortaya koyan sanatçı çok sayıda ulusal ve uluslararası fotoğraf ödülü kazanmıştır. Tüm bu değerli çalışmalara rağmen Keribar hakkında akademik literatürde yeterince araştırma bulunmadığı görülmüştür.

Türkiye'de fotoğrafın sanatsal bir kimlik kazandığı dönem 1950'li yılların ortalarından itibaren başlamıştır. İstanbul ve Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde kurulan Halkevleri ve fotoğraf derneklerinde düzenlenen eğitimlerle fotoğrafçılığın bir sanat dalı olarak daha geniş kitlelere ulaşması hedeflenmiştir. O dönemden itibaren *Nurettin Erkılıç, Baha Gelenbevi, Şinasi Barutçu, Sami Güner, Ara Güler, Fikret Otyam, Ersin Alok, Ozan Sağdıç, Gültekin Çizgen, Güler Ertan, İbrahim Zaman, Hüsnü Gürsel, Sabit Kalfagil ve İzzet Keribar* gibi dönemin etkin fotoğrafçıları belgesel ağırlıklı sanatsal fotoğrafın Türkiye'de hem akademi hem de amatörler fotoğrafçılar arasında yaygınlaşmasına katkı sağlamışlardır (Ertan, 2011:70).

Özellikle Keribar'ın, uygulamaya dayalı bir gelenekten gelmesi ve akademik bir sanat eğitimi almamış olmasına rağmen, özgün ve sanatsal bakış açısıyla başarılı eserler üretmiştir. Bu da sanatçının Türk fotoğraf sanatında kendine özgü bir yer edinmesini sağlamıştır. Sanatçı, çoğunlukla insanı fotoğraflarken mekân kurgusu ve güçlü kompozisyonlar ile grafiksel fotoğraflar ortaya koymuştur. Keribar, 1950'li yıllardan itibaren ağırlıklı olarak Türkiye'yi fotoğraflamış olsa da zaman içinde fotoğrafçı dostlarıyla dünyanın farklı ülkelerine fotoğraf üretmek amacıyla çeşitli seyahatler gerçekleştirmiştir.

2. İzzet Keribar ve Hayatı

Fotoğraf sanatçısı İzzet Keribar, 1936 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. 1952 yıllında abisi Leon Keribar'ın destekleri ile fotoğrafla ilgilenmeye başlamıştır. Henüz 16 yaşında oldukça genç sayılabilecek bir yaşta fotoğrafa ilgi duyması onun için büyük bir şans olmuştur. Sanatçı 1950'li yıllarda İstanbul'un hızla dönüşen kent dokusunu ve gündelik yaşamdan insan manzaralarını çekmiştir. Bu sayede o yıllardan günümüze kadar sanatçının İstanbul özelinde geniş bir fotoğraf arşivine sahip olmasını neden olmuştur. Keribar'ın büyük bir tutkuyla bağlı olduğu fotoğraf 1955 yılında Güney Kore'deki askerlik görevi sırasında fotoğraf çekmesi için görevlendirmesini sağlamıştır. Orada bulunduğu sürede hem askerler portreleri hem de Güney Kore kırsalından daha çok belgesel ağırlıklı fotoğraflar çekmiştir. Keribar'ın ailesinin ticaretle meşgul olması ve iş yoğunluğundan dolayı, tutkuyla bağlı olduğu fotoğraf sanatına bir süre ara vermek zorunda kalmıştır. Ancak 1980'li yıllarda İFSAK (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği) bünyesinde edindiği bilgi ve arkadaşlıklar yıllar sonra onun kariyerinde dönüm noktası olmuştur. Keribar'ın fotoğraf sevgisi ve azimli çalışmaları kendisinin sıra dışı fotoğraflar üretmesini sağlamıştır. Bu nedenle Keribar'ın eserleri fotoğraf çevreleri tarafından takdir görmüştür. Sanatçının özgün bakış açısı ile çektiği kareler onu Türk fotoğrafında önde gelen sanatçılardan birisi olmasını sağlamıştır. İzzet Keribar'ın eserleri incelendiğinde yerel ve kültürel zenginlikleri estetik bir duyarlılıkla fotoğrafları aracılığıyla başarılı bir şekilde kaydettiği görülmektedir. Sanatçı'nın eserlerinde grafiksel kompozisyonlardaki yaklaşım öne çıkarken oluşturduğu fotoğraf çerçevelerinde insan ve mekân ilişkisi kendini hemen hissettirmektedir. Sanatçı eserlerindeki kompozisyonlarını titizlikle oluştururken mekân ve portreyi birbiriyle uyum içinde kurgulamaktadır. Bu da eserlerinde renk ve ışık vurgusunu ustalıkla kullandığından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla Keribar'ın sanatsal bakış açısı onun pek çok eserlerini klasikler arasına girmesini sağlamıştır. Sanatçı bir mekânı doğrudan belgelemekle kalmaz, figürün bulunduğu ortamla kurduğu ilişkiyi de tercih ettiği ışık ve kompozisyon sayesinde etkili ve görünür kılmaktadır. Bu yönüyle, Sanatçının fotoğrafları, çoğu zaman insanın kimliğini çevresiyle olan ilişkisini estetik olarak aktarmaktadır (Yıldırım, 2024:58).

Sanatçı, özellikle İFSAK derneği ile uzun yıllar boyunca yakın bir etkileşim içinde olmuş, bu kurum aracılığıyla fotoğraf pratiğini geliştirme ve fotoğraf topluluğuyla daha derin bağlar

kurma imkânı bulmuştur. Dernek çatısı altında dönemin fotoğraf hocalarından olan Mehmet Bayhan'nın teşvikleri ile Keribar'ın fotoğraf bakışı ve tekniği gelişmiştir. Bu süreçte, *İbrahim Zaman, Sabit Kalfagil, Gültekin Çizgen, Nevzat Çakır, Mehmet Kısmet ve İlyas Göçmen* gibi dönemin önemli fotoğraf sanatçılarıyla yakın ilişkiler kurmuş ve ortak fotoğraf gezileri düzenlemiştir. Sanatçı, 1980'li yıllardan günümüze kadar İFSAK çatısı altında gerçekleştirdiği fotoğraf gösterileri ve eğitim programlarıyla hem kendi sanatsal pratiğini geliştirmiş hem de fotoğrafa gönül vermiş genç kuşaklara örnek olmuştur. Bu bağlamda İFSAK Derneği, Keribar'a fotoğraf sanatına katkıları çerçevesinde çeşitli ödüller verilmiştir (Sezgin, 2012:149). Sanatçı yaptığı çalışmaların takdir edilmesi ile çeşitli kurum ve kuruluşlar tarafından ödüllendirilmiştir. Örneğin, 2011 yılında Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından Kültür ve Sanat Büyük Ödülü'ne layık görülmüştür. Fotoğraf sanatındaki üstün başarılarından dolayı ise 2018 yılında Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü takdim edilmiştir (Yıldırım, 2024:58).

Görsel 1. *İzzet Keribar Portresi*, Renkli Fotoğraf, 60 x 90 cm, Fotoğraf: Nevzat Yıldırım, Sanatçının İstanbul Modern Sanatlar Müzesinde Sergisinde, 2025.

Keribar'ın uzun yıllara dayanan çalışmalarının yer aldığı fotoğraf sergisi 6 Kasım 2024 ile 25 Mayıs 2025 tarihleri arasında İstanbul Modern Sanatlar Müzesi'nde izleyici ile buluşmuştur (Görsel 1). Müzenin fotoğraf küratörü Demet Yıldız Dinçer'in titiz çalışmalarıyla düzenlenen serginin teması ise *İzzet Keribar; Renklerin Yolculuğu* başlığıyla açılmıştır. Bu sergi Keribar'ın hem fotoğraflarındaki estetik dilini hem de eserlerindeki renk, ışık gibi çok katmanlı grafiksel

kompozisyonları yansıtmaktadır. Sergi, Keribar'ın sanat kariyerini tarihsel bir bağlam içinde ele almaktadır.

Araştırma kapsamında İzzet Keribar ile yapılan görüşmede sanatçının fotoğraflarındaki insan ve mekân ilişkisinin önemi sorulduğunda Keribar, çektiği fotoğraflarda yer alan insanların mekân içinde konumlandırırken çok ince hesaplara dayandırdığını belirtmiştir. Fotoğrafları incelendiğinde kendi fotoğraf tarzında üretim yaparken özellikle mekânın mimarisini iyi analiz ettiğini, farklı ışık, açı ve objektifler ile fotoğraflar çektiğini söylemiştir (Keribar, 2025). Bu nedenle sanatçının eserlerinde insan mekân ilişkisinin ayrı bir öneminin olduğunu görülmüştür. Keribar, portre fotoğraflarında mekân ve insan arasındaki çok boyutlu ilişkileri ışık ile vurgulayarak eserlerine benzersiz bir atmosfer kazandırmıştır. İzzet Keribar, gerçekleştirdiği sayısız sergi ve kazandığı ulusal ve uluslararası prestijli ödüllerle Türk fotoğraf sanatının gelişimine ve yaygınlaşmasında önemli katkılar sunmuştur. Keribar, fotoğraf pratiğini hem sanatsal bir ifade biçimi olarak sürdürmüş hem de profesyonel bir meslek olarak da uzun seneler boyunca reklam fotoğrafı alanında sektöre hizmet vermiştir. Sanatçının yapıtları, Türkiye'nin uluslararası platformlarda başarılı bir biçimde temsil edilmesi ve tanıtılması için Kültür Bakanlığı tarafından çeşitli kitap ve çeşitli afiş tasarımlarında kullanılmıştır. Bu yönüyle Türkiye'deki önemli mimari mekanları merkeze aldığı çalışmalarla Anadolu şehirlerini özenli bir şekilde fotoğraflayarak Türkiye'nin tanıtımı konusunda dikkat çekici katkıları olmuştur (Choi, 2021:23).

3. İzzet Keribar ve Sanat Anlayışı

Keribar'ın sanatsal mirasının önemli bir bölümü, fotoğraflarında yansıttığı düşünsel derinlik ve estetik dili ile ilgilidir. Mekanların tarihi ve kültürel dokusunu titizlikle kayıt altına alırken, fotoğrafta yer alan figürlerin bireysel hikayelerini çevreleriyle birlikte aktarma becerisi onun çalışmalarının ayırt edici bir özelliği olmuştur. Bu nedenle, Keribar'ın mimari unsurları ele alan eserleri doğrudan birer görsel belge olarak değil, kültürel mirası konu alan birer sanatsal yansıma olarak da değerlendirilebilir. Sanatçı tüm bu değerli çalışmalarıyla Türk fotoğrafçılığında çok önemli bir yer tutmaktadır. Keribar'ın eserleri, kültürel çeşitliliği, tarihsel dokuyu ve bireysel hikayeleri bir arada sunma becerisiyle dikkat çekmektedir.

İzzet Keribar'ın fotoğraflarında arka fonda yer alan çeşitli tarihi yapılara ait mimari örnekler veya iç mekânda ki derinlik hissi onun eserlerini estetik yönünü oluşturmaktadır. Keribar, portreleri aracılığıyla bireyin öznelliğini öne çıkarırken, mekanları hikayelerin tamamlayıcısı olarak kullanmaktadır. Bu, izleyicilere bireyin çevresiyle olan ilişkisini kavrama fırsatı tanır ve eserleri daha derin bir duygusal etki içinde vermesini sağlamaktadır. Fotoğraf sanatında portre ile mekânı bir arada ele alma uygulamaları fotoğrafın icadından günümüze kadar her zaman kurgusal bağlamda önem taşımaktadır. Keribar'ın çalışmalarında yer alan tarihi yapılar, sokaklar ve kültürel özellikler onun fotoğraflarının ruhunu bu bağlam içinde yansıtır. Sanatçı 1998 yılından itibaren profesyonel yaşamına reklam fotoğrafı alanında devam ederken aynı zamanda çeşitli fotoğraf dernekleri aracılığıyla mesleki tecrübe ve sanatsal bakış açısını çeşitli eğitimler ile genç kuşak fotoğrafçılara aktarmaktan geri durmamıştır. Bu bağlamda üretmiş olduğu kusursuz fotoğraflarıyla son 50 yılı aşan süre boyunca Türk fotoğraf sanatına katkılar sunmuştur (Ertan ve Emektar, 2017:80).

4. Fotoğrafta İnsan ve Mekân İlişkisi

Tarih boyunca insanoğlu, mekân kavramını anlamlandırma ve sorgulama çabası içinde olmuştur. Mekânın ne olduğu, nasıl deneyimlendiği ve insan yaşamındaki rolü, farklı disiplinler tarafından ele alınmış ve her disiplin, kendi araştırma alanına özgü tanımlamalar ve kavramsallaştırmalar geliştirmiştir. Mimarlık, sosyoloji ve sanat gibi alanlar, mekân olgusuna farklı açılardan yaklaşarak, bu kavramları kendi ihtiyaçlarına göre değerlendirmiştir (Göregenli, 2010:18). İnsan ve mekân ilişkisi, sosyoloji, mimarlık ve sanat bağlamında da ele alınmıştır. Bu iki kavramın birbiriyle olan yakın ilişkisi farklı disiplinler içinde ele alınarak araştırılmıştır (Solak, 2017:27). Bu bağlamda mekân kavramı özellikle 19. yüzyıldan itibaren kapsamlı olarak incelenmeye başlanmıştır. Mekân, ağırlıklı olarak mimarlık alanın başlıca konusu olsa da çok yönlü yapısı ve çeşitli disiplinlerin ilgi alanına girmesinden dolayı mimarlık sanat ve tasarım alanların içinde tartışılmıştır. Kelimenin kökü ve manası incelendiğinde mekân kelime kökü Antik Yunan'a dayanıyor. Türkçe'ye Osmanlı Dönemiyle birlikte Arapça'dan geçmiş ve özellikle edebiyat, felsefe, mimarlık ve sosyoloji gibi alanlarda farklı anlam katmanlarıyla kullanılmıştır. Günümüzde tasarım, mimarlık ve görsel sanatlar bakımından da mekân *yer* ve *uzam*

kavramlarıyla birlikte kullanılmıştır İnsanlar yaşadıkları mekanlar ile çeşitli duygusal bağlar kurabilirler. Bir mekânın ruhunu ve enerjisini ancak ışık ortaya çıkarabilir.

İnsan gözü, nesnelerin renklerini veya formlarını mekânda var olan ışık vasıtasıyla algıladığı gibi cisimleri de ışık ile tanımlar ve yorumlayabilir. Dolayısıyla canlılar için aydınlık hem doğal bir ihtiyaç hem de yaşamımız için büyük bir öneme sahiptir (Kuban, 2024:105). Kâinat, en geniş anlamıyla canlılar için bir mekân olarak kabul edilebilir. Dünya üzerinde mekânın bir parçası olarak varlık gösteren insan ise, yaşamsal gereksinimlerine bağlı olarak mekânı algılamaya, yorumlamaya ve şekillendirmeye yönelmiştir. Bu doğrultuda, bireyler yalnızca mevcut mekânı deneyimlemekle kalmayıp, ihtiyaçları doğrultusunda yeni mekânlar inşa etmektedir (Tümer, 1971:21). İnsanın yaşadığı mekânla kurduğu bağ ve durmaksızın süre gelen etkileşimi herhangi bir mekânın tasarımsal olan tüm elamanları ile mümkün olabilmektedir. Bu da fiziksel ve ruhsal yaşama dair tüm ihtiyaçlarının en iyi şekilde sistematik olarak düzenlenmesiyle sağlanabilir (Ching, 2002:94).

Sanat ve tasarım yönüyle mekân, belirli sınırlar içinde nesneler ve aralarındaki boşlukları şekillendiren, bütüncül veya kısmi bir yapı olarak değerlendirilebilir. Mekân, insan tarafından ihtiyaçlara yönelik tasarlanan ve tanımlanan bir olgudur; Mekân tasarımı insanın yaşam içindeki deneyimleriyle geliştirilen bir alanıdır. Sanat ve tasarım alanlarında, mekândaki doluluk-boşluk ilişkisi temel bir kompozisyon unsuru olarak ele alınmaktadır. Görsel sanatçılar, mekânda oluşturdukları kompozisyonları bu bağlamda değerlendirerek mekânsal düzenlemelerini estetik ve anlam yönünden kurgulamaktadır (Güler, 2016:40). Kompozisyon yönüyle bir görselde yapısal bütünlük, tüm unsurların dengeli bir şekilde bir araya getirilmesiyle kompozisyonun etkisini oluşturur. Bu bütünlük, imgenin estetik açıdan anlatı gücünü artırarak izleyicinin eserdeki algısına güçlü bir etki bırakmasını sağlamaktadır (Berger, 2009:13). Fotoğrafın, kendine ait kompozisyon yapısı ve bazı fotoğrafik öğeleri vardır. Örneğin bir fotoğrafın kompozisyonunda yer alması beklenen temel bileşenler; denge, belirginlik, bütünlük, oranlar, yönler, yaşam öğesi ve estetik etki gibi kavramlar olarak sıralanabilir. Bu faktörler arasında belirginlik en öde gelen ifade biçimidir. Fotoğrafta, sadelik, ritim, kontrast, ışık, uyum, perspektif, keskinlik, gibi öğelerin dikkate alınması güçlü bir fotoğrafik kompozisyon için son derece önemlidir (Kalfagil, 2014:5).

Fotoğrafta etkili kompozisyonlar için gerek teknik gerekse estetik olarak birçok fotoğraf bileşenin doğru bir şekilde kullanılmalıdır. Özellikle portre fotoğrafçılığında model ile mekân arasında kurgusal bağlamda olan ilişki fotoğraf ve tasarımın bir parçası olarak düşünülürken, güçlü fotoğraflar için arka plandaki mekân seçimi son derece önemlidir. Fotoğraf sanatında bireyin kimliği ve çevresiyle olan ilişkisi kompozisyondaki vurgu açısından portre fotoğrafları her zaman öne çıkarmaktadır. Bu bağlamda, portre sadece bir figürün doğrudan yüzünü görünür kılınmasından öte, bireyin çevresiyle kurduğu düşünsel ve duygusal bağı etkili biçimde yansıtması bakımında da önemlidir. İnsan fotoğraflarında mekân, bireyin ait olduğu kültüre, meslek grubuna veya sosyal dokuyu çözümlemeye olanak tanımaktadır. Bu yüzden, portre ve mekânı bir arada etkili biçimde kullanmak, kişiyi salt bir birey olarak değil, bir toplumsal ve kültürel bağlam içinde yansıtmanın fotoğraflar aracılığıyla estetik bir yoludur.

5. İzzet Keribar'ın Fotoğraflarında İnsan ve Mekân İlişkisi

Mekân kavramı sanatta doğrudan fiziksel bir unsur olarak değil, tasarım ve kompozisyon öğesi olarak düşünülüp bir anlam üretim bağlamında değerlendirilmiştir. Sanatçılar eser üretim aşamasında insanın içinde bulunduğu mekânı estetik bir form olarak ele alıp mekân ile kompozisyon etkisini biçimsel olarak vurgulamaktadır. Görsel sanatlarda eser üreten sanatçılar mekân kurgusunda ışık, renk ve çeşitli biçimler ile nesnelerle farklı bağ kurmaktadır (Ertan ve Sansarcı, 2016:24). Bu bağlamda İzzet Keribar'da, fotoğraflarında teknik yeterliliği ve mükemmeliyetçi yaklaşımı ön planda tutarak, insan ve mekân ilişkisini güçlü bir grafiksel bakış açısıyla kurgulamaktadır. Sanatçının eserlerinde kompozisyonun dengesi, ışık kullanımı ve form ilişkileri titizlikle işlenmiş olup, bu estetik anlayış izleyiciye doğrudan yansıyan belirgin bir görsel etki oluşturmaktadır (Yıldırım, 2024:59).

Sanatçı hayatı boyunca farklı zaman ve mevsimlerde aynı şehirleri ve mekânları tekrar tekrar fotoğraflamıştır. Buna en güzel örnek ise henüz dijital fotoğraf icat edilmediği dönemlerden itibaren çektiği 250.000 dialık fotoğraf arşivinin büyük çoğunluğunun Türkiye temalı olmasıdır. Bu nedenle başta İstanbul ve Anadolu'daki pek çok tarihi mekanlarında çektiği fotoğraflarda mekân ve insan ilişkisi her zaman baskın bir şekilde öne çıkmaktadır (Sezgin, 2012:159). Sanatçının dia film ve dijital olarak çekilmiş neredeyse bir buçuk milyon fotoğraftan oluşan oldukça büyük bir fotoğraf arşivi bulunmaktadır (Keribar, 2024:30).

Görsel 2. *İstanbul Arap Camii*, Renkli Fotoğraf, 60 x 90 cm,
Fotoğraf: İzzet Keribar, Sanatçı Arşivi, 2024.

Sanatçının çekim açısı, mekânın grafiksel vurgusunu öne çıkararak izleyicinin dikkatini kompozisyonun dinamiklerine yönlendirmektedir. Kadrajdaki bu etki, mekânın derinlik algısını güçlendirirken, sağ tarafta geniş bir alanı kaplayan Arapça yazı unsuru da kompozisyonun dengesini sağlamaktadır. Bu nedenle İnsan figürü, kompozisyondaki mekânın ihtişamını kavrayabilmemiz için bir bakıma ölçek unsuru olarak işlev görmektedir. Keribar'ın fotoğraflarında insan ve mekân ilişkisini etkili bir şekilde kullanmasına iyi bir örnektir.

Mekânı incelediğimizde farklı yöne doğru dikey ve yatay olarak hareket eden grafiksel çizgilerin eserin genel atmosferine dinamik ve hareketli bir atmosfer kattığı görülmektedir. Fotoğrafta ilk başta göze gelen kompozisyonun sağ üst köşe tarafında yer alan Arapça yazıdır. Çerçevenin solunda görülen insan figürü ise derinlikli bir etki ile esere farklı bir boyut kazandırmıştır. Fotoğrafçının bakışına bağlı olarak oluşan grafiksel etki mekân fotoğraflarında mimari unsurlar ile mümkün olabilmektedir (Görsel 2).

Görsel 3. *İstanbul Piyale Paşa Camii'nde Sabah Duası*, Renkli Fotoğraf, 60 x 90 cm, Fotoğraf: İzzet Keribar, Sanatçı Arşivi, 2025.

Sanatçı, doğal çerçeveleme tekniği kullanılarak çektiği fotoğrafında kadrajın ortasında görülen figür, mekândaki grafiksel etki ve derinlik vurgusunu ön plana çıkarmıştır. Çerçeveleme, izleyicinin bakışını doğrudan tek bir noktaya yönlendirerek fotoğrafik etkiyi güçlendirmektedir. Kompozisyonda dikkati dağıtacak ya da gözü rahatsız edecek herhangi bir unsur bulunmamakta, bu da sahnedeki dengeyi ve görsel bütünlüğü desteklemektedir. Bu sayede İnsan ve mekân arasındaki ilişki, başarılı bir şekilde hissedilmektedir (Görsel 3).

Keribar, genellikle farklı yönde hareket eden çizgiler veya geometrik formlardaki grafik fotoğraflar üretmektedir. Bu açıdan sanatçının mimari fotoğraflarında sıra dışı bakış açısı ve perspektif etkiyi görmek mümkündür (Görsel 4).

Görsel 4. *İstanbul Topkapı Sarayı*, Renkli Fotoğraf, 60 x 90 cm, Fotoğraf: İzzet Keribar, Sanatçı Arşivi, 2024.

Keribar, üst kısımda bulunan Arapça yazıları vurgulamak için dik kadraj da kompozisyon oluşturmuştur. Sahne içindeki perspektif derinlik etkisi güçlü bir şekilde kendini hissettirmektedir. Bu kompozisyon, mekânın yüksekliğini ve ihtişamını vurgulayarak izleyiciye güçlü bir mekânsal algı sunmaktadır. Dikey çerçeveleme, bakış yönünü üst kısımda yer alan Arapça yazılara doğru yönlendirirken, sağ ve solda bulunan çizgisel hareketler fotoğrafa geometrik etki içinde farklı bir boyut kazandırmıştır. Sanatçı fotoğrafta kompozisyon elemanlarının bileşenlerini başarılı bir şekilde aktararak, son derece dengeli ve etkileyici bir çerçeveleme oluşturmuştur (Görsel 4).

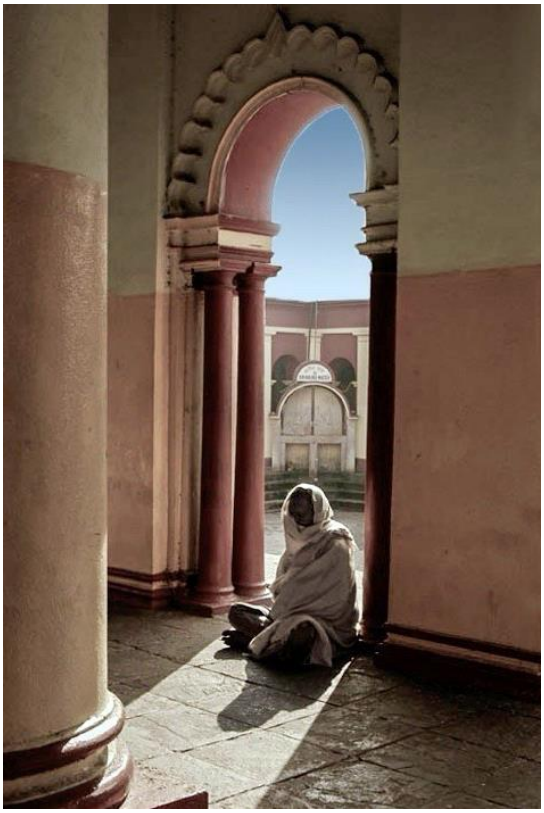
Keribar, kompozisyonun merkezine bilinçli bir şekilde yerleştirdiği insan figürü ile ölçek duygusunu güçlendirerek mekânın görkemini vurgulamaktadır. Böylece, İzzet Keribar'ın fotoğraflarında sıklıkla karşılaşılan görsel estetik dil ve sanatçının kendine özgü grafiksel bakıştaki fotoğrafik tarzı pek çok eserinde görülebilmektedir.

Keribar, mekân ve insan ilişkisi düşünerek ürettiği eserlerde yer alan figürü çoğunlukla estetik açıdan fotoğraflamaktadır. Bu yaklaşımıyla sanatçı, figür kullanımı ile mekânsal derinliği artırmakta ve fotoğrafın kendi ait dinamik yapısını oluşturmaktadır.

Görsel 5. *Paris Centre Pompidoui,* Renkli Fotoğraf, 40 x 60 cm, Fotoğraf: İzzet Keribar, Sanatçı Arşivi, 2010.

Görsel 5'de ye alan fotoğrafta tek bir figür görünmekte ve renklerin birbiriyle kurduğu uyum içindeki ilişki, kompozisyonun bütünlüğünü ve mekânsal derinliği güçlendirmiştir. Mekândaki dikey geometrik formlar estetik olarak etkili görünüyor. Işık ve renk ile oluşan kontrast etki, renkleri daha belirgin hale getirirken kompozisyonda yer alan figürün ön plana çıkmasını sağlamıştır (Görsel 5).

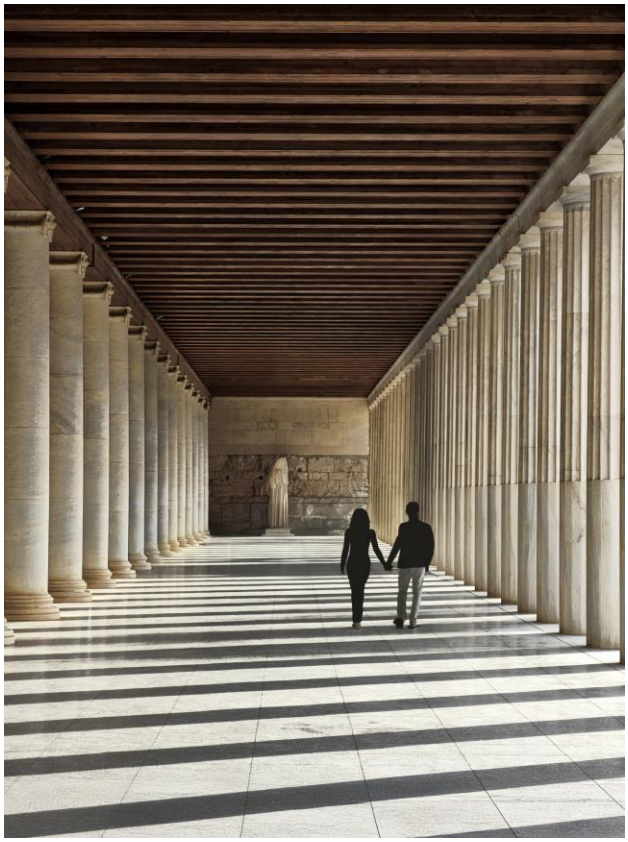
İzzet Keribar, kompozisyonlarında ışık ve renk kavramlarını estetik bir şekilde ele alırken fotoğrafta yer alan figür ya da figürleri kadraj içinde estetik olarak ideal olan yere ve dikkatli bir şekilde konumlandırmaktadır. Bu nedenle sanatçının oluşturduğu kompozisyonlarda mekân ve insan ilişkisi son derece dengeli verilerek renklerin dağılımı ve görsel ritmi, uyum içinde ele alınmıştır. Bu fotoğraf disiplini sanatçının eserlerinde sıklıkla görülebilmektedir.



Görsel 6. *Hindistan Dakshineshvan Tapınağı,* Renkli Dia Fotoğraf, 60 x 90 cm, Fotoğraf: İzzet Keribar, Sanatçı Arşivi, 2004.

Hindistan'da bulunan Dakshineswar Tapınağı'nda çekilen fotoğrafta yere oturan yaşlı insan görünmektedir. Yapının üst kısmındaki çizgiler ve grafiksel hareket, estetik açıdan güçlü bir kompozisyon oluşturmaktadır. İzzet Keribar, mimari fotoğrafın temel kurallarına uygun olarak çektiği fotoğrafta, mekânın simetrik yapısını ve detaylarını başarıyla yansıtmıştır.Fotoğrafa insan ve mekân ilişkisi açısından bakıldığında, figürün konumlandırıldığı yer itibariyle yapının büyüklüğünü ve ihtişamı başarılı bir şekilde vurgulamaktadır. Bu da sanatçının bilinçli bir tercihi olmuştur. Işık ve renk kullanımı, genel olarak sanat fotoğrafın etkisini artıran temel fotoğraf bilgisine dayanan unsurlar arasında yer almaktadır. Yapının yüzeyindeki ışık ve gölge ilişkisi, derinlik hissini güçlendirirken, renklerin dengeli dağılımı ile fotoğraftaki kompozisyonu zenginleştirmektedir (Görsel 6).

İnsan unsuru, mimari ölçek içinde bir referans noktası oluşturarak izleyiciye mekânın boyutlarını kavrama imkânı sunmaktadır. Aynı zamanda figür, kompozisyonun durağan ve dingin yapısına anlam katarak fotoğrafın estetik anlatısına ayrı bir derinlik kazandırmıştır.



Görsel 7. *Atina Attalos Stoası,* Renkli Fotoğraf, 60 x 90 cm, Fotoğraf: İzzet Keribar, Sanatçı Arşivi, 2010.

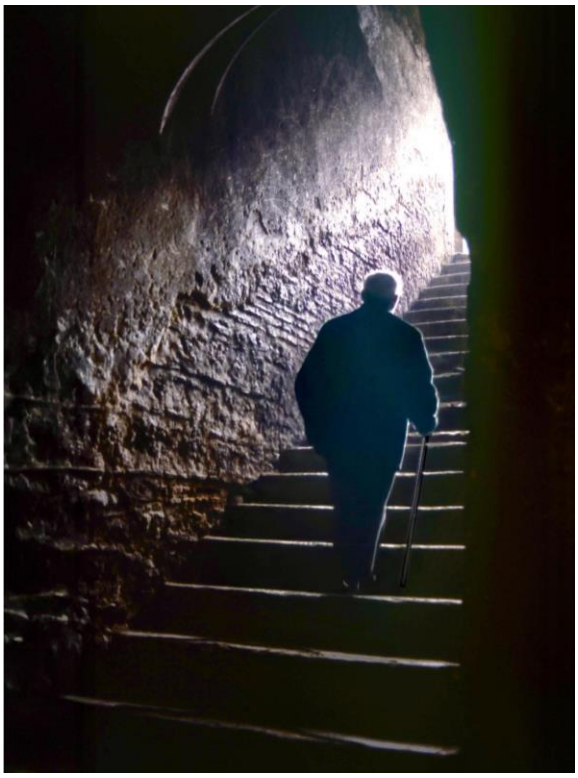
Sanatçının bir diğer çalışmasında iki insan figürü bulunmaktadır. Kompozisyonda mekânın derinliği ve figürler, uyum içinde bir araya getirilerek başarılı bir görsel anlatım oluşturulmuştur. Bu uyum, eserdeki kompozisyon dengesinin güçlü bir biçimde hissedilmesini sağlamaktadır. Keribar, çalışmalarında insan ve mekân ilişkisini ön planda tutarak, figürlerin yerleşimini her zaman doğru zaman ve anı yakalayarak belirlemiştir. Bu bilinçli yaklaşım, mekândaki perspektif derinliği göz önünde bulundurularak yapılan çekimlerde özellikle insan unsurunun kullanılmasını beraberinde getirmiştir.

Yunanistan'daki bu tarihi yapının mimari karakterini oluşturan dikey ve yatay mimari elemanlar, eserde güçlü bir ritim duygusu yaratmaktadır. Keribar, insan ve mekân ilişkisini merkeze aldığı eserlerinde, estetik kaygıyı ön planda tutarak kendine özgü fotoğrafik anlatım dili ile güçlü bir ifade biçimi getirmiştir. Bu yaklaşım ve üslup sanatçının eserlerinde belirgin bir şekilde görülebilmektedir (Görsel 7). Sanatçı tercih ettiği kompozisyon ve ışık ile izleyiciye insan ve mekân ilişkisi bağlamında güçlü bir fotoğrafik etki ve mekânsal deneyim sunmaktadır.

Görsel 8 *Paris Centre Pompidou,* Renkli Fotoğraf, 60 x 90 cm, Fotoğraf: İzzet Keribar, Sanatçı Arşivi, 2011.

Fotoğrafta ortada tek bir figür bulunmaktadır. Kompozisyonun büyük bölümünü kaplayan sarı ve turuncu olan sıcak tonlar, ışığın da etkisiyle figürü doğal bir çerçeve içinde ön plana çıkarmıştır. Bu sayede, mekânın yapısal unsurları ile figür arasındaki ilişki güçlenmiş ve izleyicinin dikkati doğrudan merkezde yer alan figüre yönlendirilmiştir. İnsan psikolojisinde sarı rengin göz kamaştırıcı ve dikkat çekici bir etkiye sahip olduğu yaygın olarak bilinen bir gerçektir. Sanatçı İzzet Keribar da bu durumu göz önünde bulundurarak tercihini yapmış ve fotoğrafın mekânsal kurgusunda insan figürünü kompozisyonun merkezine yerleştirmiştir. Keribar'ın insan ve mekân ilişkisini vurgulayan pek çok başarılı eseri bulunmakla birlikte, bu araştırmada konu belirli örnekler üzerinden sınırlandırılmıştır (Görsel 8).

Sanatçı, eserlerinde geometrik formlara ve simetrik yaklaşıma sıklıkla yer verdiği söylenebilir. Siyah tonların hâkim olduğu kompozisyonda yer alan figür ters ışıkta çekilmiştir. Merdiven basamaklarındaki doku, ışık sayesinde belirginleşmiş ve ritim etkisi ortaya çıkmıştır. Bu da sanatçının eserinde dramatik bir etki oluşturmuştur.



Görsel 9. *İstanbul Kapalıçarşı,* Renkli Fotoğraf, 90 x 60 cm, Fotoğraf: İzzet Keribar, Sanatçı Arşivi, 1990.

Mekândaki ışık göz önünde bulundurulduğunda kompozisyon içinde yer alan insan unsuru fotoğrafik anlatım gücüne büyük oranda katkı sağlamıştır. Merdivenlerin aldığı ters ışık ile zeminde yatay olarak oluşan ışık çizgileri fotoğraftaki kompozisyona mekânsal bir derinlik ve güçlü bir etki kazandırmıştır. Bu yönüyle insan ve mekân ilişkisinin uyum içinde kurgulandığı bir sahne oluşturulmuştur (Görsel 9).

Görsel 10. *İzzet Keribar Portresi*, Renkli Fotoğraf, 60 x 90 cm, Fotoğraf: Nevzat Yıldırım, Sanatçının İstanbul Modern Sanatlar Müzesinde Sergisinde, 2025.

İzzet Keribar'ın fotoğraflarında yer alan insan ve mekân ilişkisi sanat eleştirmenleri ve fotoğraf sanatıyla ilgili kişi ve kurumların da dikkatini çekmektedir. Sanatçının bu bağlamda ürettiği farklı fotoğrafik etkilere sahip eserleri modern sanat müzelerinin de koleksiyonlarında yer almaktadır (Görsel 10).

6. Sonuç

Bu çalışma kapsamında, insan ve mekân ilişkisi fotoğraf sanatı bağlamında ele alınmıştır. Fotoğrafın, mekânı doğrudan bir arka plan unsuru olarak değil, eserde anlam üreten dinamik bir bileşen olarak ele aldığı gerçeğinden hareketle, fotoğraf sanatçısı İzzet Keribar'ın eserlerindeki insan ve mekân arasındaki görsel ve estetik ilişkiyi nasıl kurguladığını sanatçının örnek eserleri üzerinden irdelenmiştir. Türk fotoğrafında 50 yılın üzerinde yaptığı başarılı çalışmalarıyla katkı sunan fotoğraf sanatçısı İzzet Keribar'ın eserlerinde görülen insan ve mekân ilişkisi sanatçının çalışmalarında dikkat çekmektedir. Keribar'ın eserlerinde konu olan klasik veya modern mimari örneklerindeki iç veya dış mekân seçimlerinde tercih ettiği kompozisyonlarda, özellikle mekânda konumlandırdığı insan faktörünü etkili biçimde kurguladığı görülmüştür.

Araştırma süresince sanatçı ile yapılan görüşmeler ve elde edilen bulgular, Keribar'ın fotoğraf pratiğinde mekân seçimi ve düzenlemelere özel bir önem verdiği tespit edilmiştir. Sanatçının, ışık, perspektif ve kompozisyon tercihleri, fotoğrafın anlatım gücünü artıran unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Keribar'ın, özellikle tarihi ve kültürel mekânlarla kurduğu görsel ilişki, Türk fotoğraf sanatında insan ve mekân etkileşimi açısından grafiksel bir bakış açısıyla kendine özgü bir anlatım dili oluşturduğu görülmüştür. Keribar, eserlerinde İnsan ve mekân ilişkisinin önemine ek olarak bu kavramları eserlerinde etkili biçimde işleyerek estetik ve sanatsal anlatısı güçlü kompozisyonlarda fotoğraflar ürettiği sanatçı ile yapılan görüşmeler neticesinde belirlenmiştir.

Çalışmada kullanılan literatür taraması ve biçim, içerik analizi yöntemleri, sanatçının fotoğraflarında estetik tercihlerinin nasıl şekillendiğini incelenmiştir. Bunun sonucunda İzzet Keribar'ın Türk fotoğraf sanatındaki konumunu belirlemeye yönelik özgün bir değerlendirme yapılmıştır. Bu bağlamda, araştırma ile Keribar'ın sanatsal yaklaşımı üzerine yeni akademik tespitler yapılmış ve sanatçının eserleri üzerinden insan ve mekân ilişkisini ele alan yeni bulguların akademik literatüre kazandırılması hedeflenmiştir**.**

Kaynakça

Berger. J. (2009). *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.

Ching, F. D. K. (2002). *Mimarlık, Biçim, Mekân ve Düzen*, çev. Sevgi Lökçe, İstanbul: Yem Yayınları.

Choi, S. W. (2021). *İzzet Keribar'ın Kore Savaşı Sonrası Belgesel Fotoğrafları,* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı.

Ertan, G. (2011). "Fotoğraf Sanatında Üslup", *Fotoğraf Dergisi*, Sayı 100, s. 61.

Ertan, G. ve Sansarcı, E. (2016). *Görsel Sanatlarda Anlam ve Algı,* İstanbul: Alternatif Yayıncılık.

Ertan, G. ve Emektar, L. (2017). *Fotoğrafımızda 1960'tan Günümüze*, İstanbul: Alternatif Yayıncılık.

Göregenli, M. (2010). *Çevre Psikolojisi: İnsan Mekân İlişkileri,* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Güleç Solak, S. S. (2017). "Mekân-Kimlik Etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış Space-Identity Interaction, A Conceptual and Theoretical Overview", *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 6(1), s. 13-37, https://dergipark.org.tr/tr/pub/mjss/issue/40509/485519, Erişim tarihi: 10.01.2025.

Güler, Ö. K. (2016). "Çağdaş Sanata Mekân Bağlamında Bir Bakış", *Tasarım + Kuram*, 10 (17), s. 39-53, https://doi.org/10.23835/tasarimkuram.239606, Erişim tarihi: 3.01.2025.

Kalfagil, S. (2014). *Fotoğrafın Yapısal Ögeleri ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon*, İstanbul: İlke Kitap.

Keribar, İ. (2009). *Farklı Yaklaşımlar*, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı Amerikan Hastanesi Yayınları.

Keribar, İ. (2019). *Doğudan Gelen Işık İzzet Keribar*, İstanbul: Türkiye Fotoğraf Vakfı Yayınları.
Keribar, İ. (2024). *Renklerin Yolculuğu,* İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayınları.

Kuban, D. (2024). *Mimarlık Kavramları*, İstanbul: Yem Yayınları.

Sezgin. R. (2012). *İzzet Keribar Öteki Ya Da Değil Ne Fark Eder*, İstanbul: Doğan Kitap.

Tümer, G. (1971). *Mimarî Mekânın Sistem Kuramı, İletişim Kuramı, İşaret Bilim, Dilbilim ve Anlambilim Açısından İrdelenmesi Üzerine Bir Deneme,* Yayımlanmış Doktora Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Programı.

Yıldırım, N. (2024). *Barok Resim Sanatının Çağdaş Türk Belgesel Fotoğrafına Etkileri*, Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanat ve Tasarım Programı.

Görüşmeler

Keribar, İ. (2025). İzzet Keribar ile İstanbul Modern Sanatlar Müzesinde yapılan görüşme, İstanbul: 8 Mayıs.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Nevzat Yıldırım, "İzzet Keribar Portresi", 2025, Renkli Fotoğraf, Kişisel Koleksiyon.

Görsel 2. İzzet Keribar, "İstanbul Arap Camii", 2024, Renkli Fotoğraf, Sanatçı Koleksiyonu.

Görsel 3. İzzet Keribar, İstanbul Piyale Paşa Camii'nde Sabah Duası", 2025, Renkli Fotoğraf, Sanatçı Koleksiyonu.

Görsel 4. İzzet Keribar, "İstanbul Topkapı Sarayı", 2024, Renkli Fotoğraf, Sanatçı Koleksiyonu.

Görsel 5. İzzet Keribar, "Paris Centre Pompidou Sanat Merkezi", 2010, Renkli Fotoğraf Sanatçı Koleksiyonu.

Görsel 6. İzzet Keribar, "Hindistan Dakshineshvan Tapınağı", 2004, Renkli Fotoğraf, Sanatçı Koleksiyonu.

Görsel 7. İzzet Keribar, "Atina Attalos Stoası", 2010, Renkli Fotoğraf, Sanatçı Koleksiyonu.

Görsel 8. İzzet Keribar, "Paris Centre Pompidou Sanat Merkezi", 2011, Renkli Fotoğraf, Sanatçı Koleksiyonu.

Görsel 9. İzzet Keribar, "İstanbul Kapalıçarşı", 1990 Renkli Fotoğraf, Sanatçı Koleksiyonu.

Görsel 10. Nevzat Yıldırım, "İzzet Keribar Portresi", 2025, Renkli Fotoğraf, Kişisel Koleksiyon.

DOI: 10.21602/sduarte.1654553

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

POST-DİJİTAL SANATTA NÖROFENOMENOLOJİK BAĞLAMDA NESNELLEŞTİRME VE ÖZNESELLEŞTİRME

NEUROPHENOMENOLOGİCAL OBJECTIFICATION AND SUBJECTIFICATION IN POST-DIGITAL ART

Engin Güney *

Öz

Dijital teknolojilerin gelişmesi ve yaşamın her alanına nüfus etmesi, sanatta da çeşitli değişimlerin gerçekleşmesine neden olmaktadır. Post-dijital sanat çalışmalarında, sanatçıdan ekip birlikteliğine ve sanat eserinden sanat projesi üretimine temayül artmaktadır. Sanat tamamlanmış bir somut nesneden/estetik temsilden öte, katılımcı deneyimlemesine ihtiyaç duyulan değişken bir eyleme dönüşmektedir. Yeni medya öncesi sanat formlarının sınırlarını aşan yeni ifade biçimleri kendine has ontolojik anlamlar oluşturmaktadır. Bu değişimler sanat muhteviyatında herhangi bir sorunsal oluşturmamakta ve sanatsal ifade biçimlerine yeni açılımlar sağlamaktadır. Yapay zekâya sahip robotların, objektivasyon (nesnelleştirme) yoluyla "sanat eseri üretip üretemeyeceği" ya da bu varlıkların "sanatçı sayılıp sayılamayacağı" (nesnenin özneselleştirilmesi) araştırmanın ana problemidir. Araştırmanın amacı, giderek artan bu söylemlerin değerlendirmesini yapmaktır. Bilgisayarın işleyiş mekanizmasıyla, bilinç olgusunu bünyesinde barındıran insan edimleri basite indirgenerek denk gösterilmektedir. Bu nedenle konu mahiyetinde bilinç olgusu, nörofenomenolojik açıdan değerlendirilip, sanat ontolojisinin değişmezleri/sabiteleri ile ilişkilendirilerek, bilimsel ve felsefik açıklamalarda bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Post-dijital Sanat, Nörofenomenoloji, Nesnelleştirme, Yapay Zekâ.

Abstract

The development of digital technologies and their penetration into all areas of life cause various changes in art. In post-digital artworks, the tendency towards team collaboration from the artist and art project production from the artwork is increasing. Art becomes more than a completed tangible object/aesthetic representation, but a variable action that needs participant experience. New forms of expression that exceed the limits of pre-new media art forms create unique ontological meanings. These changes do not create any problematic in the content of art and provide new openings to forms of artistic expression. The main problem of the research is whether robots with artificial intelligence can "produce works of art" through objectification or whether these beings can be "considered artists" (subjectification of the object). The aim of the research is to evaluate these increasing discourses. With the functioning mechanism of the computer, human acts that embody the phenomenon of consciousness are simplified and equated. For this reason, the phenomenon of consciousness is evaluated from a neurophenomenological perspective, associated with the constants/constants of art ontology, and scientific and philosophical explanations are made.

Keywords: Post-digital Art, Neurophenomenology, Objectification, Artificial Intelligence.

Araştırma Makalesi / Research Article
Başvuru tarihi / *Received*: 10 Mart 2025 - Kabul tarihi / *Accepted*: 28 Mayıs 2025
*Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, engin.guney@omu.edu.tr, Samsun/Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1654553

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

1. Giriş

Günümüz sanatında tekno-fizyolojik varlık olan ve bilinç olgusunu bünyesinde barındırmayan yapay zekâ üretimlerinin sanat eseri olarak takdim edilmesine, hologramların ve robotların performans sanatçısı olarak sahne almalarına, yapay zekâya sahip robotların sanatçı olarak nitelendirilmesine sıkça rastlanmaktadır. Post-dijital sanatın ontolojik değerlendirmesini yapmak yerine, algı yönetimine tabiliğin yaygınlaşması farkındalık oluşturma gerekliliğini artırmaktadır. Post-dijital çağda, psiko-fizyolojik bir varlık olan insana özgü yetilerin giderek köreldiği konformist olmayan bireyler tarafından gözlemlenebilmektedir. Gerçeğe alternatif sanal kurguların yaşamı kuşatmasıyla birlikte, bireyleri gerçek olandan uzaklaştıran kültürel habitus oluşmaktadır. Bu kültürel dönüşümün sanatta sorun haline gelen yansımaları bilimsel ve felsefik bir perspektifle ele alınmalıdır.

Sanat alanında, yapay zekâ üretimi görseller sergilenmekte; yapay zekâya sahip robotlar adına kişisel sergiler açılmakta ve bu üretimler yüksek meblağlarla alıcı bulmaktadır. Şiir yazan yapay zekâlar, belirli bir okuyucu kitlesi tarafından takip edilmekte ve bu ürünler kitaplaştırılmaktadır. Teatral gösterimlerde ve konserlerde, hologram teknolojisiyle oluşturulan sanal figürler sahne performansları gerçekleştirmektedir. Bu ve benzeri örnekler, kültürel dönüşümle birlikte sanat alanında yaşanan paradigma değişimini yansıtmaktadır. Ancak "sanatçı robot" veya "yapay zekâ ürünü sanat eseri" gibi algısal dayatmalar sanata ilişkin yeni tartışma alanları açmaktadır. Post-dijital sanatta hegemonik yapılar ve kitlesel yönelimlerle şekillenen, sanat nesnesi olmayan ve meşrulaştırılan tescil mekanizmalarının geliştiği gözlemlenmektedir. Bu gelişmeler sanat ontolojisi bağlamında yeniden değerlendirilmelidir. Özellikle nörofenomenoloji bu tartışmalara açıklayıcı bir zemin sunmaktadır.

Günümüzde sanatın hem üretim süreci hem de temsil biçimi, insan merkezli yaratım anlayışının dışına taşarak, makineler ve yapay sistemler üzerinden gerçekleştirilmekte ve yeniden tanımlanmaktadır. Bu durum sanatın öznesi (sanatçı) ile nesnesi (eser) arasındaki sınırları belirsizleştirmekte ve "nesnelleştirme" ve "özneselleştirme" kavramlarını dönüştürmektedir. Konu kapsamında sanat ontolojisinde değişmez kabul edilebilecek genel sayıltılar aşağıda sıralanmıştır. Bu sayıltılar, sanatın öznesel doğasına ve bilinç temelli yaratım eylemine

DOI: 10.21602/sduarte.1654553

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

dayanmaktadır. Sanat ontolojisini nörofenomenolojik bağlamda değerlendirmek için bu temel varsayımlar, kavramsal bir çerçeve sunmaktadır.

- Sanat, bilinçli varlık edimidir.
- Sanat ontolojisinde bilinçli olmayan varlık özne olarak değerlendirilemez.
- Sanatta, yaratıcı eylemi gerçekleştiren özne yani sanatçı vazgeçilmez olandır.
- Sanat, sanatçının çevresiyle (kendi dışında kalan şeyler) ve iç evreniyle korelasyonuna dayanan bir edimdir.
- Sanat edimini gerçekleştiren öznenin aktarımda bulunduğu varlık olmadan objektivasyondan bahsedilemez.
- Her sanat yapıtı özne ile nesne arasındaki ilişkiye dayanır.
- Özne üzerinde uyarıcı etkiler oluşturan izlenimler, düşler, çağrışımlar, bilinç- bilinçaltı, tüm duygu ve düşünceler, sezgiler, hayal gücü vs. sanattaki irreal varlık alanını beslemektedir.
- İrreal varlık kendi başına var olmayan bir şeydir.
- Sanat eserinde irreal varlık alanı var olan bir şeyle algılanır.
- Objektivasyon (nesnelleştirme), öznedeki irreal olanın bir varlığa aktarımı ile algılanır hale gelmesidir.

Sanat ontolojisinin bu temel sayıltıları, post-dijital sanat ontolojisini nörofenomenolojik bağlamda değerlendirirken kullanılacak argümanlardır.

2. Bilinç Olgusuna Nörofenomenolojik Bakış

Günümüzde yapay bilinç formları geliştirme olasılığı hem sıradan insanların hem de sinirbilim, robotik, yapay zekâ, nöromorfik hesaplama, felsefe ve bunların kesişim alanlarındaki araştırmacıların zihninde somut bir olasılık olarak giderek ilgi görmektedir (Farisco vd., 2024:1). Nörobilim araştırmaları bilincin beyin/sinir sisteminin beyin/beden bütünselliğinin yapısallığı ve işlevselliğinden ortaya çıktığını ifade etmektedir. Bilinç, beyinle ilişkilendirilmeye çalışılmıştır ancak başarılı olunamamıştır. Bilinç, en incelikli varlık olarak beden, zihin ve zekânın ötesindedir (Hameroff, 2022:14; Moravec vd., 1988).

DOI: 10.21602/sduarte.1654553

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Köken itibariyle bilinç: ortak bilgi, güven ve suç ortaklığı arasında gidip gelme anlamlarında kullanılan Latince conscientia, cum scire kelimesinden gelir. Bilinci, Malebranche, "insanın kendi gerçekliğini kavrama yeteneği", nöropsikiyatrist Henri Ey ise "nesnenin özne tarafından bilinmesi ve karşılıklı olarak nesnenin özneye referansı" olarak tanımlamaktadır (Farisco vd., 2024:1). Gerrig vd. (2015:319) ise "içsel durumların ve dış çevrenin farkına varma durumu" olarak tanımlamaktadır.

Bilgisayar bilimlerindeki bilinç, artık anlık farkındalık ve irade meselesi çerçevesinden çıkararak herhangi bir "zekâlı varlığın" çevre ile etkileşimini bilgi işleme düzeyinden başlayarak (uyaran seçimi/filtreleme/kodlama/geri getirme vb.) metabolik/enerji kullanımı süreçlerinin en optimal düzeyde kullanımına kadar ayarlanması işlevine indirgenmektedir. Bu tip bir işlemsel tanımla belirtilmiş olan işlevlere haiz, yapay zekâ da dahil herhangi bir varlık, doğrudan "bilinçli" olarak kabul edilebilmektedir (Karslı, 2024:201). Bu indirgemeci tavır sanat alanında kavram kargaşasına neden olmaktadır.

Bilincin öznel karakteri ve fenomenal yönü uzun yıllar boyunca, bilincin bilimsel araştırmalarda kaçınılan bir konu olmasına yol açmıştır. Beden, zihin, zekâ ve bilinç, zeki bir canlının bileşenleridir. Beden maddedir. Ancak diğer üç bileşene gelince, bunlar sadece maddeden yapılmış kimyasal veya mekanik sistemler değildir. Soloman, fenomenolojinin bir felsefi sistem değil, şeyler'in içinde gizli öz'ün bilgisine ulaşmaya çalışan bir yöntem olarak ileri sürüldüğünü belirtmektedir. Bu yöntem temelde askılama (suspention) ve ayraç içine almaya (bracketing) dayanmaktadır (Soloman'dan akt. Erbaş, 1992:160).

Fenomenolojik bakışla Waldenfels bilinci, "bizi anlama götüren hareket kaynağı" olarak betimler. Fenomenoloji, nedensellik ilişkisi yerine koyduğu "yönelimsellik" kavramı ile mekanik bir düzen anlayışından ziyade anlama yer açan bir bakış açısını benimsemektedir (Doğan, 2023:707). Merleau-Ponty, "bilincin dünya ile ilişkisini algı (perception) zemininde gerçekleşen *yönelimsel (intentional)* bir ilişki olarak tanımlar. Bu yönelimsel ilişki, özne ve nesnenin ayrı ve tamamen bağımsız iki varlık olarak konumlandıkları ve öznenin dış dünyayı algı yoluyla bilmesini ifade eden bir bilme ilişkisi değildir. Bu ilişki, bilincin biyolojik, psikolojik, sosyal ve kültürel tüm *ilişki ağlarını (intentional arc)* içine alan ve dünyaya bedeniyle bir bütün olarak yönelimini ifade eden bir ilişkidir (Aydın, 2020:80). Korkma, arzulama, nefret etme, hatırlama, hayal etme vb.

DOI: 10.21602/sduarte.1654553

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

zihinsel durumlardan bahsedilebilmesi için bu durumları/duyguları tetikleyecek bir şey olması gerekir. Çünkü korkulacak bir şey olmadan korkma durumu yaşanmaz. Bu nedenle Zahavi (2020:27) zihinsel durumların yönelimsel olduğunu belirtmektedir.

Öznel deneyime erişmenin tek yolunun içgözlem olduğu ve içgözlemsel raporların güvenilmez olduğu düşünülerek, bilinç çoğunlukla ya bilimsel araştırma programlarının dışında bırakılmış ya da indirgemeci bir bakış açısı ile fiziksel başka fenomenlere indirgenerek nörobilimsel açıdan semboller sistemi olarak, mekanikleştirerek açıklanmaya çalışılmıştır. Fenomenolojik yaklaşım, bilincin işlevsel bütünlüğü, bilinçli durumların yönelimselliği ve öznelliğini ön plana çıkarırken, nörobilimsel yaklaşım bu özelliklerin nöral korelasyonlarını araştırmaktadır (Doğan, 2022:715).

Nörofenomenoloji, bilincin ve öznelliğin doğasını ve bunların beyin ve bedenle olan ilişkisini anlamayı amaçlamakta, bu amacına yönelik olarak da insan deneyiminin yapısının fenomenolojik betimlemelerinin ve bilişsel süreçlerin bilimsel açıklamalarının sentezinin karşılıklı olarak her iki yaklaşım için de bilgilendirici ve zenginleştirici olabileceği tezini savunmaktadır (Thompson, 2006:227). Son zamanlarda yapılan araştırmalar algının, muhakemenin ve hatta soyut düşüncenin, bedenin fiziksel formu, eylemleri ve duyumsal/duygusal deneyimleri tarafından derinden şekillendirildiğini gösteren kanıtların giderek artmasını sağlamıştır. Bilişin temel ilkelerinden, problem çözme yükünün yalnızca beyinle sınırlı kalmak yerine beyin, beden ve çevre arasında dağıtıldığı görülebilmektedir. Bedenlenmiş biliş, soyut kavramlara ilişkin anlayışımızın duyusal-motor deneyimlerimize dayandığı somutlaştırılmış soyut metaforların önemini de vurgulamaktadır. Bu da zihnin bedensiz bir hesaplama makinesi olmadığını, aksine bedenin fiziksel gerçekliklerine ve çevreyle etkileşimlerine derinden bağlı dinamik, konumlandırılmış bir sistem olduğunu göstermektedir. Böylelikle bilişin beyinle sınırlı olmayan doğası hakkında yeni bir bakış açısı sunmaktadır (Karslı, 2024:200).

Araştırmacıların bir olasılık olarak yapay bilinç formları geliştirme çabası devam ederken yapay formların bilinçli edimler gerçekleştirdiği polemiklerine sanat alanında sıkça rastlanmaktadır. Sanat, yaratıcı eylemi gerçekleştiren bilinçli varlıkların, çevresiyle ve iç evreniyle korelasyonuna dayanan, irreal olanın bir varlığa aktarımı ile algılanır hale gelen bir eylemdir. Bilinçli varlıkların irreal varlık alanı; yaşam tecrübeleri, bilinçaltı çağrışımları, duyguları, derin

DOI: 10.21602/sduarte.1654553

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

duyumsamaları, düşünceleri, sezgileri, hayal gücü, alışkanlıkları, tercihleri, arzuları vs. etkisinde, girift ve kompleks ilişkiler bileşkesinin uyarıcı etkileriyle beslenmektedir. İnsan dışında, bilinçli yapay formlar geliştirme "olasılığı" üzerinde çalışmalar sürerken, Paul'un benzetmesindeki "çarpılan duvar"ı aşma çabası devam ederken, sanat ontolojisinde bilinçli olmayan varlık özne olarak değerlendirilmezken post-dijital sanatta "robotlara sanatçı atfı" sorgulanması gereken bir husustur. Bu bağlamda bilinç olgusu nörofenomenoloji ilişkisinde değerlendirildiğinde, "sanatçı robot" söyleminin parataktiksel polemikler ve basite indirgenen ideolojik yaklaşımlar olduğu söylenebilir.

3. Özne"selleştirilen" Nesnelerin Sanatçı Lansesi

Post-dijital sanat projelerinde yapay zekâ, teknolojileri sıkça kullanılmaktadır. Yapay zekâ, "insana ait özellikler olan öğrenme, ilişki kurma, karar verme, problem çözme gibi zihinsel süreçlere ilişkin görevleri yerine getirmek için insan zekâsını taklit eden ve edindiği bilgileri işleyerek kendini iyileştirebilen dijital sistemleri kapsayan disiplinlerarası bir araştırma alanıdır (Zorluel, 2021:25; Nabiyev, 2012:33; Dönmez, 2020:749). Bu veriler insana özgü bilişsel bazı faaliyetlerin biyolojik olmayan bir yapı tarafından yerine getirildiğini göstermektedir. Yapay zekâ tarafından gerçekleştirilen işlemler, insan zekâsı ile gerçekleştirilen işlevlere benzetilmektedir.

Bilinçli makineler, tasarlanmasının mümkün görünmediğini belirten Paul, varlığı her birey tarafından deneyimlenebilen bilincin izinin, bilim insanları tarafından bulunamadığını dile getirmektedir. Bu durum bilincin bileşiminin, tamamen mekanik veya kimyasal olmadığını göstermektedir. Bilincin elektronik devre ağları veya başka bir mühendislik aracıyla simüle edilebilmesi için onun sadece maddeden oluşması gerekirdi. Bu nedenle Paul madde ötesi niteliğe sahip bir olgunun yapay halinin (yapay bilinç) üretiminin mümkün olamayacağını vurgulamaktadır (http 1).

Artık sanatçıların değil teknoloji şirketlerinin sanat alanında var olduğu projeler ürettiği teknik bir sürece temayül gözlemlenebilmektedir. Bilim insanları resim, heykel üreten robotlar tasarlamakta ve bu robotlar sanatçı olarak, ürünleri ise sanat eseri/yapıtı olarak lanse edilmektedir. Sanatın seyrinde sanatçı dışında birçok unsur belirleyici olmaktadır. Sanat piyasasında daha çok ederiyle ilişkilendirilen değer biçme aksiyonlarını bünyesinde barındıran rajonsal sistemin varlığı bilinmektedir.

DOI: 10.21602/sduarte.1654553

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

2019 yılında "ilk ultra gerçekçi robot sanatçı" olarak Aida tanıtılmıştır. Bu mekatronik yapı yapay zekâ tabanlı algoritmaları sayesinde resim ve üç boyutlu tasarımlar üretmektedir. Yapay gözüyle görüntüleri algılayarak ve kalem kullanarak çizim yapabilmektedir. Aida'nın çok sayıda kişisel sergisi ve konuşmacı-sanatçı olarak katıldığı etkinlikler bulunmaktadır. "Ai-Da: Portrait of the Robot" isimli sergi ise 2021 yılında Londra Tasarım Müzesinde sergilenmiştir. Aida'nın gerçek bir bilinci, düşünceleri veya duyguları bulunmamaktadır. Ancak Aida'nın geliştiricileri bu serginin, sanatın yalnızca insana ait olduğu fikrine meydan okuduğunu ve teknolojinin gelecekte sanat yaratmadaki rolüne dair bakış açısı sunduğunu belirtmektedir (http 2). Robotun ürettiği çalışmalardan oluşan sergi ve üretimlerinin yüksek fiyata satılması "sanat piyasasında" robotların sanatçı olarak görülmesi/özneselleştirilmesine örnek gösterilebilir. Çıkarın ön planda olduğu "sanat piyasasında" robot ve insan, nörofenomenolojik bağlamda kıyaslandığında anlaşılan farklılıklara rağmen, insana özgülüğe muhalif prim yapma stratejileriyle nesneyi özneselleştirme çabasına sanat alanı dahil edilmektedir.

Yapay zekâ, yürütücü işlevler kapsamında ele alınan hayal kurma, sorumluluk duyma ve vicdan gibi heyecan temelli üst düzey işlevler konusunda yetersiz kalmaktadır (Simic vd., 2021:44). Bilişsel sistemlerdeki bilgi işleme mekanizmaları dış çevreden aldığı heyecansal malumat üzerinde de işlem yapabilmektedir. Bu heyecansal süreçlerin iç içe ilişkileri göz önünde bulundurulduğunda, gerçek anlamda "bilinçli" bir varlık ile adaptasyon amaçlı konvansiyonel bilgisayar benzeri bir bilgi işleme düzeneği arasındaki fark görmezden gelinmemelidir. Bu bağlamda organik bir bilinçli sistem olarak insan zihni, inorganik bir sistem olan yapay zekâdan farklı olarak, pür semantik bir düzeyde nesnel/didaktik bir malumat alışverişi değil duygusal valans içeren bir geribildirim alarak anlaşılma hissi talebiyle birlikte şekillenmektedir (Karslı, 2024:202). İnsanın oldukça karmaşık bir sisteme dayalı olarak çok çeşitli ve bütüncül örüntüleri üzerinden işleyen mekanizmasının yapay bir sisteme inşasının olasılığının düşündürücü olduğu söylenebilir.

Farklı sanat alanlarında üretim yapan robotlar bulunmaktadır. Bu yapıların gelecekte çok daha gelişmiş biçimlerinin üretilebileceği de rahatlıkla öngörülebilecek bir durumdur. Fakat sanat olduğu iddia edilen ürünleri üreten robotları "sanatçı" olarak niteleme ve robot üretimlerinin "sanat eseri" olduğunu kabul ettirme çabasının nörofenomenolojik bağlamda sanat ontolojisinde yer bulamayacağı söylenebilir.

DOI: 10.21602/sduarte.1654553

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Georgia Teknoloji Enstitüsündeki araştırmacılar tarafından geliştirilen Shimon, kendi müziğini oluşturup marimbada bu besteyi çalan ilk yapay zekâ destekli robot olmuştur (http 3). Shimon adı verilen robot insanların ürettiği sanattan beslenirken, insan ise sanatsal üretimde duygusal valans içeren uyaranlar, yaşam tecrübeleri, bilinçaltı çağrışımları, derin duyumsamalar, hayal gücü gibi bileşenlerin etkileriyle beslenmektedir. Sorgulamadan sonuç odaklı değerlendirme biçimi insana özgü edimleri değersizleştirmeye neden olmaktadır. Örneğin gözleri görmeyen Aşık Veysel veya işitme kaybı yaşayan Ludwig van Beethoven tecrübeleri, üst düzey hissedişleri/duyumsamaları, sezgileri, derin konsantrasyonları ile modalite eksikliklerine rağmen eserler üretmiş sanatçılardır. İnsan çevresi ve iç evreniyle birlikteliğinde, aksaklıklarda dahi, esnek bilişsel yapısıyla yapay zekânın işletim mekanizmasıyla kıyaslanamayacak boyutta eylem kapasitesi olan bir varlıktır. Çevresiyle ve iç evreniyle korelasyonuna dayalı biyolojik, psikolojik, sosyal ve kültürel tüm ilişki ağlarıyla örüntülü uyaranlarla biçimlenen irreal varlık alanını açığa çıkarma yeteneğiyle süprem sanatsal edimlerde bulunan sanatçılar ile yapay zekâ üretimlerini denk düşünme biçimi insana özgülüğü yok sayma teşebbüsüdür. Sanat ontolojisinde bilinçli olmayan varlık özne olarak değerlendirilemez. Yapay zekânın özne/sanatçı olarak lansesi bilimsel, felsefik zemine oturtulamayan ideolojik söylemlerdir.

4. Post-Dijital Sanat Projelerinde Yapay Zekâ Kullanımında Nesnelleştirme (Objektivasyon) Sorunsalı

Yapay zekâ teknolojilerinin gelişmesi ve yaşamımızın her alanına sirayet etmesiyle sanatçılar bu teknolojileri sanatsal üretim sürecinde kullanmaya başlamışlardır. Yapay zekâyı sanatsal üretimlerde kullanmak ile yapay zekâ üretimlerini eser olarak nitelemek farklı şeylerdir. Ses, görüntü, metin ve hareketin işlenmesinde sıçramalara yol açan *derin öğrenme* yazılımları ile sanat eserleri oluşturulmaktadır. Yapay zekâda yaşanan bu gelişmeler yeni sanatsal ifadelerin doğmasına zemin hazırlamıştır.

Yapay zekâ tabanlı bir uygulama olan sanatsal stil aktarımı, gün geçtikçe daha fazla tercih edilmektedir. Derin öğrenme ile mümkün hale gelen görüntü stili aktarımı, görüntülerin stillerini ve içeriklerini ayırıp yeniden oluşturmaktadır (Jing vd., 2020:2-3). Bir görüntünün sanatsal stili başka bir görüntünün içeriğine uygulanmaktadır. Derin öğrenme, *yapay sinir ağlarına (artificial neural networks)* dayanan, beynin biyolojik sinir sisteminin yapısal ve işlevsel özelliklerinin taklit

DOI: 10.21602/sduarte.1654553

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

edilmesiyle yapay zekânın "var olan verilerden yeni veriler üretmesi durumu" olarak açıklanmaktadır (Deveci, 2022:49). Derin öğrenme yöntemlerinin kullanıldığı stil aktarımlarıyla, veriler arasında ilişkiler kurularak yeni sonuçlara ulaşılmaktadır. Yapay zekâ ile sanat üretim pratiğinde kullanılan başka bir kavram ise üretken rekabetçi ağlardır (GAN). Bu sistemde üretici ağ, gerçek görüntülerden oluşan veri setiyle eğitilirken ayırt edici ağ, benzer görüntüler oluşturmak için eğitilmektedir. GAN'lar, bir sanat eserindeki stil/renk/doku/desenin başka bir görüntüye aktarımında kullanılmaktadır (Eker ve Duru, 2021:3-4). Sanat edimi için gerekli bilişsel işlevlerle bağlantılı, duygu, heyecan gibi temel tepkileri düzenleyen motivasyon durumlarının işleyiş birlikteliği ekseninde, nesne olan yapay zekâ sistemlerinin öznel karakteri olmaması, nesnelleştirme sorunsalı olarak değerlendirilebilir. Çünkü objektivasyon (nesnelleştirme), öznedeki irreal olanın bir varlığa aktarımı ile algılanır hale gelmesidir. Sanat eserinin ortaya çıkışında, yalnızca teknik beceri ya da estetik stil üretimi değil, sanatçının bilinçli özne olarak taşıdığı içsel deneyimlerin dışa yansıtılması, duygusal derinliğe sahip bir öznenin anlam varlık alanına anlam yüklemesi belirleyici rol oynamaktadır. Nitekim Liu (2023:817) de, yapay zekâ destekli robotların sanat üretiminde en çok tartışılan yönünün "öz farkındalık ve duygu" eksikliği olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda yapay zekânın yalnızca konvansiyonel veri işleme, analiz etme, uyarlama, stil transfer etme, yeniden şekillendirme gibi sistemlerle oluşturduğu ürünler sanatsal objektivasyonun derinlikli doğasını yansıtmamaktadır.

Bager Akbay tarafından geliştirilen ve "Deniz Yılmaz" adı verilen şiirler yazan robot, üreticisi tarafından, ortaya koyduğu ürünlerin yapay zekânın eseri olarak değerlendirmesiyle dikkat çekmektedir. Akbay, robotun şiirleri okuyarak yeni ürünler oluşturduğunu ve bu sürecin insandan bağımsız gerçekleştiğini ifade etmektedir (Güney ve Yavuz, 2020:428). "Kendi içsel donanımlarının farkına varabilen yegâne varlık insandır" (Seylan, 2022:3). Bilgisayar algoritmaları gerçek dünya deneyiminden yoksundur ve kendi farkındalıklarına sahip değildir. "Hiçbir makine kendini yaratıcı bir şekilde ifade etmeye yönlendirilmez. İnsanın niyetiyle harekete geçirilir" (http 4). Sanat ontolojisinde, bilinç gibi üst düzey bilişsel işlevlere sahip insan ve yapay zekâ arasındaki farklılıklarla yüzleşilmediği sürece, basite indirgemeler ve yüzeysel yaklaşımlar anlam kargaşası oluşturmaktadır. Sanatta, edimi gerçekleştiren, içsel donanımlarının farkında olan, bilinçli varlık tarafından dinamik aktarımlar bulunmaktadır.

DOI: 10.21602/sduarte.1654553

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Bir bestenin, resmin ya da şiirin üretiminin insan tarafından mı, yapay zekâ tarafından mı kurgulandığı, sonuca bakıldığında ayırt edilemeyebilir. Sanatta sonuç tek başına ölçüt değildir. Örneğin Mona Lisa eserinde bulunan portredeki gülümsemenin gizemi, yüz tanıma yazılımının kazara yan ürünü olduğunu öğrenildiğinde kaybolur. Anlam zihinler arasındaki kollektif bütünlükten oluşur. Yapay zekâ üretimi enstrümantal bir müzik dinleyicide hüzünlendirici bir etki yaratabilir. Dinleyiciyi hüzünlendiren yapay zekâ beslendiği diğer insan edimi müzik üretimlerini taklitle/stil aktarımıyla hiçbir yaşanmışlık, hissediş vs. olmadan veri işleme ve derin öğrenme mukayeselerini birleştiren yazılımlarla oluşturur. Bu durum başkalarının duygularından beslenerek bir özneye özgü olmayan üretim/aktarım biçimidir. Bu üretim süreci örneğin kaybettiği yakınına atfen eser üreten sanatçının duygu yüklü, saf dışavurumu ile aynı nitelikte gösterilemez. Yani sanat ontolojisinde görünen/çıktı, oluşum süreci ile birlikte değerlendirilmektedir. Bir yaratımın gerçekleşmesi iradeyle ilişkilidir. Bir şeyin önemini kavrayamayan sistemin var ettiği şeyi özgülük olmadan özgün varsayma teşebbüsü sanatsal yaratıcılıktaki örüntüleri yok saymaktır. Sanat ontolojisinde ki irreal varlık alanı bilinç olgusunu bünyesinde barındırmayan varlıklarda oluşamaz.

Fenomenoloji, nedensellik ilişkisi yerine koyduğu "yönelimsellik" kavramı ile mekanik bir düzen anlayışından ziyade anlama yer açan bir bakış açısını benimsemektedir. Heyecanlanmak için heyecan uyandıracak bir şeyin olması gerekir. Bu duyguyu anlamlandırma ve tepki verme biçimi de kişiden kişiye değişen bir hissediştir. Korkma, kaygılanma, hayal etme, arzulama, üzülme, sevme, nefret etme gibi zihinsel durumlar insana özgüdür. Bu duyguları anlamlandıramayan, iç donanımlarıyla hissedemeyen varlıkların stil aktarımıyla ürettikleri matematiksel kurgular sanat eseri değildir. Yapay zekâ üretimi uygulamalar, yalnızca düşünülmediği veya anlamaya çalışmadığı sürece bir etki yaratabilir ve uzlaşıcı pasiflik ile yüzeysel temaşa gerektirir. Bilinç, sanat ediminde yaratıcılık ve özgür irade kaynağıdır ve makineye aktarılamayacak bir olgunun yani zihnin özüdür. Varlığını dahi hissedemeyen, özne niteliği olmayan bir yapının eylem mekanizmasının işleyişini, insan ve onun üretimleriyle eşdeğermiş gibi gösterme yönelimi, içine sanatı da dahil eden kültürel yapıdaki algısal dönüşümlerin göstergesidir. Netokrat hegemonların, çıkar odaklı ideolojileri odağında tekno-konformist bireylerin uzlaşıma tabiliği sanatı/sanatçıyı algılayış biçimimizi de etkilemektedir.

DOI: 10.21602/sduarte.1654553

5. Kurgusal Sanatçı Profilleri ve Performansları

Post-dijital kültür, dijital kültürün devamı ve ötesi manasında kullanılmaktadır. Post-dijital çağın genel özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

- Dijital ile gerçek hayat iç içe geçmekte, arttırılmış, sanal ve karma gerçeklikler etrafımızı sarmaktadır.
- Etrafımızı saran alternatif gerçeklikler, insanların gerçek hayatı daha çok sorgulamalarına neden olacak uyarıcılıktadır.
- Çocuklarının teknoloji ile fazla haşır neşir olmalarından endişe duyan ebeveynler artık dijital dünyayı benimsemekte ve geçmiş ile kıyaslamalara girmemektedir.
- Dijital kültürde ki "nerede o eski günler" söylemi post-dijital kültürde yerini "nerede istiyorsan orada ol" söylemiyle sanal/kurgusal gerçeklik uygulamalarına bırakmaktadır.
- İnsanın fiziksel ve bilişsel yeteneklerinin geliştirilmesine yönelik araştırmalar artmakta, yapay zekâ teknolojileri gelişmektedir.
- Yaşlanma ve hastalanma gibi istenmeyen yönlerin ortadan kaldırılmasına yönelik transhüman ideoloji ekseninde projelere yönelim artmaktadır.
- Fiziksel mekânların yerini sanal mekânlar almaktadır. Sanal deneyimlerle, fiziksel hayattaki deneyimler arasındaki çizgiler yok olmakta, birbirini tamamlamaktadır.
- Gerçeklik, zaman ve mekân algısı bizim için çok daha karmaşık bir hale gelmektedir.

Post-dijital sanatta gerçeklik, zaman ve mekân algısının çok daha karmaşık bir hale gelmesi ve sanal deneyimlerle, fiziksel hayattaki deneyimlerin birbirini tamamlamasında holografik görüntülerin etkisi görülmektedir.

"Hologram" bir nesne veya üç boyutlu bir bilginin çeşitli teknikler yardımıyla dijital ortama aktarılması, yeni sanal üç boyutlu imajların oluşturulması sonrası imajların gerçek ortamda üç boyutlu olarak görüntülenmesinin sağlanmasıdır. Hologram elde edilmesini sağlayan işlemler dizisine ise holografi denilmektedir. Holografik telebulunuşluk (holographic telepresence), yeni teknolojilerle insanların veya nesnelerin gerçeğe yakın, üç boyutlu

DOI: 10.21602/sduarte.1654553

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

temsillerinin farklı konumlara yansıtılmasına olanak tanıyan gerçek zamanlı iletişim ve etkileşimi sağlamaktadır (Karasakal'dan akt. Güney, 2024:62-63). Artık hologramlar/sanal karakterler sahnelerde gösterimde bulunmakta, performans sergilemektedir. Böylelikle performanslarda fizik yasalarına aykırı, gerçekte yapılamayacak kurgular gerçek mekânda kullanılarak gösterilerin etkisi artırılmakta sanatsal ifade biçimlerine yeni boyutlar kazandırılmaktadır. Artık teatral gösterilerde yönetmenler, yazarlar, müziği oluşturanlar, yönetmen yardımcıları, sahne müdürleri, set kostüm ve aksesuar tasarımcıları, aydınlatma tasarımcıları dışında, dijital görsel tasarımcıları, dijital konsept tasarımcıları, sanal oyuncular/karakterler gibi yeni oluşumlar görülmektedir. Buna 2011 yılında en iyi yönetmenlik, set ve ışıklandırma ile Gascon Roux ödülü verilen holografik karakterlerin sahne aldığı "Güzel ve Çirkin" isimli teatral gösterisi örnek verilebilir (http 5, 2011).

Dünyanın ilk hologram yıldızı olarak anılan Hatsune Miku, holografik pop yıldızı olarak geliştirilen Maya Kodes, farklı ülkelerde ilgi çekici konserler vermektedir. Hatsune Miku ve Maya gibi holografik karakterlerin performansına canlı müzisyenler ve dansçılar eşlik etmektedir. Bu konserler insanlar tarafından hayranlıkla takip edilmektedir. Post-dijital sanatta hologramlar, dijital imajlar, robotik yapılar insanın yerine geçerek performans sergilememektedir. Box projesinde, gerçekte robotik kolların hareket ettirdiği bir yüzeyken, mekân haritalama ve sanal mecraya aktarımla, sanal gerçek birlikteliğine dayalı üç boyutlu dinamik bir yapıya dönüşen ortam ile icracı etkileşime girmektedir. Yani performans robotik kol ve dijital efektlerle birlikte gerçekleştirilmektedir. Box projesinde, 6 dakikada tamamlanan sunum için 6 ay boyunca farklı alan uzmanları birlikte çalışmıştır. Sunum sonunda ekipte görev alanlar sıralanırken isimleri Scout ve Iris olan iki robotun performans sanatçıları olarak belirtilmesi dikkat çekmektedir (http 6). Post-dijital performanslarda dijital öğeler ve robotik yapılar sadece birer araç olmaktan çıkarak birer performans sanatçısı olarak nitelendirilmektedir.

Marina Abramovic'in maddi yokluk kavramını konu aldığı *Yaşam* (*The Life)*, post-dijital performans çalışmasında performans sanatçısının dijital kopyasının sanal ortama aktarımıyla ölümsüzleştirildiği öne sürülmektedir. *Yaşam'ın* (*The Life)* arkasındaki karma gerçeklik prodüksiyon ekibinin kurucusu Todd Eckert'a göre bu çalışma, performans sanatını dijital öğelerle birleştirmekten öteye geçirmektedir (http 7).

DOI: 10.21602/sduarte.1654553

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Sanat ve sanatçı profilini, teknolojinin sunduğu olanaklar ilişkisinde teknik incelemeler ve değişimler ekseninde anlamlandırmanın yeterli olmayacağını bilmek gereklidir. Teknolojik gelişmelerin ve çıkar odaklı ideolojilerin belirleyiciliğinde gerçekleşen kültürel değişimde sanatçı sürüklenerek gelecekçi kurgulara yönlendiren role bürünmektedir. Gerçekleşen değişimlerle sanatsal projelerin sınıflandırılması, yapılış stili dışında niçin böyle bir tercihte bulunduğunu da tartışmaya açmak gerekmektedir. Bu post-dijital sanatla sanala yönelimin eleştirisi değildir. Kültürel ölçekte bakıldığında dijital teknoloji kullanımının yanlış bir tercih olduğu belirtilmemektedir. Örneklerle açıklamalarda bulunulan hologramlar, avatarlar, robotik yapılar kurgusal gerçekliklerdir ve sanatsal projelerde kullanılmaları etkiyi artıran öteleyici tavırlardır. Sanat ontolojisi açısından değerlendirildiğinde de bu yapılar post-dijital sanatta birer varlık tabakalarıdır. Yani "Güzel Çirkin" adlı teatral gösterimde kullanılan hologramlar veya "Box" projesinde kullanılan robotik kollar sanatçı değil, kurguyu gerçekleştiren tasarımcının sanatında yer alan izleyiciye aktarımın gerçekleşmesinde etkiyi artıran varlık alanları/tabakalarıdır.

Dijital ortamda oluşturulan karakterlerin/imajların üç boyutlu olarak fiziki ortamda görüntülenmesinin sağlandığı "sanatçı hologramlar ve performansları", sanal ortamda gerçekmiş gibi algılanan "sanatçı avatarlar ve performansları", gerçek ortamda istenilen davranışı sergileyen "sanatçı robotik yapılar ve performansları" veya gerçek ve sanalın iç içe geçirildiği post prodüksiyon gösterimlerindeki sanatçı ve performansları kurgusal sanatçı profilleridir. Bu tür kurgular sanat ontolojisinde edimi gerçekleştiren özneyi değil sanatın algılanır halini yani varlık alanını temsil etmektedir. Performans sanatçısı olarak gösterilen bu kurgular, kurguyu oluşturanın öyle algılanmasını istediği varlık tabakasıdır ve bazı post-dijital sanat projelerinde gerçekleşen değişimlerin, sanat ontolojisinde ara bir varlık alanı oluştuğunun göstergesidir. Kültürel dönüşümler, teknolojik gelişmeler paralelliğinde değişen sanat olgusunun içinde barındırdığı değişmezler bulunmaktadır. Sanat ontolojisinin temel sayıltıları post-dijital sanat ontolojisinde de vardır ve taktiksel problematiğe dönüştürülmemelidir.

6. Sonuç ve Tartışma

Post-dijital kültürel dönüşümler, insanın özgün bilişsel ve duyuşsal yetilerini geri plana iterek, makine ve yapay zekâ sistemlerinin insansılaştırıldığı; bununla birlikte bu sistemlerin araç konumundan çıkartılıp amaç haline getirildiği yeni bir düşünsel ve estetik bağlam yaratmaktadır.

DOI: 10.21602/sduarte.1654553

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Geleneksel sanat üretiminde sanatçı, içsel dünyası ile dış gerçeklik arasındaki etkileşimden beslenirken; post-dijital sanatta üretim süreci, ekip tabanlı uygulamalara ve makinenin çıktısını merkeze alan projelere evrilmektedir. Sanatçı profili, duygu, bilinç, sezgi ve varoluşsal farkındalık gibi insani bileşenlere dayalı yaratım yerine; dijital arayüzler üzerinden makine-insan etkileşimine odaklanan bir üretim tarzına yönelmektedir. Sanat ve teknoloji arasındaki etkileşim sanat alanına katkılar sunarken, bu üretime ideolojik anlam yüklenmesi yeni tartışma zeminlerini de beraberinde getirmektedir.

Yapay zekâ sistemleri bilinç, benlik, sezgi, tecrübe ve öz-farkındalık gibi insana özgü bileşenleri içermediğinden, bu sistemlerin sanat üreticisi ya da sanatçı olarak nitelendirilmesi sanat ontolojisi açısından mümkün değildir. Bir varlığın resim yapabilmesi, ses üretebilmesi ya da biçim formu oluşturması tek başına onun sanatçı olarak kabul edilmesini sağlamaz. Bu bağlamda, sanatçının yalnızca üretim değil üretim sürecine yön veren bilinçsel ve sezgisel yapı taşıyıcısı olması gerektiği hatırlanmalıdır.

Bilincin yapay yollarla üretilemeyecek çok katmanlı bir yapı arz ettiği, bilimsel verilerle de desteklenmektedir. Penrose'un belirttiği gibi, bilinç sadece algoritmik süreçlerle açıklanamaz; daha derin ve ölçülemeyen bir boyut taşır (Hameroff, 2022:2). İnsana özgü bir edim olan sanat nörofenomonoloji ilişkisinde bilinç olgusuyla birlikte değerlendirildiğinde yapay zekâya sahip robotlara sanatçı atfının parataktiksel aksiyonlar olduğu söylenebilir.

Çıkarın ön planda olduğu "sanat piyasasında" robot ve insan, nörofenomenolojik bağlamda kıyaslandığında bilinen farklılıklara rağmen prim yapma stratejileriyle nesneyi özneselleştirme çabasına sanat alanı dahil edilmektedir. Yapay zekâya sahip mekatronik yapıların adına kişisel sergiler açılması, şiir kitabı çıkarılması, üretimlerin satın alınması sanatta ölçüt olarak değerlendirilmemelidir. Yapay zekâ üretimi ifade biçimlerinde, onu deneyimleyenlerin oluşturduğu sanatsal bağlam ve beğenme, yapay zekâ üretimini sanat eseri yapmaz. Bu bağlam insan edimi olmayan fizik yasalarının oluşturduğu yapılarda, diğer canlıların edimlerinde de deneyimlenebilir.

Nesne (yapay zekâ) ile objektivasyon gerçekleştirilemez. Objektivasyon öz-farkındalığa ve duyguya sahip olmayan yapay zekâ sistemleriyle nesnel üretimlerinin ötesinde bir oluşumdur.

DOI: 10.21602/sduarte.1654553

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

"Yapay zekânın sanatsal eksiklikleri, büyük ölçekli anlatı kapasitesinden yoksun olması bakımından hala belirgindir. Yapay zekâ tarafından sunulan eserler, gerçek anlatı figüratif eserler yerine, hala seçilmiş bir örnek havuzundan kombinasyonel olarak üretilmektedir" (Mikalonyte ve Kneer, 2022). İnsanın yaşam tecrübelerine, iç evrenine duygularına, yaşamı algılayış biçimine, hissettiklerine bağlı değişen irreel varlık alanı ve bunun reel bir varlık tabakasıyla ifade etme çabası ile yapay zekâya yüklenen verilerin farklı tekniklerle işlenmesi farklı üretim biçimleridir.

Sanat projesinde kullanılan robotik kollar, hologramlar, avatarlar, sanatçı değil, kurguyu gerçekleştiren tasarımcının sanatında yer alan izleyiciye aktarımın gerçekleşmesinde etkiyi artıran post-dijital sanatın varlık alanları/tabakalarıdır. Bu tür kurgular taktiksel problematiğe dönüştürülmediği sürece, sanat ontolojisinde edimi gerçekleştiren özneyi değil sanatın algılanır halini yani varlık alanını temsil etmektedir.

Kaynakça

Aydın, A. (2020). "Merleau-Ponty'nin Bedenlenme Fenomenolojisi Bilinç ve Beden Bütünlüğü", *Klikyan Felsefe Dergisi*, Sayı 1, s.77-90.

Deveci, M. (2022). "Yapay Zekâ ile Gerçekleştirilen Sanat Uygulamalarında Görüntü Üretimi", *Jia Journal*, 5 (9), s.45-71.

Doğan, M. (2023). "Bilinç Problemine Sentezci Bir Yaklaşım: Nörofenomenoloji", *Bursa Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 22 (2), s.705-734.

Güney, E. ve Yavuz, H. (2020). "Yapay Zekâ ile Sanatsal Üretim Pratiğinde Sanatçının Rolü ve Değişen Sanat Olgusu", *Sanat ve Tasarım Dergisi,* Sayı *26*, s.415-439.

Güney, E. (2024). *Post-Dijital Sanat Ekseninde Kurgusal Gerçekliğe Yönelim*, ed. Doç. Dr. Evren Kavukcu, Plastik Sanatlada İleri Araştırmalar, Afyonkarahisar: Yaz Yayınları, s.54-72.

Eker, A. G. ve Duru, N. (2021). "Medikal Görüntü İşlemede Derin Öğrenme Uygulamaları", *Acta Infologia*, 5 (2), s.459-474.

Erbaş, H. (1992). "Sosyolojide Fenomenoloji", *Araştırma Dergisi,* Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Cilt 19, s.159-166.

Farisco, M., Evers, K. ve Changeux, J. P. (2024). "Is Artificial Consciounesness Achievable? Lessons from the Human Brain", *Neural Networks*, 180 (106714), s.1-14.

Gerrig, J. R., Zimbardo, G. P., Andrew, J. C., Steven, R. C., Fiona, J. W. (2015). *Psychology and Life,* Pearson Higher Education: Australia.

Hameroff, S. (2022). "Consciousness, Cognition and the Neuronal Cytoskeleton A New Paradigm Needed in Neuroscience", *Hypothesis and Theory,* 5 (15), s.1-17.

Jing, Y., Yang, Y., Feng, Z., Ye, J., Yu, Y., Song, M. (2020). "Neural Style Transfer: A Review", *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*, 26 (11), s.3365–3385.

Karslı, A. T. (2024). "Yapay Zekâ ve Bilinç: Anlamsal ve Duygusal/Heyecansal Boyutları Üzerinden Bir Değerlendirme", *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 13 (4), s.192-213.

Liu, B. (2023). "Arguments for the Rise of Artificial Intelligence Art: Does AI Art Have Creativity, Motivation, Self-Awareness and Emotion"? *Arte, Individuo y Sociedad***,** 35(3), s.811-822.

Mikalonyte, E. S. ve Kneer, M. (2022*). "*Can Artificial Intelligence Make Art? Folk Intuitions as to whether AI-driven Robots Can Be Viewed as Artists and Produce Art", *ACM Trans-actions on Human-Robot Interaction*, 11 (4), s.1-19.

Moravec, H. (1988). *Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence*, Harvard University Press: Cambridge, Oxford: Oxford University Press.

Nabiyev, V. V. (2012). *Yapay Zekâ: İnsan-Bilgisayar Etkileşimi*, Seçkin Yayıncılık.

Seylan, A. (2022). *Görsel Algı*, İstanbul Üniversitesi: Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi Yayınları.

Simic, G., Tkalčić, M., Vukić, V., Mulc, D., Španić, E., Šagud, M., ... & Hof, R., P. (2021). "Understanding Emotions: Origins and Roles of the Amygdala", *Biomolecules*, *11* (6), s.1-58.

Thompson, E. (2006). *Neurophenomenology and Contemplative Experience*, ed. Clayton, P. ve Simpson, Z., The Oxford Handbook of Religion and Science, s.226-235.

Zahavi, D. (2020). *Fenomenoloji İlk Temeller*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Zorluel, Ç. (2021). *Yapay Zekâ Uygulamaları*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

İnternet Kaynakları

http 1: Paul, G. (2004). Artificial Intelligence and Consciousness, https://www.researchgate.net/publication/228416113_Artificial_Intelligence_and_Consciousness, Erişim tarihi: 15.12.2024.

http 2: Ai-Da, (2024). The World's First Ultra-Realistic Humanoid Robot Artist, https://www.ai-darobot.com/, Erişim tarihi: 14.12.2024.

DOI: 10.21602/sduarte.1654553

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

http 3: Collins, T. (2017). Meet Shimon: AI-Powered Robot can Write and Play Its Own Music After Studying More Than Two Mıllion Pieces of Data, https://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-4607572/Marimba-playing-robot-compose-music.html, Erişim tarihi: 14.12.2024.

http 4: Baxter, C. (2024). AI Art: The End of Creativity or The Start of a New Movement, https://www.bbc.com/future/article/20241018-ai-art-the-end-of-creativity-or-a-new-movement, Erişim tarihi: 20.12.2024.

http 5: 4D Art, (2011). La Belle et la Bete, https://4dart.com/en/creation/2011/la-belle-et-la-bete/, Erişim tarihi: 20.12.2024.

http 6: Renee, V. (2013). Insıde the Box: Behind the Scenes of Bot&Dolly's Magical Short Film, https://nofilmschool.com/2013/10/behind-the-scenes-bot-and-dolly-box, Erişim tarihi: 20.12.2024.

http 7: Shaw, A. (2019). Marina Abramovic's The Life to Become First Mixed Reality Work Ever Auctioned, Marina Abramovic's The Life to become first mixed reality work ever auctioned - The Art Newspaper - International art news and events, Erişim tarihi: 18.12.2024.

DOI: 10.21602/sduarte.1654718

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

AMASYA TÜRKÜLERİNİN DEĞERLER EĞİTİMİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

EXAMINATION OF AMASYA FOLK SONGS IN TERMS OF VALUES EDUCATION

Burcu Akbulut Bilici[**], **Berkay Gençer**[**]

Öz

Bu araştırma, Amasya türkülerinin değerler eğitimi açısından analiz edilerek eğitimsel yönünün ortaya konulmasını amaçlamaktadır. Toplumsal ve ahlaki değerlerin öğrencilere aktarımında kültürel öğelerin önemine vurgu yapan araştırmada; TRT repertuarında bulunan 48 Amasya türküsünden 20 tanesi MEB'in belirlemiş olduğu on kök değere göre nitel yöntemlerle analiz edilmiştir. Doküman analizi ve içerik değerlendirmesi yoluyla incelenen türkülerde; sevgi, saygı ve sabır değerlerinin yoğun bir şekilde işlendiği ortaya çıkmıştır. Çalışma, türkülerin duygusal ve estetik yönleriyle de değerler eğitiminde etkin bir araç olabileceğini, özellikle öğretim programlarında yörelere ait kültürel öğelerin daha fazla yer almasının, öğrencilerin kültürel ve ahlaki gelişimlerini destekleyeceğini savunmaktadır. Sonuç olarak, Amasya türkülerinin sadece müziksel yönüyle değil, eğitimsel yönüyle de değerli bir kaynak olarak değerlendirilmesi ve eğitim politikalarında bu kültürel mirastan faydalanılması önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik Eğitimi, Türk Halk Müziği, Amasya Türküleri, Değerler Eğitimi.

Abstract

The aim of this study is to analyze Amasya folk songs in the context of values education and to reveal their educational potential. Emphasizing the significance of cultural elements in the transmission of social and moral values to students, the study examines 20 selected folk songs from a total of 48 Amasya folk songs listed in the TRT repertoire. These songs were analyzed through qualitative methods based on the ten core values identified by the Turkish Ministry of National Education.

Through document analysis and content evaluation, it was found that the values of love, respect, and patience were predominantly emphasized in the songs. The findings suggest that folk songs, beyond their musical qualities, also embody emotional and aesthetic dimensions that make them effective tools for values education.

This research argues that incorporating local cultural elements into educational curricula can significantly support students' cultural and moral development. In conclusion, Amasya folk songs should be valued not only for their musical richness but also for their educational value, and it is recommended that this cultural heritage be utilized more extensively within educational policies.

Keywords: Music Education, Turkish Folk Music, Amasya Turkish Folk Songs, Values Education.

Araştırma Makalesi / Research Article
Başvuru tarihi / *Received:* 10 Mart 2025 - Kabul tarihi / *Accepted*: 04 Haziran 2025
[*]Burcu Akbulut Bilici, Amasya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, burcu.bilici@amasya.edu.tr, Amasya/Türkiye.
[**]Berkay Gençer, Amasya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, berkay.gencer@amasya.edu.tr, Amasya/Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1654718

1. Giriş

Günümüzün hızla gelişen toplumunda, akademik bilginin ötesine uzanan çok yönlü bir eğitime acil bir şekilde ihtiyaç olduğu son yıllarda daha görünür hale gelmiştir. Küreselleşmenin, hızlı teknolojik ilerlemelerin ve kültürel değişimlerin ortaya koyduğu zorluklar karşısında sorumluk, sevgi, ahlak gibi temel değerleri, öğrencilere aşılamanın bir zorunluluk haline geldiği gözlemlenmektedir. Değerler eğitimi, insanı diğer canlılardan ayıran ve insani niteliklerin geliştirilmesine olanak sağlayan bir süreç olup öğrencilerin yaşamları boyunca temel, sosyal ve ahlaki değerleri içselleştirmelerine yardımcı olmak için tasarlanmış bir dizi eğitim stratejisini kapsamaktadır (Ekşi, 2003; Ulusoy ve Dilmaç, 2018).

Türk Milli Eğitim Temel Kanunu'na göre de değerler eğitimi, doğru seçimler yapabilen, toplumlarına olumlu katkıda bulunabilecek şekilde donatılmış, etik açıdan bilinçli bireylerden oluşan bir toplum yetiştirmeyi amaçlamaktadır (Ekşi, 2003). Yine bu doğrultuda Milli Eğitim tarafından 2018 yılında yayınlanan Müzik Dersi Öğretim Programında, değerler eğitimi kavramı altında "adalet, dostluk, dürüstlük, öz denetim, sabır, saygı, sevgi, sorumluluk, vatanseverlik ve yardımseverlik" değerlerinin on kök değer biçiminde ortaya çıktığı görülmektedir" (MEB, 2018). Programda görülen okul şarkıları içeriği, değerler eğitimi kavramına uygunluğu bakımından incelendiğinde ise kitapta yer alan 109 adet okul şarkısının sorumluluk dostluk, özdenetim, sevgi, vatanseverlik ve yardımseverlik değerlerinden oluştuğu gözlemlenmektedir (Karakoç, 2019).

Kara ve Emirhan (2020)'a göre, müzik derslerinde çocuk şarkılarının kullanımı, değerler eğitiminin temel taşlarından biri olarak öne çıkmaktadır. Bu sebeple şarkıların eğitim aracı olarak etkin bir şekilde kullanılabileceği ve çocukların sosyal becerilerini geliştirmeye katkıda bulunabileceği söylenebilir. Örneğin Ergüven (2017)'in çalışmasında, Atatürk temalı ezgilerin müzik derslerindeki rolü, milli kimlik ve kültürel değerlerin aktarılması açısından ele alınmıştır. Araştırmada Atatürk temalı ezgilerin, sadece sanat eğitiminde değil, aynı zamanda etik değerlerin aktarımında da işlevsel olduğu görülmüştür. Buradan hareketle, müzik yoluyla değerlerin aşılanmasının, bireylerin toplumsal normlarla uyum içinde olmasına yardımcı olduğu söylenebilir.

Türküler, bir toplumun gelenek ve göreneklerinin, yaşam biçiminin ve duygusal birikimlerinin nesilden nesile aktarılmasında önemli bir kültürel araçtır (Dursun ve Dursun, 2024).

DOI: 10.21602/sduarte.1654718

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Bu doğrultuda Türk halk müziği ve Türk edebiyatı çerçevesinde yapılan araştırmalardan hareketle değerler eğitimi aktarımının sadece çocuk şarkıları ile sınırlı olmadığı görülebilir. Neşet Ertaş ve Mahsuni Şerif gibi sanatçıların eserleri adalet, saygı ve sevgi gibi temel değerleri içermekte ve bu değerlerin topluma aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır (Turhan ve Kova, 2012).

Amasya, ülkemizin Orta Karadeniz Bölgesinde bulunan çok eski ve aynı zamanda kültürel açıdan oldukça zengin olan tarihi bir kentimizdir.

"Birçok şaire ilham olmuş, birçok hikâyeye konu olmuş, resimlere tuval olmuş bir şehirdir. Nice yiğitlerin yetiştiği, nice aşkların yaşandığı, nice eserlerin hayat bulduğu "manevi kandiller olan evliyaların" diyarıdır. Hitit, Frig, Kimmer, İskit, Med, Pers, Roma, Selçuklu, Danişmend uygarlıklarının vatan toprağı olan Amasya, büyük Osmanlı İmparatorluğu'nun ise gözdesi olmuştur. 1386 yılında Şehzade Yıldırım Bayezid tarafından Osmanlı topraklarına katıldıktan sonra, şehir olarak daha da parlamış, şehzadelerin yetiştiği mabet olmuştur. Şehrin kültürel kimliğinin, imajının oluşmasına bu medeniyetler ve yaşanmışlıklar özellikle katkıda bulunmuştur" (Ilıcak ve Aydınalp, 2019:173).

Osmanlı döneminden Cumhuriyet'e giden süreçte de sahip olduğu kültürel öğeleri koruyabilmiştir. Ayrıca 'Şehzadeler Şehri' olarak anılan Amasya, adeta bir kültür mozaiğidir. Yöresel yazılan ve TRT arşivinde bulunan türküler hem ezgileri hem de sözleriyle civarın kültürel özelliklerini yansıtmaktadır (Yücel, 2024). Bu yüzden Türk müziğinin kültürel yapısının ve eğitici niteliklerinin, değerler eğitimi açısından öğrenciler üzerinde olumlu yönde bir etkisinin olabileceği düşünülmektedir. Buradan hareketle müzik eğitimi programlarında bu tür kültürel ve otantik eserlerin daha fazla yer almasının, öğrencilerin kimliklerinin pekişmesine de katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Dolayısıyla, bu araştırma değerler eğitiminin müzik eğitimi üzerindeki etkilerini, Türk halk müziği açısından incelemeyi hedeflemekte ve bu alandaki literatüre katkı sunmayı amaçlamaktadır. Araştırmanın bir diğer hedefi ise, değerler eğitiminin müzik yoluyla aktarılarak, çocukların ve gençlerin empati, saygı, sorumluluk gibi değerleri geliştirmelerinde yardımcı olabilmektir. Ayrıca araştırma, Türk Halk Müziğinin etkili bir araç olarak, değerler eğitimine katkı sağlama potansiyelinin ortaya konması açısından da oldukça önemlidir. Bu doğrultuda çalışmada cevapları aranacak araştırma soruları şunlardır:

DOI: 10.21602/sduarte.1654718

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

- Amasya türkülerinde, Millî Eğitim Bakanlığı'nın değerler eğitimi açısından belirlemiş olduğu on kök değerin genel dağılımı nasıldır?
- Amasya türkülerine göre her bir türkünün içinde işlenen, söz konusu kök değerlerin dağılımı nasıldır?
- Amasya türkülerinin içerisinde, söz konusu on kök değerden hangileri daha çok işlenmiştir?
- Amasya türkülerinin içerisinde, söz konusu on kök değerden hangileri daha az işlenmiştir?

2. Yöntem

Bu çalışmada, incelenen konuyla ilgili olarak, daha derin bir anlam geliştirebilmek amacıyla nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırma, elde edilecek bulguların kendi doğal ortamlarında ve ayrıntılı olarak incelenmesini sağlayan bir yöntemdir. Bu yaklaşımda, inceleme, görüşme ve belge analizi gibi çeşitli yöntemlerle insanların yaşamış olduğu çevreyi nasıl organize ettikleri, hangi unsurlarla anlamlandırdıkları detaylı bir şekilde ele alınır. Araştırmacılar bu sayede olaylar ve olguları kendi bağlamlarında değerlendirerek süreci bütüncül bir bakış açısıyla yorumlayabilirler (Yıldırım ve Şimşek, 2011; Berg ve Lune, 2015).

Amasya Türkülerini değerler eğitimi açısından derinlemesine inceleyebilmek adına araştırma, durum çalışması (örnek olay / vaka çalışması) deseni ile yapılandırılmıştır. Nitel araştırma yöntemine dayalı bir desen olan durum çalışması, nitel çalışmaların yaygınlaşmasıyla birlikte hukuk, eğitim, sosyoloji, işletme, psikoloji, tıp gibi çeşitli alanlarda da daha sık kullanılmaya başlamıştır. Bu sayede süreçler, eylemler ve olaylar detaylı bir biçimde araştırılabilmektedir (Creswell ve Creswell, 2021; Çapar ve Ceylan, 2022). Ayrıca makalede durum çalışmasında kullanılan desen türü olarak, bütüncül tek durum deseni kullanılmıştır. Bu desen türü yalnızca bir analiz çeşidini (bir birey, bir kurum, bir program, bir okul, vb.) oluşturmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2011). Bu bilgiler ışığında TRT repertuarında bulunan Amasya Türkülerinden seçkisiz örnekleme yöntemiyle 20 türkü seçilerek analizleri yapılmıştır.

DOI: 10.21602/sduarte.1654718

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

2.1. Verilerin Toplanması ve Analizi

Çalışmada, doküman analizi yöntemi ile belirlenen Amasya türkülerinin içerik analizleri yapılmıştır. Doküman incelemesi, nitel olarak yapılan çalışmalarda veri toplama seçeneklerinden (görüşme, gözlem ve doküman incelemesi) birisidir ve "belgesel gözlem", "belgesel tarama", literatür taraması, doküman metodu ve ikincil veri analizi gibi farklı şekillerde de isimlendirilebilmektedir (Aslan, 2018). TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan 48 Amasya türküsüne ulaşılmıştır. Ulaşılan türküler arasından seçkisiz örnekleme ile 20 türkü seçilmiştir. Basit rastgele yani seçkisiz örneklemede tüm birimler seçimde eşit şansa sahiptir. Uygulamada bütün birimler listelenir ve listeden rastgele birimler seçilir. "Evren çok büyük ve karmaşık değilse seçme işlemi kolaydır ve bu yöntemle yapılan örneklemede istatistiksel işlemler ağırlıksız olarak yapıldığı için değerlendirme işlemi ve örnekleme hatası kolayca hesaplanabilir" (Kılıç, 2013:45). Seçilen 20 türkünün, MEB'in (2018) belirlemiş olduğu 10 kök değer (adalet, dostluk, dürüstlük, öz denetim, sabır, saygı, sevgi, sorumluluk, vatanseverlik, yardımseverlik) açısından içerik analizleri yapılmıştır.

2.2. Bulgular ve Yorum

Yapılan araştırmada, TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında Amasya yöresine ait 48 türkü tespit edilmiştir. Tespit edilen türküler arasından, rastgele 20 türkü seçilmiş ve 10 kök değer açısından analizleri yapılmıştır. Seçilen 20 türkü hakkında bilgiler ve tespit edilen 10 kök değer, aşağıda bulunan tabloda görüldüğü gibidir.

Tablo 1. Türküler hakkında genel bilgiler ve içermiş olduğu kök değerler

Türkü Adı	Kaynak Kişi	Derleyen	İçerdiği Kök Değer
Adem Havva'yı Yarattı "Kına Havası"	Fatma Samsun	Ankara Devlet Konservatuvarı	Saygı, sevgi, yardımseverlik
Allah Allah Dedik Ata Bindirdik	Mehmet Hulusi Er	Ankara Devlet Konservatuvarı	Saygı, sevgi, sabır, sorumluluk
Bugün Benim Efkarım Var	Aşık Özlemi	Sabahat Akkiraz	Sabır, sevgi, dürüstlük
Çakallardan İner Vermiş Kömürü	Abdullah Çakırer & Muhlis Orçun	Ankara Devlet Konservatuvarı	Sabır, sevgi, saygı, öz denetim
Çıktım Yaylaları Gezdim	Feryadi Hafız Hakkı Efendi	Nida Tüfekçi	Sabır, sevgi

DOI: 10.21602/sduarte.1654718

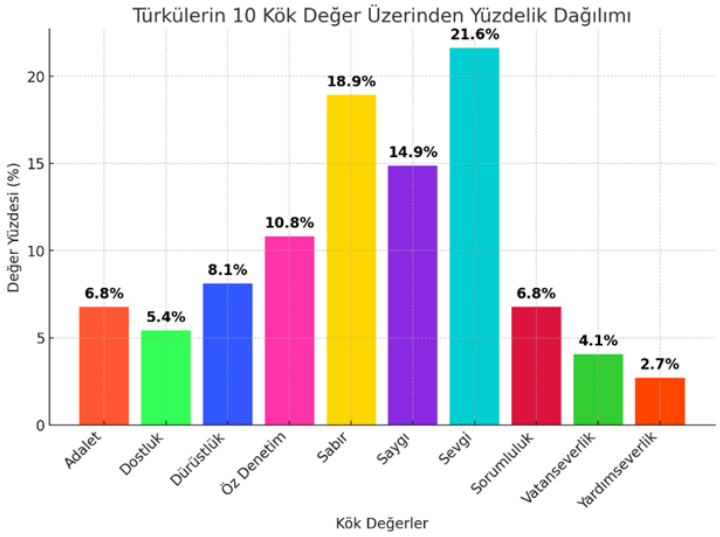
SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Dem Be Dem Garşıma Gelen	Aşık Musa Aslan	Ankara Devlet Konservatuvarı	Sabır, sevgi
Eğlen Sana Bir Nasihat Edeyim	Hüseyin Onkar	Ankara Devlet Konservatuvarı	Adalet, dostluk, dürüstlük, sabır, öz denetim
Eşimden Ayrıldım Yamandır Halim	Aşık Haydar Aslan	Nida Tüfekçi	Dürüstlük, dostluk, sabır, saygı, sevgi,
Evlerine Vardım Kapı Sürgülü	Saadettin Sümbül	Yücel Paşmakçı	Öz denetim, saygı, sevgi, vatanseverlik
Felek Şad Olacak Günün Görmedim	Aşık Musa Aslan	Muzaffer Sarısözen	Adalet, sabır, sevgi
Geldiğiniz Evler Dol'olsun Nurdan	Aşık Musa Aslan	Ankara Devlet Konservatuvarı	Adalet, öz denetim, sabır, saygı, sorumluluk, yardımseverlik
Gökyüzünde Bölük Bölük Durnalar	Aşık Musa Aslan	Muzaffer Sarısözen	Dürüstlük, sabır, Saygı, sevgi
İnce Çayır Biçilmez	Hüseyin Kılıç	Ankara Devlet Konservatuvarı	Öz denetim, sabır, sevgi
Kaf U Nun Hitabı İzhar Olmadan	Aşık Davut Aslan & Mehmet İnan	Ankara Devlet Konservatuvarı	Dürüstlük, sabır, saygı, sevgi, öz denetim
Kız Pınar Başında Testi de Doldurur	Mustafa Saçlı	Ankara Devlet Konservatuvarı	Sevgi
Kilo Kilo Elmalar	Necmettin Kuba	Necmettin Kuba	Sevgi, sorumluluk, vatanseverlik
Mail Oldum Hub Cemale Bakmaya	Yöre Ekibi	Ankara Devlet Konservatuvarı	Öz denetim, sabır, sevgi, sorumluluk
Sabahtan Uğradım Pir Divanına	Aşır Sirke	Ankara Devlet Konservatuvarı	Adalet, öz denetim, saygı, sevgi
Tek Kapıdan Çıktım Yüzüm Peçeli	Yöre Ekibi	TRT Ankara Radyosu THM Müdürlüğü	Dostluk, sabır, saygı
Türkiye'miz Şeref Buldu	Aşık Musa Aslan	Ankara Devlet Konservatuvarı & Muzaffer Sarısözen & Halil Bedii Yönetken & Rıza Yetişen	Adalet, dostluk, dürüstlük, saygı, sorumluluk, vatanseverlik

Söz konusu 20 türkü üzerine, Millî Eğitim Bakanlığı tarafından hazırlanmış olan müzik öğretim programındaki 10 kök değer açısından yapılan analiz sonucunda, toplamda 74 adet kök değer tespit edilmiştir. Tespit edilen değerlerin yüzdelik oranları aşağıdaki tabloda belirtilmiştir.

DOI: 10.21602/sduarte.1654718

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698



Grafik 1. Türkülerin 10 Kök Değer Üzerinden Yüzdelik Dağılımı

Elde edilen verilere göre; incelenen 20 türkünün 5'inde adalet, 4'ünde dostluk, 6'sında dürüstlük, 8'inde öz denetim, 14'ünde sabır, 11'inde saygı, 16'sında sevgi, 5'inde sorumluluk, 3'ünde vatanseverlik, 2'sinde yardımseverlik değerleri tespit edilmiştir. Buna göre; sırasıyla en çok sevgi, sabır ve saygı değerlerinin işlendiği görülmektedir. En az ise sırasıyla yardımseverlik, vatanseverlik ve dostluk değerlerinin işlendiği anlaşılmaktadır.

2.3. Türkülerin 10 Kök Değer Açısından Analizleri

Adem Havva'yı Yarattı

İncelenen türküde üç kök değerin (Saygı, sevgi ve yardımseverlik) doğrudan işlendiği tespit edilmiştir. "Yakut mücevher taktılar, eline gına yaktılar, gözüne sürme çektiler, inci takdılar boynuna" ifadeleri sevgiden kaynaklı saygı değerinin vurgulanmasıdır. "Verdiler Adem atanın koynuna" ifadesinde ise Adem ile Havva'nın birlikteliğinden kaynaklı sevgi değeri görülmektedir. Türkü içerisinde geçen "Üç melek ortaya çıkarttılar" ifadesi sonrasında Adem ile Havva'ya yapılan yardımlar, yardımseverlik değeri ile doğrudan ilişkilendirilebilir.

Allah Allah Dedik Ata Bindirdik

Genel itibariyle Zilha geline duyulan sevginin açık bir şekilde belirtildiği türküde, dini bir saygı vurgulanarak giriş yapıldığı görülmektedir. "Hayır duayla yola gönderdik" cümlesinde sabır ile zorlu bir sürece başlandığı tespit edilmektedir. Yine aynı değerin "Gıble tarafında elden aldırdık" cümlesinde işlendiği ortaya çıkmaktadır. Çünkü, kaderin ve kaybın kabullenilmesi ile

DOI: 10.21602/sduarte.1654718

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

sabır değeri ön plana çıkmaktadır. "N'ettin Kızılırmak Zilha gelini" dizelerinde sevgilinin kaybından kaynaklı sevgi değeri vurgulanmaktadır. "Ey Martin getir şu gartalı vuralım" cümlesi ile başlanılan kıtada, bireysel veya toplumsal bir sorumluluk bilincinin içselleştiği anlaşılmaktadır. Bu bilinç de doğrudan sorumluluk değeri ile örtüşmektedir.

Bugün Benim Efkarım Var

İncelenen türküde, "Gül yüzlü cananı, elden aldırdım" cümlesinde, sevgilinin kaybedilmesinden kaynaklı sevgi değerinin işlendiği görülmektedir. Yine türkünün devamında, aynı değerin sıklıkla işlendiği tespit edilmektedir. "Lokman hekim gelse sarmaz yarayı" cümlesinde çaresizlik o kadar derindir ki, efsanevi bir hekim olan "Lokman" bile bu derde derman bulamayacağı ifade edilmekle birlikte, sabır değerinin vurgulandığı görülmektedir. "Hilebaz dostunan, açtık arayı" ifadesinde dosta olan güvenin zedelendiği ve dürüstlük değerinin ön plana çıktığı anlaşılmaktadır. Türkünün devamında yine aynı değer sıklıkla işlenmiştir. Son olarak "Hazan yeli değdi, gülüme benim" cümlesinde "bülbül-gül" metaforu üzerinden sevgilinin kaybından duyulan acı ve sitem ifade edilmektedir. Sevgi değeri türkü içerisinde çokça görüldüğü gibi bu cümlede de tespit edilmektedir.

Çakallardan İner Vermiş Kömür

"Mevlam versin Nafiye'me ömürü" cümlesinde, sevgiliye duyulan aşk ile uzun bir ömür dilendiği görülmektedir. Bu durum sevgi değeri ile doğrudan örtüşmektedir. "Aman da beyim gezdir beni dolaştır" cümlesinde, bir saygı hitabı olan "beyim" ifadesi ile saygı değeri ön plana çıkmaktadır. "Ben yangınam Nafiye'me ulaştır, Nafiye'min bakışları ilaçtır " ifadesinde, kişinin zor bir durumda bulunduğu ve sevgilisinin bakışları ile acısının dineceğini umarak, sevgilisine durumun bildirilmesini istediği görülmektedir. Bununla birlikte sabır ve sevgi değerinin ön plana çıktığı tespit edilmektedir. "Bana göster Nafiye'min yüzünü, karar verdim almam artık sözümü" cümlesinde, açık bir şekilde sevgi değeri görülmekle birlikte, kişinin bireysel olarak duygularını kontrol etmede yeterliliği, bir o kadar da kararlılığı anlaşılmaktadır. Bu yüzden, öz denetim değerinin doğrudan işlenmiş olduğu, açık bir şekilde görülmektedir.

Çıktım Yaylaları Gezdim

Sevgi değerinin sıkça işlendiği türkünün, "Çıktım yaylaları gezdim, lalelerden mercan dizdim" dizelerinde zor ve meşakkatli bir süreç anlatılmaktadır. Bu durum, sabır değeri ile doğrudan ilişkilidir. Ben o gülden çoktan bezdim cümlesinde, Türk şiirinde sıklıkla kullanılan

DOI: 10.21602/sduarte.1654718

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

bülbül-gül metaforu üzerinden, sevgiliye ulaşmakta var olan yılgınlık ifade edilmektedir. Bu ifade üzerinden yılgınlık vurgulansa da, türkünün devamında "Yandım dolana fırlana, gülüm serhoş ben divana, düştüm ahu sevdasına, yandım yarın edasına" cümlelerinde, hissedilen sevginin şiddeti anlaşılmaktadır.

Dem Be Dem Garşıma Gelen

İncelenen türkünün, bülbül-gül metaforu kullanılarak, hemen hemen her dizesinde, sevgi değerinin işlendiğini görmek mümkündür. Türkünün son kıtasında yer alan "Cennetin Firdevs bağında, var gülünü ara bülbül" cümlesinde, sevgiliye kavuşma arzusu, ilahi bir boyut kazanarak, sabır değeri ile ilişkilendirilmiştir.

Eğlen Sana Bir Nasihat Edeyim

Türkü içerisinde geçen "Hatırdan gönülden geçici olma, elinden geldikçe sen eylik eyle, darılıp da başa gakıcı olma" ifadeleri ile dostluk değeri yinelenmiş ve dostluk değerinin gereklilikleri pekiştirilmiştir. Bahsi geçen ifadelerde ve türkünün birçok yerinde, öğütler verilerek öz denetim değerine de bir vurgu yapıldığı görülmektedir. Yine "Alçaklara otur gözet kendini, gatı yükseklerden uçucu olma" ifadesinde kibre kapılmamayı ve bireyin kendi sınırlarının bilincinde olarak, öz denetim değerine yönelmesini teşvik etmektedir. "El arifdir gözedirler fendini" bölümünde, adaletsiz bir toplum düzenine vurgu yapılarak "Adalet" değerinin önemine dikkat çekilmiştir. "Arif ol mecliste kelamı dinle, el iki söylerse sen birin söyle" ifadesinde ise sabır ve dürüstlük değerleri açık bir şekilde görülmektedir.

Eşimden Ayrıldım Yamandır Halım

İncelenen türkünün ilk dizesinde, ayrılık acısından kaynaklı çaresizlik belirtilerek, sevgi değeri işlenmiştir. "Adettir aşığın hali böy'lolur" ifadesinde, kadere bağlı olarak, aşıkların verdiği ya da vereceği meşakkatli mücadele, sabır değeri ile vurgulanmıştır. Kıtanın son dizesinde yer alan, Türk şiirinde sıklıkla kullanılan Mecnun metaforu, sevgi değerinin baskın bir şekilde işlendiğini ortaya koymaktadır. Türkünün ikinci kıtasının ilk dizesine bakıldığında, aşkın kişiye ne kadar acılar çektirse de kendisine derman olduğu belirtilerek, sevgi değerinin tekrar işlendiği görülmektedir. "Bülbül gül dalında çeker gülabı" ifadesi, aşk uğrunda sabırla verilen mücadeleyi, "Beni mesteyledi aşkın şarabı" ifadesi ise hissedilen sevginin şiddetini anlatmaktadır. İkinci kıta, dostluk değerinin vurgulanmasıyla sonlanmıştır. Üçüncü kıtanın "Mürayı olanlar bu sırra ermez" cümlesinde dürüstlük değeri, aşk ile bağdaştırılarak vurgulanmıştır. "Göğsünde iman olan aşığa

DOI: 10.21602/sduarte.1654718

kıymaz" ifadesinde aşka duyulan saygının, ilahi bir boyut kazanarak işlendiği görülmektedir. Sevgi değerinin yoğun bir şekilde vurgulandığı Türkünün son iki dizesinde, sevgili bülbül-gül metaforu ile kutsal bir konuma yerleştirilmiştir.

Evlerine Vardım Kapı Sürgülü

İncelenen türküde yer alan "Siyah saçlar sırma ile örgülü, a leylim bir tanem gel", "İnce belli fidan boylu kendisi" ifadelerinde, sevgi değeri kişiye hayranlık duyularak belirtilmiştir. Türkünün "Benim yârim annesinden görgülü" bölümünde, sevgilinin öz denetim değerine sahip olduğu ifade edilerek söz konusu değer, sevgi ve saygı vurgulanmıştır. Türkünün "Uzun olur Amasya'nın selvisi" cümlesinde, vatanseverlik değerinin, memlekete duyulan hayranlık ile ifade edildiği görülmektedir.

Felek Şad Olacak Günün Görmedim

Analizi yapılan türkünün, "Felek şad olacak günün görmedim" cümlesinde, mutlu günlere hiçbir zaman ulaşılamamasından yakınılarak, kadere teslimiyet ve sabırlı bir bekleyiş görülmektedir. Bu da doğrudan sabır değeri ile ilişkilidir. Aynı değer "Akıl ermez bir diyara düşürdün" dizesinde de işlenmektedir. "Garip gönlüm bir efkara düşürdün, bülbül gibi intizara düşürdün, ahırında beni gurbete saldın, ahirinde ağu kattı aşıma, Eyub'a dert verip yara düşürdün" dizelerinde gerek doğrudan gerek bülbül-gül metaforu üzerinden, gerekse dini bir benzetme üzerinden sevgi değerinin şiddeti ifade edilmektedir. "Bir zülf-ü siyahım elimden aldın, günahım neyidi hey zalım n'oldun" dizelerinde, sevgilinin kendisine karşı adaletsiz davranışlarından bahsedilerek, adalet değerinin işlendiği görülmektedir.

Geldiğiniz Evler Dol'olsun Nurdan

İncelenen türküde yer alan "Serdiler sofrayı sundum elimi" ifadesinde, kişinin adalete olan bakış açısını görmek mümkündür. Eşit bir katılımın ifade edildiği bu bölümde, Adalet değerinin vurgulandığı görülmektedir. Ayrıca kişinin üzerine düşeni bile isteye, içinden gelerek yaptığını belirttiği bu cümlede, sorumluluk ve öz denetim değerlerine dikkat çekilmektedir. "Biz de böyle gördük uludan, Pirden", "Erenler önünde uyuyup yattım", "On iki imam Şah-ı Merdan önünde", "Gelsin hizmet ehli semah eylesin" ifadelerinde, dini anlamda saygı değeri tespit edilmektedir. Türkünün devamında, yine "Ya Muhammet Mustafa, Ya Aliyel Murtaza, Hasan Hüseyin aşkına" ifadeleri yinelenerek, sevgi değerinin pekiştirildiği görülmektedir. Yardımcımız olsun Şah-ı Merdan", "Yardım eyle düşküne" ve "Gel derdime derman eyle" ifadelerinde ise

DOI: 10.21602/sduarte.1654718

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

yardımseverlik değeri, açık bir şekilde vurgulanmıştır. Türkünün son kıtasında yer alan "Gel Hakk'tan dilek dile, Mahdi sahip zaman gele" cümlesinde, sabır değerinin önemine dikkat çekilmektedir.

Gökyüzünde Bölük Bölük Durnalar

10 kök değer üzerinden analizi yapılan türkünün bir ve ikinci dizesinde, saygı değerinin işlendiği görülmektedir. Turna kuşu, Türk şiirinde sıkça kullanılan bir metafordur. Kültürümüzde sevgi ve iletişimin bir simgesi haline gelmiştir. Bu iki dizede, canlıların doğal yaşam alanlarına saygı, merak ile ifade edilmiştir. "Bir name yazayım yare götürün, dost eline uğrar m'ola yolunuz, telli durnam gökyüzünün gülüdür" dizelerinde sevgiliyle iletişim kurma arzusu, turna metaforu ile belirtilmiştir. Türkünün birçok dizesinde olduğu gibi söz konusu dizelerde de açıkça sevgi değerinin işlendiği görülmektedir. "Gözüm yaşı mahramalar çürütür" dizesinde gözyaşlarının mektupları çürütmesi duyguların samimi ve dürüstlüğüne gönderme yapmaktadır. Bu nedenle, dürüstlük değerinin vurgulanmış olduğunu söylemek mümkündür. "Dost eline uğrar m'ola yolunuz, aşamazsan telli durnam dön geri" ifadelerinde aşk yolunda engellerin çıktığı ve bu engellerle mücadelede sabrın sınırları anlatılmaktadır. Bu nedenle sabır değeri işlenmiş ve engeller karşısında durumun kabullenilmesi de ifade edilmektedir.

İnce Çayır Biçilmez

İncelenen türkünün ilk cümlesinde yer alan "İnce çayır biçilmez" ifadesi, 10 kök değerden biri olan sabır değerinin önemini vurgular. Sevgiliye ulaşılan süreçte, beklemenin gerekliliği ifade edilir. "Bana yardan geç derler, yar datlıdır geçilmez" ifadesinde ise açık bir şekilde sevgi değeri vurgulanmıştır. Ayrıca yine aynı ifadede, duygular ile mantık arasında bir denge gözetilerek, toplumun telkinlerine karşı öz denetim değerinin ön plana çıktığı tespit edilmektedir. Elif ve mim harfleri, Arap alfabesinde bulunduğu ve Kur'an içerisinde yer aldığı için, dini içerikli bir gönderme bulunmaktadır. Bu nedenle "Elif üstünde mimler" cümlesinde sevginin kutsallığı ve yüceliği doğrudan ifade edilmektedir. "Bülbül gafeste inler" cümlesine bakıldığında ise Türk şiirinde çokça kullanılan "Bülbül ile gül" imgesi karşımıza çıkmaktadır. Bülbülün, yani aşığın durumunu bilerek, bu yolda çektiği çileyi kabullenmesi belirtilmektedir. Bu ifade de doğrudan sabır değeri ile örtüşmektedir. Yine aynı cümlede, aşığın duyguları ile başa çıkması ise özdenetim değeri ile ilişkilendirilebilir. Türkü içerisinde sıkça sevgi değerinin işlendiği ifadelerden birisi de "Benim galbimde sensin, senin galbinde kimler" cümlesidir. Bu cümlede, kişinin kalbinde sevgilisinin

DOI: 10.21602/sduarte.1654718

olduğu fakat sevgilinin kalbinde başkalarının olabileceği anlatılmaktadır. Türkünün ilerleyen kısımlarında bulunan "Gel beraber gezelim" ifadesi, kişinin sevdiğinin gönlünde yer alma dileği olarak görülmektedir. "Suya gider yorulmaz, su yolunda durulmaz" cümlesi, sabır değerinin vurgulandığı başka bir ifadedir. Kişinin aşkı için usanmadan sabretmesi ve bu aşk yolunun önünde kimsenin duramayacağı belirtilmektedir.

Kaf U Nun Hitabı İzhar Olmadan

Bektaşi bir Nefes olan türküye, saygı değerinin işlendiği "Kaf u nun hitabı izhar olmadan, biz bu kainatın ibtidasıyız" cümleleri ile giriş yapıldığı görülmektedir. Kaf u nun Arap alfabesi içerisinde bulunan, "kef" ve "nun" harfleri ile "ol" anlamına gelen "kün" fiili ifade edilmektedir. Bu, her şeyin Allah tarafından yaratılışına duyulan saygıyı belirtmektedir. Kainatın başlangıcına gönderme yapılarak, dini güce karşı teslimiyet ve inanç, saygıyla ifade edilmektedir. "Kimseler vasıl-ı didar olmadan, biz Kâbe-i kavseynin ev ednasıyız" cümlelerinde, didar (ilahi yüz) arayışı dikkat çekmektedir. Allah'a duyulan sevginin şiddeti bu şekilde gösterilmiştir. "Yok iken Adem'le Havva alemde, Hak ile hak idik sırr-ı müphemde" cümlelerinde, varlığın temelinde ilahi hakikatle bir olma ve gerçeğin (hak) peşindeki dürüstlük yansıtılır. Bu nedenle, bu iki dizede de dürüstlük değerinin işlendiğini söylemek mümkündür. "Bir gececik mihman kaldık Meryem'de, Hazreti İsa'nın öz babasıyız" dizelerinde, fani dünyanın geçici olduğu ve bu dünya hayatına sabırla yaklaşmanın gerekliliği anlatılmaktadır. Bu nedenle söz konusu dizeler, doğrudan sabır değeri ile ilişkilidir. Türkünün devamında, "Küntü kenz" sırrının olduk agahı, ayn'el yakın bildik cemallullah'ı" dizelerine bakıldığında, gizli hazinenin keşfedilmesi, Allah yolundaki gerekliliklerin yerine getirilmesiyle gerçekleştiği ifade edilmektedir. Böylelikle öz denetim değerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Türkünün devamında Hz. Musa ile Allah arasında geçen bir kıssadan bahsedilmektedir. Musa peygamberin Cenab-ı Allah'ı görme isteğine "Sen beni göremezsin" anlamında cevap verilmesi, Musa peygamber ile kurulan sembolik bağı göstermektedir. İnsanın sınırlarının farkında olması ve bu durumu kabullenme süreci, sabır ve öz denetim değeri ile örtüşmektedir.

Kız Pınar Başında Testi De Doldurur

İncelenen türküde, genel itibariyle sevgi değerinin yoğun olarak işlendiği görülmektedir. "Kız senin yan bakışın insanı öldürür" ifadesi, duyulan sevginin şiddetini göstermektedir. Türkü

DOI: 10.21602/sduarte.1654718

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

içerisinde geçen "Geceleri yalnız yatamıyorum gayrı" cümlesi ise yine sevgi değerinin işlendiği bir kısım olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kilo Kilo Elmalar

İncelenen türküde, genel olarak vatanseverlik temasının işlendiği görülmektedir. "Amasya'nın gençleri hem okurlar hem yazarlar, akşam eve er gelir" cümlesinde, yöre gençlerinin eğitim bilincine ve aileye karşı sorumluluklara sahip olduğu belirtilmektedir. Bu nedenle, sorumluluk değerinin vurgulandığı aşikardır. "Mehmed'iyle şan dolu, carcurum erat yatağı" ifadesinde, açıkça vatanseverlik değerinin işlendiği görülmektedir. Halk arasında "carcurum" olarak adlandırılan 15. Er Eğitim Tugayı, Amasya halkının vatan sevgisinin, somutlaşmış bir ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkünün devamında yer alan, "Penceresi perdeli, ben de oldum bir deli, yâre küsmüş gidiyor, Mecnun oldum dön geri" dizelerinde, perdenin kapalı olmasından dolayı, kişinin sevgilisine duymuş olduğu özlem ifade edilmektedir. Türk şiirlerinde sıkça kullanılan "Mecnun" metaforu üzerinden sevgi değerinin işlendiği dikkat çekmektedir.

Mail Oldum Hub Cemale Bakmaya

Sevgi değerinin sıklıkla işlendiği türkünün, "Mail oldum hub cemale bakmaya" dizesinde, hayranlık içerisinde sevgiliye duyulan hisler belirtilmiştir. Söz konusu değer, bu dizede de görülmektedir. "Şu dertli sinemi doğrar giderim" ve "Çok cahdettim yar halimden bilmedi" cümlelerinde, aşk yolunda çekilen acıların kabullenildiği ve sabırlı bir mücadele verildiği anlaşılmaktadır. Bu nedenle bahsi geçen dizeler sabır değeri ile örtüşmektedir. "Gusurum çok elde vadem dolmadı" cümlesinde, kişi kendi hatalarının farkındadır. Bununla birlikte kişi, hatalarını düzeltmek için zamanının da olduğunun bilincindedir. Bu nedenle öz denetim değerinin ön plana çıktığı anlaşılmaktadır. Son dizede, kişi hatalarından kaynaklı, çektiği acıların sorumluluğunu üzerine almaktadır. Bu yüzden doğrudan sorumluluk değerinin işlendiği görülmektedir.

Sabahtan Uğradım Pir Divanına

Türkünün giriş kısmında bulunan "Sabahtan uğradım Pir divanına, Pir divanı güldür gül" ifadesi, Pir ve meclisine duyulan saygı ve bir anlamda sevginin örneğidir. Devamında yer alan "Oturmuş taht-ı sarayına, taht-ı sarayı güldür gül" ifadesinde yine aynı değerler işlenmektedir. "Bülbülüyem can gülü yar, tatlı tatlı sevgiliyem" dizelerinde "Bülbül-gül" metaforu üzerinden sevgi değerinin ön plana çıktığı görülmektedir. "Ben bülbülü gınamam, ayrılık çetin iştir"

DOI: 10.21602/sduarte.1654718

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

cümlesinde kişi bülbülünün ötüşünü severken aynı zamanda onu eleştirmekten kaçındığını, çünkü bunun sonucunda ondan ayrı kalabileceğini ifade eder. Bu da doğrudan öz denetim değeri ile ilişkilidir. Türkünün devamında yer alan "Gülden terazi yaptılar, gülü gülnen darttılar" kısmında adalet değeri, gülün hassas dengesi çağrıştırılarak vurgulanmıştır.

Tek Kapıdan Çıktım Yüzüm Peçeli

İncelenen türkünün ilk dizesinde, Anadolu kültüründe yas ve mahremiyetin sembolü olan peçe karşımıza çıkmaktadır. Zamanın toplumsal kuralları gereği duyulan saygı değerini, bu dizede görmek mümkündür. "Ahbaplar oturmuş iki geçeli" cümlesinde, dostların karşılıklı bir şekilde (iki geçeli) oturduğu anlatılmaktadır. Bu nedenle, bu dizede dostluk değeri açık bir şekilde görülmektedir. "Neyleyim dünyada dünya malını, gönül arzediyor eski halini" ve "Dağdan yuvarlandı kayalarımız, gam ile yoğruldu mayalarımız" ifadelerinde, geçmişteki iç huzurun her türlü maddi varlıktan kıymetli olduğu ve çekilen türlü sıkıntılar belirtilmektedir. Söz konusu durum içerisindeki zorlu süreç, sabır değeri ile ilişkilidir.

Türkiye'miz Şeref Buldu

Vatanseverlik değerinin sıklıkla işlendiği türkünün, "Türkiye'miz şeref buldu", "Merzifon'dur şifa yurdu" ve "Dört alaydır bir kolordu" ifadelerinde, söz konusu değerin sıkça işlendiği görülmektedir. "Atatürk'ten ilham ola" ve "İnönü İsmet Aslan Feyzi" cümlelerinde Ulu Önder Atatürk, İsmet İnönü ve Fevzi Çakmak'ın kahramanlıklarına duyulan minnet, saygı değeriyle birlikte açıkça görülmektedir. "Ankara'dan emir geldi" cümlesinde devlet ile millet ilişkisinin toplumsal bir sorumluluk anlamında işlendiği anlaşılmaktadır. "Şen oldu cümle gardaşlar" cümlesinde dostluk değeri bariz bir şekilde belirtilmektedir. "Oturanlar mertler merdi" cümlesinde, yöre insanının dürüstlük değerine sahip olduğu ifade edilmektedir. Son olarak, "Hür yaşadı burda gençler" cümlesinde, verilen zorlu mücadeleler sonucunda elde edilen adalet değerinin önemi vurgulanmaktadır.

3. Sonuç ve Öneriler

TRT repertuarından seçilmiş olan Amasya Türkülerinin en yüksek oranda sevgi değerini barındırdığı tespit edilmiştir. Türkülerin değerler bakımından incelendiği birçok araştırmada da bilhassa sevgi değerinin çoğunlukla tercih edilmiş olduğu ortaya çıkmıştır (Turhan ve Kova 2012; İlhan 2023; Önal, Önal, Genç 2023; Bulut 2019; Dursun ve Karagöz Dursun 2023; Yılmaz ve Açar

DOI: 10.21602/sduarte.1654718

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

2021; Çiftçi ve İlhan 2023; Kahraman 2023; Biçer 2024). Buradan hareketle araştırmanın diğer çalışmalarla paralellik ve tutarlılık gösterdiği görülmektedir. Bu sonuçlar doğrultusunda ise Amasya yöresinde ve Anadolu'da insan ilişkilerinin sevgi teması üstüne kurulu olduğu söylenebilir.

Amasya türkülerinde en çok işlenen değerlerden ikinci sırada gelen sabır değerinin, Amasya türkülerinde işlenme oranının oldukça yüksek olduğu görülmüştür. Ancak İlhan'ın (2023) yapmış olduğu çalışmasında Âşık Daimî'ye ait olan türkülerde sabır değeri, en az işlenen değer olarak belirlenmiştir. Burada ise yöre ve bölge farklılıklarının da işlenen değerler açısından değişkenlik gösterdiği sonucuna ulaşılmaktadır.

Araştırmada incelenen 20 Amasya türküsünde daha az tercih edilmiş olan kök değerler ise; yardımseverlik, vatanseverlik ve dostluk olarak tespit edilmiştir. Ancak bu Amasya yöre halkının yardımsever, vatansever ve dost olmadığı anlamına gelmemektedir. Aksine, yöre halkının sevgi kök değerini türkülerde yoğunlukla kullanmasının bir sonucu olduğu düşünülmektedir. Bunun sebebinin Schwartz'ın değerlerinden biri olan "hazcılık" teması olduğu varsayılmaktadır. Uslu Yardımcı ve Uslu (2015, s. 70) yapmış oldukları çalışmada Schwartz'ın hazcılık değerini "sevme, âşık olma, sevgilinin güzelliği, sevgiliyle kavuşma isteği, doğanın ve yaşamın güzellikleriyle mutlu olma" olarak belirtmektedir. Buradan hareketle aslında sevgi kök değerinin temel değer olduğu ve buna bağlı olarak sevgi değerinden daha az yüzdelik orana sahip olan yardımseverlik, vatanseverlik ve dostluk gibi değerlerin de kendiliğinden "doğa ve yaşamın güzellikleriyle mutlu olma" durumunu yöre halkının sevgi değerinin içinde barındırabileceği sonucuna da varılabilir.

İncelenen 20 Amasya türküsünün içinde MEB tarafınca belirlenmiş olan 10 kök değerden en az bir tanesinin mutlaka türkü içinde yer aldığı görülmüştür. Bu sebeple Amasya türkülerinin müzik derslerinde işlenebilmesinin uygun olduğu düşünülmektedir. Ayrıca "Geldiğiniz Evler Dol'olsun Nurdan" ve "Türkiye'miz Şeref Buldu" türkülerinin 6 farklı kök değeri içerdiği görülmektedir. Bu iki türkü en fazla kök değerin işlenmiş olması ile öne çıkmaktadır. Buradan hareketle bir türküde birden fazla kök değerinin aynı anda yer almasının, öğrencilerin kök değerleri algılaması ve öğrenmesinde daha hızlı bir etki sağlayacağı düşünülmektedir.

Amasya türküleri, değerler eğitimi bakımından incelendiğinde, sevgi değerinin yoğunlukla işlendiği görülmüş olsa da diğer değerlerin de öğrencilere aktarılabilmesi açısından

DOI: 10.21602/sduarte.1654718

kolaylık sağlayacağı düşünülmektedir. Bu doğrultuda Amasya türkülerinin MEB ortaokul müzik programı müfredatında daha fazla yer verilmesi önerilmektedir. Buradan hareketle sadece MEB'de değil, üniversitelerin müzik eğitimi veren bölümlerinde de "Türk Halk Müziği Teori ve Uygulaması" ve "Müzik Öğrenme ve Öğretim Yaklaşımları" gibi alan eğitimine ait derslerde de türkülerin değerler açısından incelenmesi ve 10 kök değer temelinde kazanımların uyarlanmasına yönelik çalışmalar yapılması önerilmektedir. MEB veya bireysel olarak müzik öğretmenleri için değerler eğitimi temelli Amasya türkülerine ve diğer yörelerdeki türkülere yönelik bir öğretim rehberi hazırlanması önerilmektedir. Amasya türkülerinin, ritmik oyunlar ve tekerlemelerle okul öncesi eğitiminde de kullanımının sağlanması önerilmektedir.

Bu çalışmanın yapıldığı süre boyunca incelenen literatür doğrultusunda diğer bölgelere ait olan türkülerin kök değer dağılımlarının bölgeden bölgeye değişiklik gösterdiği düşünülmektedir. Yedi bölge açısından değerler eğitiminin incelendiği genel bir çalışmanın yapılması önerilmektedir. Daha ayrıntılı sonuçlara ulaşabilmek adına türkülerdeki kök değerler ile ilgili deneysel çalışmaların, farklı temalara ulaşabilme ve türkülerdeki kök değerleri zenginleştirebilmek amacıyla da görüşmelere dayalı, ayrıntılı nitel çalışmaların çoğaltılması önerilmektedir. Ülkemiz türkülerinin değerler eğitimi açısından incelenmesi ile ilgili araştırmalar oldukça azdır. Kendi gelenek ve göreneklerimizi tanımak, otantik yapıyı koruyabilmek ve nesilden nesile türküleri aktarabilmek amacıyla bize ait olan kök değerlerimiz ile ilgili ülkemizde daha fazla araştırma yapılması önerilmektedir.

Kaynakça

Berg, B. L. ve Lune, H. (2015). "Giriş", *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, ed. H. Aydın, İstanbul: Eğitim Yayınevi, s.25.

Biçer, A. (2024). "Trt Müzik Arşivindeki Aksaray Yöresi Türkülerinde Kök Değerlerinin Analizi: Nitel Bir İnceleme", *Cihanşümul Akademi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 5(9), s.148-161.

Bulut, S. (2019). *Trt Türk Halk Müziği Repertuvarındaki Türkülerin Müzik Öğretim Programlarındaki Değerlere Göre Değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Trabzon: Trabzon Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Ceylan Çapar, M. Ceylan, M. (2022). "Durum çalışması ve olgubilim desenlerinin karşılaştırılması", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 22(Özel Sayı 2), s.295-312.

Creswell, J. W. ve Creswell, J. D. (2021). "Nitel Yöntemler", *Araştırma tasarımı, Nitel, nicel ve karma yöntem yaklaşımları*, ed. E. Karadağ, Ankara: Nobel Yayınları, s.179-212.

Çiftçi, E. İlhan, S. Y. (2023). "Âşık Davut Sulari Türkülerinin Müzik Öğretim Programlarında Belirtilen Değerler Açısından İncelenmesi ve Tema Analizleri", *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 7(2), s.1164-1201.

Dönmez, Ö, Uyanık, G. (2022). "Farklı Ülkelerde Değerler Eğitimi ve Değer Eğitimi Programlarından Örnekler", *Temel Eğitim Araştırmaları Dergisi*, Sayı 2(1), s.74-88.

Dursun, D. Karagöz Dursun, B. (2024). "TRT Repertuvarında Yer Alan Ardahan Türkülerinin Müziksel Özellikler ve Değerler Eğitimi Açısından İncelenmesi", *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 9(2), s.256-266

Ekşi, H. (2003). "Temel İnsani Değerlerin Kazanılmasında Bir Yakla-şım: Karakter Eğitimi Programları*", Değerler Eğitimi Dergisi*, Sayı 1. s.79–96.

Ergüven, Ş. (2017). "İlköğretim Müzik Ders Kitaplarında Yer Alan Atatürk Temalı Şarkıların Değerler Bakımından İncelenmesi", *Online Journal of Music Sciences*, Sayı 2(3), s.228-246.

Ilıcak, N. G., & Aydınalp, Ş. G. (2019). Amasya türkülerinde şehir imajına yönelik bir değerlendirme. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (*15*), s.167-194.

İlhan, S. Y. (2023). "Aşık Daimiye Ait Türkülerinin Değerler Eğitimi Açısından İncelenmesi", *İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi*, Sayı 3(1), s.22-37.

Kahraman, B. (2021). *Malatya Arguvan Yöresi Türkülerinin Ortaöğretim Müzik Eğitiminde Kullanılabilirliği,* Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Kara, M. Emirhan, T. (2020). "Değerler Eğitimi Açısından Müzik Dersi Kitaplarındaki Çocuk Şarkıları", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı 39(2), s.153-178.

Karakoç, V. (2019). *Ortaokul Müzik Ders Kitaplarında Yer Alan Şarkıların Müziksel Özellikler ve Değerler Eğitimi Açısından İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Malatya: İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Kılıç, S. (2013). "Örnekleme Yöntemleri", *Journal of Mood Disorders*, Sayı 3(1), s.44-46.

MEB, (2018). Müzik Dersi Öğretim Programı, https://mufredat.meb.gov.tr/Dosyalar/2018129173048695-1-8%20M%C3%BCzik%20%C3%96%C4%9Fretim%20Program%C4%B1%2020180123.pdf, Erişim tarihi: 27.01.2025.

DOI: 10.21602/sduarte.1654718

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Millî Eğitim Bakanlığı (2022). "Değerler Eğitimi", *Öğretim Programlarında Yer Alan Kök Değerler Temalı Etkinlik Kitabı*, Devlet Kitapları, s.7.

Muşmal, H. Gürbüz, H. (2018). "Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Nicel, Nitel ve Karma Tasarımlar İçin Bir Rehber", *Nitel Araştırmada Veri Toplama Yöntemleri ve Veri Türleri*, ed.

Şebnem Aslan, İstanbul: Eğitim Yayınevi, s.217-243.

Önal, G. F., Önal, H., & Genç, O. (2023). "Kırşehir Türkülerinin Değerler Eğitimi Açısından İncelenmesi: Neşet Ertaş Örneği", *Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi*, Sayı 7(2), s.183-198.

Turhan, M. Kova, Ö. (2012). "Değerler Eğitimi Açısından Türk Halk Müziği ve Halk Ozanları: Neşet

Ertaş, Âşık Mahsuni Şerif, Âşık Veysel ve Özay Gönlüm Bağlamında Bir İnceleme", *Journal of Education and Humanities: Theory and Practice*, Sayı 3(6), s.117-128.

Ulusoy, K. ve Dilmaç, B. (2018). Değerler Eğitimi, 5. Basım, Ankara: Pegem Akademi.

Uslu Yardımcı ve E. Uslu, K. (2015). "Teke Yöresi Geleneksel Halk Türkülerinin Değerler Bağlamında İncelenmesi", I. Teke Yöresi Sempozyumu Bildiriler Kitabı*,* I.Teke Yöresi Sempozyumu 04-06 Mart, Burdur: Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Yayınları, s.61-71.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, 8. Basım, Ankara: Seçkin Yayınevi.

Yılmaz, H. Açar, Y. (2021). "Kaynak Kişisi Ali Ekber Çiçek Olan Erzincan Türkülerinin Değer Vurguları ve Değerler Eğitimi Acısından İncelenmesi", *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 14(2), s.316-328.

Yücel, H. (2024). Amasya Yöresi Müzikoloji Çalışmaları, 1. Basım, İstanbul: Eğitim Yayınevi.

DOI: 10.21602/sduarte.1547670

ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

JUNG'UN BİLİNÇDIŞI PERSPEKTİFİ İLE MORRİS'İN MUTLAK BİLİNÇLE OYNAMA ÖNERMESİ

JUNG'S UNCONSCIOUS PERSPECTIVE AND MORRIS'S PROPOSAL TO ACT WITH ABSOLUTE CONSCIOUSNESS

Ece Çelikçapa Özinan*

Öz

Bu makalede Eric Morris'in oyunculuk tekniğinde bahsettiği, oyuncunun bilinçdışı içeriğinden yararlanma önerisi ve oyuncu için bir ideal olarak tarif ettiği mutlak bilinçlilik halinden bahsedilmiştir. Morris'in oyuncunun tamamlaması gerektiğini aktardığı oluş hali, fütursuzluk ve mutlak bilinç aşamalarından bahsedilmiş, egzersizlerden örnekler sunulmuştur. Psikoloji alanından ise Carl Gustav Jung'un bilinç, bilinçdışı, arketip, imge kavramları açıklanmıştır. Jung'un bakış açısına göre birey davranışının, ne derecede bilinç ve bilinçdışı kavramlarının kontrolü altında olduğundan bahsedilmiştir. Makale, tiyatro ve psikoloji gibi iki farklı alanda kullanılmakta olan bilinç ve bilinçdışı kavramlarını karşılaştırmalı olarak incelemeyi ve oyunculuk tekniğinde bu kavramların uygulanma aşamasındaki kısıtlılıklarını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Oyunculuk, Psikoloji, Bilinçdışı.

Abstract

In this article, Eric Morris's suggestion to utilize from the unconscious content of the actor in his acting technique and the state of absolute consciousness that he describes as an ideal for the actor are mentioned. The stages of being, recklessness and absolute consciousness that Morris says the actor must complete are mentioned and examples from exercises are presented. From the field of psychology, Carl Gustav Jung's concepts of consciousness, unconsciousness, archetype and image are explained. It is mentioned to what extent, from Jung's point of view, individual behavior is under the control of the concepts of consciousness and unconsciousness. The article aims to comparatively examine the concepts of consciousness and unconsciousness, which are used in two different fields such as theater and psychology, and to reveal the limitations in the application phase of acting technique.

Keywords: Acting, Physchology, Unconsciousness.

1. Giriş

Oyuncular sahneye çıktıklarında bir kurgunun içinde yer aldıklarının farkında olsalar da, aslında taşıdıkları kimliklerin etkilerinden çok fazla uzağa gidemezler. Özellikle de performans sırasında oyuncu yolunda gitmeyen, beklenmedik bir olayla karşılaştığında ne kadar profesyonel olursa olsun, kendi alışkanlıkları ve kimliği/karakteri dolayısıyla tepki üretmeye başlamaktadır.

Araştırma Makalesi / Research Article
Başvuru tarihi / Received: 10 Eylül 2024 - Kabul tarihi / Accepted: 23 Aralık 2024
* Doktor Öğretim Üyesi, Haliç Üniversitesi, Konservatuvar, Tiyatro Bölümü, eceozinan@halic.edu.tr, İstanbul/Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1547670

ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Oyuncu kimliği ve kurgusal karakter temsili paradoksu bu inceleme kapsamında olmasa da, bu durumun kaçınılmaz olduğunu ve oyunculuk tekniklerinin bu ikiliği çözümlemeye devam ettiğini belirtmek yanlış olmayacaktır.

Dolayısıyla oyuncunun sahnedeki üretimlerinin onun bilinçli davranışının yanı sıra, bilinçdışının ve hatta bilinçaltının etkileri altında olduğu göz ardı edilemez. Bir oyunda oyuncudan sahnede yapması beklenenler; prova döneminde belirlenen eylemlerin tekrarlanması, doğaçlamalar yapılarak en ideal olana ulaştırılması ve skorlanması, tekrarlar sonucu kas hafızasına yerleşmesi ve organik akışa dönüşmesiyle oyunun tamamlanmasıdır. Natüralist bir anlayışla provaların sonucunda oyuncu, karakterin bilinçli davranışını içselleştirmekle yükümlü hale getirilmektedir (Moore, 2006:43-49). Ancak kurgusal karakterle özdeşlik kurmadan öncesi veya sonrasında da bastırmakta olduğu kendi kimliğinin etkileri halen varlığını sürdürmektedir.

Karakter ve oyuncu kimliği özdeşliği kurulmadan önce, provalarda oyuncudan eylemleri gerçekleştirirken yaratıcı, özgün ve belki de şaşırtıcı olması beklenmektedir. Kısacası oyunun kurgusal dünyasına ait olmayan, oyuncunun kişisel ve gündelik yaşamının sürekli değişken etkileri altında bulunan bilinçdışının sınırlarına girilmektedir. Bu alan ise oyuncunun kendisi için bile çok bilinmez ve belirsiz bir alan olduğu için oyuncu, oyunculuk tekniklerinin kendisi için sunduklarına, birtakım alıştırmaları uygulamaya ve kendiyle ilgili araştırmalarının kesintisiz devam etmesine ihtiyaç duymaktadır. Ancak bu çalışmalar bilinçdışı malzemelerini de içermesi nedeniyle, oyuncunun kolaylıkla sömürüye açık hale gelme riskini taşımaktadır. Bu konuda oyuncunun iç dünyasına ulaşmayı hedefleyen Eric Morris'in oyunculuk tekniğine değinilecektir. Bu makale kapsamında, oyunculuk tekniklerinin oyuncuyu yaratıcı ve biricik kılmayı hedefleyen, dolayısıyla oyuncunun bilinçdışı etkilerini de barındıran alıştırmalardan bahsedilecek, ayrıca Eric Morris'in mutlak bilinçle oynamak önerisi Jung'un bilinçdışı teorisindeki bireysel ve kolektif bilinçdışı, psişe, ego, arketipler ve persona kavramlarına değinilerek karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

2. Carl Gustav Jung ve Bilinçdışı

19. yüzyılda psikolojide bilinçdışı süreçlerden Freud başta olmak üzere, Jung ve Lacan'ın sık sık bahsetmeye başladığı görülmektedir. Psikanalitik kuramın kurucusu olan Freud, insanı gözlemlenebilir duygu, davranış ve düşünceleriyle incelemek yerine, "bilinçdışı" olarak

DOI: 10.21602/sduarte.1547670

ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

tanımladığı kavramın içinde bulunan insanın geçmiş anılarına, bastırılmış dürtülerine odaklanmayı tercih etmiştir. Başkalarını ve kendini yargılama durumu, dil sürçmeleri ve rüya içeriklerinin bilinçdışında var olduğu kabul edilmektedir.

1950'lerden itibaren bilinçdışı, psikanaliz kuramının önemli alanlarından biri haline gelmiştir. Edebiyatta, resim, müzik gibi sanat dallarında incelenmiş ve yaratıcılıkla olan bağı araştırılmak istenmiştir. Özellikle sanat ve psikanaliz, sinema ve psikanaliz alanları, yan yana getirilen önemli alanlardandır.[†] Örneğin; Dostoyevski romanlarındaki karakter iç dünyalarının parçalanmışlığı, zihnin rasyonel olmayan taraflarının da mevcut olduğu farkındalığını oluşturarak bilinçdışının varlığını ortaya koymuştur (Johnson, 2021:194-195). Jung'a göre bilinçdışı, benliğin beklenmedik olaylara karşı kendisini savunma mekanizması gibidir ve bu olaylara ilişkin hislerini bastırdığı yer sayılmaktadır. Belki de bu nedenle, icracının esinle ve duyguyla çalıştığı alanlarda bilinçdışı, üzerine düşünülmesi gereken kavramlardan biri olmuştur.

Öncelikle Jung'un psikanaliz kuramının temsilcisi sayılan Freud'tan ayrılan yönlerine değinmek faydalı olacaktır. Jung, Freud'un ortaya koyduğu bilinçdışı tanımını kabul ederek bireysel bilinçdışının yanı sıra, tüm kültürlerde var olduğunu belirttiği kolektif bilinçdışından bahsetmektedir (Jung, 2022:130). Ayrıca Jung, Freud'un psikolojiyi cinsellikle bağlantılı düşünmesine karşı çıkarak, rüya analizlerinde ortak sembol arayışlarına girmiş ve arketiplere değinmiştir (Jung, 2021:109-110). Bu ilgisi Jung'u doğal olarak kültürel çalışmalara da sürüklemiştir; Asya felsefesinden etkilenmiş, etnoloji ve din psikolojisi üzerine yoğunlaşmıştır. Bu çalışmalardan doğan etkiyle belki de, aktif imgelem ile meditatif sayılabilecek bir hayal dünyası tasarlamayı ve imgeleri kontrol etmeyi araştırmıştır. Jung'un Freud'tan ayrılan yönlerine ileride daha detaylı bir şekilde değinilecektir.

Jung'a göre bilinç, bireysel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı bölümlerini içerir ve birbirleriyle dengeli bir şekilde çalışarak gelişim göstererek ilerler. Bu bölümlerin tümü, ruh anlamına da gelen ama aslında insan kişiliğini yansıtan psişeyi meydana getirmektedir. Psişe bilinci ve bilinçdışını bir arada içermektedir. Bilinç ve bilinçdışı, birlikte tamamlanmalarına rağmen aslında birbirlerine

[†] Daha detaylı bir okuma için bkz. Terbaş, Ö. (2012). *Sinema ve Psikanaliz: Filmler ve Bilinçdışı*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları. Terbaş, Ö. (2016). *Rüyalardan Gerçekliğe: Psikanaliz ve Sanat*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

DOI: 10.21602/sduarte.1547670

ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

karşıt farklı alanlardır. Düşünüldüğünün aksine bilinçdışı daha geniş, bilinç ise daha dar bir alanı kaplamaktadır (Jung, 2021:32).

> İnsan kişiliğinin iki şeyden oluştuğunu var sayabiliriz: önce bilinçlilik ve bunun içine giren her şey, ve ikinci olarak, bilinçdışı psikenin sınırsız genişlikteki hinterlandı. İlki söz konusu olduğunda, bilinç az ya da çok kesinlikle tanımlanabilir ve sınırları belirlenebilir, fakat insan kişiliğinin toplamına gelince, tam bir tanımın olanaksızlığı kabul edilmelidir. Diğer bir deyişle, her kişiliğin sınırlanması ya da tanımlanması olanaksız olan ekleri vardır; çünkü kişilik, gözlemlenebilir ve bilinçli bir kısımdan oluşmakla birlikte bu kısım, gözlemlediğimiz bazı gerçekleri açıklayabilmek için var olduğunu varsaymak zorunda kaldığımız belirli faktörleri kapsamaz. İşte bilinmeyen söz konusu faktörler, bizim bilinçdışı dediğimiz şeyi oluşturur (Jung, 2010:38-39).

Bilinç, kişiyi çevreye bağlayan kendisi yani Ben (ego)'dir. Kişi, bilincin merkezinde çevreyi algılar ve kendisini o çevrenin içinde tanımlamaya başlar. Ayrıca kişi bilinçli bir davranış örneği göstererek kendisine kişilik görünümü veren ve çevresiyle iletişime geçebilmesini sağlayan personayı meydana getirmektedir. Bilinç, Jung'a göre sanıldığının aksine kesintilidir ve çevreye dönüktür. Kişilerin çevreyi algılama ve ona yönelme organı gibidir.

> Bilinç sınırlı bir alan olarak tasvir edilebilir, burada duyu en güçlü işlevdir. Elbette tipe bağlı olarak başka herhangi bir işlev de üst işlev olabilir. Tüm bu duyu algıları asla bilinçli değildir, tabii bir ben'e bağlı olanlar hariç. Ben, her şeyin göndermesi olan merkezdir. Bize en yakın şey olmasına rağmen aslında çok bilinen bir şey değildir, acayip gizemlidir, büyük bir bulmacadır. Bir ben ile bağlantısı olmayan bir şey bilinçli değildir. Biz onu sadece dışardan tasvir edebiliriz. Örneğin ben benim bedenimin ve çevremin duyumlarıdır, düşüncelerim ve duygularım ve sezgilerimdir, ama bunun dışında başka bir şeydir (Jung, 2022:123).

Bilince en yakın olan bölüm, kişisel bilinçdışıdır; silik kalmış anılar, bastırılmış dürtüler deposudur. Kişisel bilinçdışındaki olaylar, bilince kolaylıkla geri getirilebilmektedir. Kişisel bilinçdışındaki deneyimler gruplaşarak kompleksleri oluştururlar. "Kişisel bilinçdışında kayıp anılar, bastırılmış (yani kasten unutulmuş) can sıkıcı fikirler, eşikaltı algılar -ki bunlarla bilinçliliğe ulaşacak kadar güçlü olmayan duyu algıları kastedilmektedir- ve son olarak, henüz bilinçlilik için yeterince olgunlaşmamış içerikler bulunmaktadır. Kişisel bilinçdışı rüyalarda çok sıkça karşılaşılan gölge-figürünün karşılığıdır" (Jung, 2021:83).

Bilinçdışının en derin seviyesi ise, kalıtımsal ve evrimsel deneyimlerin biriktiği kolektif bilinçdışıdır. Kolektif bilinçdışı deneyimleri, kişisel anılarla bağlantısızdır, bilince geldiğinde aktif hale gelirler, ortak ilksel imgeler ve tekrarlanan arketipler uyanır.

> Kişisel bilinçdışının bellek imgelerinin -çünkü bunlar kişinin bireysel deneyiminden kaynaklanan imgelerdir- biriktiği yerde kolektif bilinçdışının arketipleri birikmez, zira bunlar kişisel

DOI: 10.21602/sduarte.1547670

> deneyimlere ait formlar değildir. Öte yandan ruhsal enerji gerileyip erken çocukluk döneminin bile ötesine geçerek geçmişe ait yaşamın mirasının içine girdiği zaman, mitolojik imgeler canlanır: bunlar arketiplerdir (Jung, 2021:95).

Arketipler, içgüdüsel olarak tüm insanlarda saklı olan bir modelleme yapmadan da belli bir kavrayışa sahip olunabilecek zihinsel miraslar gibidir. Belli kalıplarla tekrar edilen ve tekrar edildiklerinde imgeleri çağrıştıran karakteristik özelliklerdir. "Arketip bir tür "Gestalt"tır, yani içgüdünün görünümü, biçimi ve imgesidir. İçgüdü kendisine uygun düşen imgeyi zekada çağrıştırarak davranışa geçer, imge de söz konusu davranışın ya da hareketin hareketlendiricisi durumuna dönüşür" (Jung, 2013:13). Arketiplerin çağrıştırdığı imgeler ise, bilinçdışının kümeleşmiş ve yoğunlaşmış ifadeleridir; tam olarak bilinçdışının saf halini yansıtmazlar, bilinç aracılığıyla ilgi kurulamayan malzemelere ket vurulmaktadır. Edebiyatta veya sanatta tek bir tipin bütün özelliklerini taşıdığı görülebilir ama insanlar daha çeşitli, birbiriyle tutarsız ve çok yönlü özelliklerin taşıyıcısı oldukları için arketiplerin anlamı çoğulcudur. Aslında arketip çalışmalarının en büyük hedefi, ilk insanlarda paylaşıldığı hayal edilen ilksel modeli bulmak ve ona bağlanmaktır. Böylelikle türün aslının, ilkinin, en temel özelliklerinin keşfedileceğine inanılmaktadır.

Jung; bireysel ve kolektif bilinçdışı incelemelerinin rüyalar ve semboller üzerinden yapılabileceğini belirtmektedir. Bu konuda; çağrışım deneyleri, hipnotik telkin, anıların anımsanması ve rüyaların yorumlanması gibi aşamaları kullanmaktadır. Ancak bu incelemelerin büyük dikkatle yapılması gerektiği bilinmektedir çünkü bilinçdışı, kuşkusuz her koşulda tehlikeli olmamakla birlikte, bir enerji birikimi olduğunun göstergesidir. "Rüyaları analiz etmeye başlayınca nelerin açığa çıkacağı hiç belli olmaz. Sonuçta derinlerde gömülü ve görünmez bir şey, çok muhtemelen er ya da geç bir şekilde ortaya çıkacak - ama belki de çıkmayacak- bir şey harekete geçebilir. Sanki biri bir artezyen kuyusu kazıyormuş ve tökezleyerek bir yanardağın içine düşme tehlikesiyle karşı karşıya imiş gibi bir şeydir bu" (Jung, 2021:135).

Yapılan rüya analizlerinin asıl hedefi, kişiliği çözümlemektir. Ancak psişe, birçok etkinin altında olması ve kişinin çevresine karşı kendisini korumaya almak için bir kalkan gibi personayı kullanması nedeniyle, davranışlarındaki asıl gerekçeyi saptamak çok kolay görünmeyebilir. Kişinin yapay bir kişilik görünümü olan personayı bırakması ve bireyselleşmenin parçası olan kendiliğindenliğe ulaşması için bilinçdışı ile uzlaşması gerekmektedir. Ancak bilinçdışı, kişiliğin görünümünü yapay bir şekilde sunan bilincin derinliklerinde yatmaktadır. Yüzeydeki bilincin

DOI: 10.21602/sduarte.1547670

ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

değerlendirmesini yapmak mümkünken, bilinçdışına doğrudan ulaşmanın zorluğu bellidir. "Persona kolektif ruhun az çok keyfi ve raslantısal kesitini temsil ettiği için, onu tamamen bireysel bir şeymiş gibi görme hatasına düşeriz. Adının da ima ettiği üzere, bu sadece kolektif ruhun bir maskesidir" (Jung, 2021:180).

Kendilik bilincine ulaşmak çok olağan bir durum değildir ancak personanın sahte kalkanından sıyrılmak, bunu deneyimleyen kişi için de rahatlatıcı olacaktır. Kendiliğindenliğin bütünsel görünümüne ulaşma umudu çok azdır çünkü bilinçdışında her zaman bir bilinmezlik mevcut olacaktır. Bu yüzden kendilik, üstün bir nitelik olarak kalacaktır. "Bilinçdışı sadece tepki veren bir ayna-yansıma olmayıp aynı zamanda bağımsız, üretici bir faaliyet olduğundan, deneyim alanı, kendi gerçeklikleri olan, tıpkı bizim onu etkilememiz gibi onun da bizi etkilediğini söyleyebileceğimiz, tam olarak dış dünya üzerine deneyimlerimiz hakkında anlattığımız, bağımsız bir dünyadır" (Jung, 2021:209).

Jung'a göre, bilincimizin belli bir yoğunluğa ulaştığı ve bilinçli olduğumuzu düşündüğümüz zamanlar çok sınırlıdır.

> Basitçe söylemek gerekirse: her şeyi bilmediğimize göre, her deneyimde, gerçekte veya nesnede bilinmeyen bir şey bulunmaktadır. Bu yüzden, eğer bir deneyimin tümünden bahsediyorsak, "tümü" kelimesi, deneyimin sadece bilinçli kısmına gönderimde bulunabilir. Yaşadığımız herhangi bir deneyimin, nesnenin tümünü kapsadığını varsayamayız, buna göre, nesnenin mutlak tümünün, yaşamadığımız deneyimi de kapsaması gerektiği açıktır (Jung, 2010: 39).

Kişiliğin çoğunlukla bilincin dışında kalanlar çerçevesinde, kendisini gelişime ve değişime açık bıraktığı, adına bilinçdışı denilen bir süreci bulunmaktadır. Bu süreç farklı olasılıkları barındırdığı için benlikle ilgili, henüz bilinmeyen bir gelecek tasviri bulunmaktadır. Benliğin henüz tanımlanmamış nitelikleri olduğu, edebiyat ve sanat alanlarında kişinin yaratıcılığını ortaya koyan keşfedilmemiş bir alan oluşturduğu için merak konusudur.

> Jung, bilinçdışının bilinçli zihne ve her bireyin bütünsel kişiliğine dönüşen her şeyin yaratıcı kaynağı olduğunu gösterdi. Bilinçli zihinlerimizin gelişmesi, olgunlaşması ve gizilgüç olarak içimizde taşıdığımız bütün nitelikleri içerecek şekilde kapsamının genişlemesi, bilinçdışı hammaddesi sayesinde olur. Sahip olduğumuzu asla bilmediğimiz güçler ve niteliklerle donanmamızın kaynağı bu hazinedir (Johnson 2021:17).

Bu hazinenin sahip olduğu potansiyeli tanımak ve biraz da yaratıcı malzemeyi tahmin etmek için Jung, iki temel yol olduğunu belirtmektedir. "Bilinçdışı rüyalar ve hayal gücü yolu ile bilinçli zihinle bağlantı kurar. Her ikisi de bilinçdışı ve bilinçli seviyelerin birbiriyle konuşabilmesi

DOI: 10.21602/sduarte.1547670

ve birlikte çalışabilmesi için psikenin geliştirdiği son derece incelikli iletişim kanallarıdır" (Johnson, 2021:15).

Bilinçli olunan zamanların daha fazla olduğu düşünülür ama aslında bilinçdışı yaşamımıza egemendir. Bilinçdışı, bilinçli olma durumunu kapsamaktadır. Bu yüzden bilinçdışı "ilk olgu", bilinçlilik ise bilinçdışından yükselen "ikincil olgu" dur. İnsan hayatının büyük bir kısmını uyku ve hayal kurma gibi bilinçdışı faaliyetlerde geçmektedir, bu bakımdan insanın sürekli olarak bilinçli tavır sergilediği düşüncesi doğru sayılmamaktadır (Jacobi, 2002:25). Dolayısıyla bilinçdışı aslında hiç uyumaz, hep görev başındadır. Bilinç ve bilinçdışının birbirini tamamlayıcı ve işbirliği içinde olmaları önemlidir. Çünkü bilinçli olduğumuz anlar, eğer bilinçdışı yaşamımıza tümüyle hakimiyet kursaydı oluşacak büyük tehlikeden bizi korumaktadır. Çünkü kişinin kendisini çevreden soyutlayarak içselliğe fazlasıyla yoğunlaşması, bilinç ve bilinçdışı arasındaki güç farkını ortaya koyacaktır (Jung, 2021:115-116). Bilinç ve bilinçdışı arasındaki dengeli ilişki, sağlıklı bir bireyselleşmeyi hedefleyerek kendilik bilincini oluşturmaktadır.

Jung'un bilinçdışı çalışmaları, yoğun tartışmalara neden olmuştur. Jung'un çalışmaları, modern insanın bilinçli akla yönelik övgülerini bir kenara bırakıp, insan psişesinin önemini yeniden ortaya koyması açısından değerlidir. Modern toplumun dışsal ve maddi dünya görüşüne karşıt olarak, iç dünyanın zengin malzemesini hatırlatmıştır. Jung'a göre bilinçdışı, bilincin kıyılarına yığınla bilgi bırakmaktadır. Bilgiler ancak bilinç aracılığıyla benliğe bağlanmaktadır; bilinçdışı verileri aktarmak için ise teknikler keşfetmek gerekmektedir. Bu teknikler arasında bulunan, kişinin iyileşmesi ve yeniden entegrasyonu için kendini bilme ve bireyleşme amaçlı yapılan analitik psikoterapiyi önermektedir (Johnson, 2021:225-230).

İnsanın bilinç ve bilinçdışı ayrımını doğrudan yapamayışı gibi, sanatta bilinçdışı kullanımı da, sanatçıyı hangi noktada yaratıcılığa kavuşturacağı konusunda karışıktır. Bilinçdışı sanatta daha çok sanatçının iç dünyasına yönelmesi anlamında kullanılmaktadır. Donald Kuspit, Sanatın Sonu kitabında, modern sanatın başlamasının, bilinçdışı kavramının Romantizm döneminde ortaya çıkması ve bireylerin iç dünyalarını keşfetmesiyle mümkün olduğunu aktarmaktadır. Kuspit, bireylerin iç dünyalarının gündelik yaşamın gerçekliğinden ayrı olarak, sanatçıların inceleyebilecekleri nitelikte özgün, yaratıcı olduğunu ve gizli hazineler barındırabileceğinden dolayı keşfedilmeyi beklediğini vurgulamaktadır (Kuspit, 2004:103-111).

DOI: 10.21602/sduarte.1547670

ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Read; bilinçdışının sanatçı için bir eşik aşımı süreci olduğundan bahsetmektedir. Her ne kadar bilinçli bir iradenin eylemi olan planlama ile sanatçıya ilham kaynağı olan zihinsel süreçler birbirinden ayrılmış olsa da, sanatçı kendi potansiyelini aşma ihtimalini her zaman barındırmaktadır.

> Sanatçı, zorunlu bir sosyal organizasyonun içinde bir birimdir ve bir kültürün sağladığı koşullar olmadan, kendi potansiyelinin eşiğine dahi gelemez. Fakat bu eşiğe ulaştıktan sonra tek başına, bir birey olarak yoluna devam etmelidir. Bu eşiği ancak kendi içinde aşabilir. Eşiğin diğer tarafında kendi bilinçaltı vardır; bu uygarlık olarak adlandırdığımız uzlaşmanın tüm kısıtlamanın ve gelenekleriyle sınırlandırılmış olan egonun bilinçli var oluşunun ötesindedir; esasen, gündelik algılarımızın tanıdığı her şeyden daha derin ve daha geniş olan, başka bir varlık düzenidir. Sanatçı, söz konusu eşiği aşarak daha geniş olan bu dünyaya girebilir ve oranın anlamı hakkında, onu başkalarından üstün kılacak bazı bilgiler sunabilir (Read, 2018:109).

Bu eşiğin aşılması, özgür yaratıcılığın keşfedilmesi ile May'e göre ise bilinçdışı fenomenlerinin açımlanması arasında bir ilişki bulunmaktadır. Ancak bu durum, zihin bir yere kesin olarak gittiğinden emin olduğunda tersi bir yönelimle bilinçdışına geçtiğinde ortaya çıkmaktadır.

> Carl Jung sık sık, bilinçdışı yaşantı ile bilinç arasındaki bir çeşit zıtlaşma, kutuplaşma olduğuna inanıyordu: Bilinç, bilinçdışının yabanıl, mantıksız sapkınlıklarını kontrol ederken, bilinçdışı da bilincin bayağı, boş, yavan ussallıkta kuruyup gitmesine engel oluyordu. Bu telafi özel sorunlarda da geçerlidir: Eğer bir konu üzerinde bilinçli olarak bir yönde fazla ileri gitmişsem, bilinçdışı diğer yöne meyledecektir. Bu şüphesiz, bir fikir için girdiğimiz mücadelede bilinçli savlarımızda daha da dogmatikleştikçe, bilinçdışının şüphenin darbeleriyle daha çok sarsılmamızın da nedeni. (...) Eğer böyle ifade edebilirsem; bilinçdışı tam da bilinçli düşüncemizle en katı nereye yapışmışsak orada delip geçmekten – bozup dağılmaktan- haz alıyor (May, 2019:80).

Rollo May'e göre, kısacası sanatçının yaratıcılığı, uzun ve yoğun çalışmalara bilincin yeterince odaklandıktan sonra yorulduğunu hissedip, belki de en çıkışsız kaldığını fark ettiği noktada, hayallere daldığı ve iç kontrollerini kaybettiği zamanlarda ortaya çıkmaktadır. Tam kesin bilgiye sahip olmamakla birlikte, bilinçdışı ile yaratıcılığın bir ilişkisi olduğu düşünülmektedir; bu yüzden de oyuncuların çalışmasında bilinçdışı süreçlere ulaşmak için birtakım alıştırmalar yürütülmektedir.

3. Eric Morris ve Mutlak Bilinçle Oynamak

Eric Morris; "Rol Yapmayın Lütfen", "Olmak&Yapmak", "Fütursuz Oyunculuk" ve son olarak "Mutlak Bilinçle Oynamak" kitaplarıyla tanınan, bir süre Amerikalı ünlü oyuncuların

DOI: 10.21602/sduarte.1547670

ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

bulunduğu Actors Studio'nun da başında bulunmuş, çoğunlukla ekran oyunculuğu üzerine çalışmış bir eğitmendir.

Eric Morris, natüralist bir oyunculuk tekniğinin izini sürmektedir. Morris'e göre oyuncu, oyun metninin gerekliliklerini kavradıktan sonra karakterle özdeşlik kurmalıdır. Morris, kendi kitaplarını referans alarak oyuncunun üç aşamayı tamamlaması gerektiğinden bahsetmektedir; oluş hali, fütursuzluk ve mutlak bilinç. Bu üç aşama tamamlandığında oyuncunun bilinçdışının saf dürtülerini takip etmeye hazır hale geleceğini öne sürmektedir. İlk aşama olan oluş hali, oyuncunun çevresindeki her şeyle iletişim halinde olduğu, kendi yaratıcı sürecinin organik başlangıcıdır. Oluş hali aslında oyuncunun sahne farkındalığına ulaşması, kendisini ve çevresini bir akış içerisinde hissetmesidir.

> OLMA, ulaşmaya çalıştığımız bir haldir. OLMA için ne hissettiğinizi bulmalı ve bütünüyle ifade etmelisiniz. Akılla bir düzenleme yapmaksızın dikkat dağılmalarını, kesintileri, araya girmeleri de içerecek içsel yaşantının bir dürtüden diğerine akmasına izin vermelidir. Gerçekliği yaratma sürecinde bütün bu unsurlar içerilmelidir. Hissettiğinizden fazlasını veya azını yapmayın. OLMA organik gerçekliği yaratabileceğiniz tek haldir (Morris ve Hotchkis, 2003:21).

Morris olma halini, rol yapmanın tam karşısına koymaktadır. Oyuncu tüm duygusal hallerini ve dürtülerini kabul etmeli, yaşadıklarını inkar etmemelidir. Sonraki aşama olan fütursuzluk ise, oyuncunun tekrarlar sonucu kanıksadığı eylemlerine karşı girdiği bir mücadele gibidir. Oyuncu enstrüman hazırlık keşfini tamamladıktan sonra işçilik yani işleme sürecine geçiş yapar. Fütursuzluk, oyuncunun oynayacağı karakterin, Stanislavski'nin deyimiyle verili koşullarının oluşturulması ve onlara tepki vermeye başlamasıdır. Oyuncunun fütursuzlaşması, oyun yazarının kurduğu yapıyı iyi anlaması ve kendi duygusal bakış açısını ve özgünlüğünü katarak tüm hedeflerine ulaştırması, performansını da biricik hale getirmesi şeklinde kullanılmıştır.

> Fütursuzluk kısaca, metne kavramsal olarak hizmet etmek yerine, gerçek duygu ve dürtülerinize itibar etmek anlamına gelir. Oyunun bir sahnesinde duygusal zorunluluğunuzun belli bir şekilde hissetmek olduğunu biliyor ama prova sırasında seçiminizin sizi farklı bir şekilde etkilediğini görüyorsanız… o zaman gerçek olmayanın yerine gerçeği ifade etmelisiniz; o anda gerçekleşenin metnin gereğini yerine getirmediğini bilseniz bile. Kavramlar ya da fikirler yerine gerçeğe ve Fütursuzluğa itibar etmenin birçok önemli sebebi vardır ki bunların en önemlisi hiçbir şeyin gerçeğin yerini alamayacağıdır (Morris, 2002:35-36).

Eric Morris, oyuncunun yeterince fütursuz olduğunda, bilinçdışıyla bağlantı kurabileceğini ve mutlak bilince ulaşabileceğini belirtmektedir. Oyuncu mutlak bilince ulaşarak oynamak için, bilinçaltıyla bir bağ kurmak zorundadır. Çünkü Morris'e göre, oyuncunun oynama

DOI: 10.21602/sduarte.1547670

ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

potansiyeli bilinçaltında bulunmaktadır (Morris, 2020:40). Morris, mutlak bilinci oyuncunun ulaşabileceği en son nokta olarak görmektedir. Bilinç ile bilinçaltı arasındaki bağı kurmak için teknik geliştirilmesi gerektiğinden bahseder. Morris tekniğin alıştırma örneklerine geçmeden önce, "Mutlak Bilinçle Oynamak" kitabında bilincin tanımını yapmaktadır. Bilinci geliştirilebilir ve çalıştırılabilir bir kas gibi görmektedir. "Aktörün bilinci yüksek, çevresindeki nesnelere karşı gözü açık olması şarttır. Bilinci oluşturan etmenler, merak, duyarlılık, farkındalık, fikir, ilgi ve biraz da yaşam enerjisidir. Bir şeyleri deneyimlemek, bilmek, öğrenme arzusu bilinci harekete geçirir" (Morris, 2020:15).

Oyuncunun bilincini geliştirmek için iç ve dış uyaranlara karşı etkilenmesini sağlayarak, en yoğunlaştığı noktada bilinçdışı ile iletişim kurmaya başlayacağından söz etmektedir. Bu yüzden oyuncuya bilincini geliştirme amaçlı bazı egzersizler önermektedir. Oyuncunun her gün enstrümanını geliştirmesi için rutinler oluşturması gerekliliğinden bahsetmektedir, buna kişisel envanter çıkarma adını vermektedir. İlk olarak oyuncunun çevresindeki kişilere ve objelere yönelik sorular sorarak merakını uyandırmak istemektedir. Oyuncunun somut kişiler ve objelere değil, hayalini kurduğu soyut nesnelere de odaklanmasını beklemektedir. Algısal olmak, duyarlılığını arttırmak, çıkarımsal gözlem yapmak, aktif sorgulamak şeklinde açıklanan egzersizlerin bütünü, oyuncunun tekniğini geliştirmek için uygulanan imgelem çalışmalarıyla eşdeğerdir (Morris ve Hotchkis, 2003:39-45).

Morris'in oyuncunun bilincini arttırmakla ilişkilendirdiği egzersizlerin aslında farkındalığı arttırmayı hedeflediği görülmektedir. Jung'un tarif ettiği şekilde, bilinç insanda hiçbir gayret gerektirmeksizin sahip olunan temel niteliklerden birisidir. Ayrıca Morris tarafından gerçekleştirilen bilinç kavramı kullanımlarının her zaman, bilinci doğrudan kastetmediği ortadadır. Örneğin, diğer canlılara saygılı olan kişilerin duyarlılığının "evrensel bilinç"ten geldiğini (Morris 2020:39), çevresine ilgisinin az olduğu gözlemlenen kişilerin de "sınırlı bilinçlilik" halindeki kişiler olduğunu belirtmektedir (Morris, 2020:40). Bilinç kullanımlarının kimi zaman duyarlılık kimi zaman da farkındalıkla karıştırıldığı görülmektedir.

Morris mutlak bilinç konusuna geldiğinde, bilinçdışı tanımlamasını yaparken Jung ile paralel ilerlemektedir. Ancak araştırma alanının oyuncu olduğunu ifade ederek kendisini psikolojiden muaf tutmaktadır. Oyunculuk yaklaşımlarına disiplinlerarası bir perspektif getirmez

DOI: 10.21602/sduarte.1547670

ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

ama, bilinç ve bilinçdışı kavramlarını kullanması nedeniyle farklı disiplinlerden elde edilen kuramsal alt yapıyı zorunlu kılmaktadır.

> Carl G. Jung ve Freud rüya yorumlama konusunda ciddi çalışmalar yapmışlardır. Ne var ki, mutlak bilincin beni alakadar kıldığı alanda rüya yorumlamaya ya da hayatın psikolojik açıdan ele alınmasına dair pek az şey var. Bunlar gerçekten önemli konular ve bu konuları kavrayıp rüyalarımız üzerine çalışmak bizi psikolojik açıdan çok daha zengin ve uyumlu biri haline getirecektir. Ancak burada benim altını çizmek istediğim konu, oyunculuk (Morris, 2020:43).

Oysa oyuncunun bilinç ve bilinçdışı arasında bağlantı aramasını önemsediğinden bahsetmektedir. Bilinç ve bilinçdışı arasında köprü kurması için oyuncuya teknik önerileri sunacağını belirtmektedir. Morris mutlak bilinçle oynama halinin, karakterle tam bir bütünleşme ve farklı bir gerçeklik inşa etmekle mümkün olduğunu söylemektedir. Kendi oynadığı "Yaz ve Duman", "Karaağaçlar Altında" oyunlardan verdiği örneklere bakılacak olursa, mutlak bilinç ile kastettiği durum aslında oyuncunun rolü yaşaması ve daha önce fark etmediği duyguları hissetmesidir (Morris 2020:51-52). Her oyuncunun bu büyülü anı yaşama isteği barındırdığını düşünmektedir. Bu an'a oyuncuyu yaklaştırmak için yaptığı denemeleri şu şekilde anlatmaktadır: "Bilinçdışını harekete geçirip, kandırmacayla devreye sokmanın mümkün olduğunu düşünüyordum. Elbette bilinçdışına hipnoz ve uykuyla ulaşılabileceğini biliyordum. Bilinç alanında "bir ışık yakmaya çalışan" bir tür modern Edison gibiydim" (Morris, 2020:47).

Morris önerdiği egzersizlerin oyuncuyla derinden bağlantı kurma ve temel deneyimlerle ilgili olduğunu kabul etmektedir. Dolayısıyla egzersizler yaparak kendini geliştiren oyuncuya önerdiği, sahnede olduğunu unutması ve kendisi olmasıdır. Jung'un kendilik bilinci tarifine göre bu anın yaşanma ihtimali bile çok sınırlı bir çerçevededir. Kendilik bilincini tamamlayan bilinçdışının kişiye hakim olması da, ayrıca onun için tehlike taşımaktadır. "Sahnede olduğumun farkında bile değildim ve bilince dair başka bir seviyeyi aşmıştım. Deneyim o kadar güçlü ve sürükleyiciydi ki sahne bittiğinde ne yaptığımı hatırlayamıyordum. Dürüstlükle söyleyebilirim ki sahnede yaşadığım en dolu dolu deneyimdi. Biz aktörler böyle deneyimler istiyoruz!" (Morris, 2020:55).

Mutlak bilinçle oynama egzersizlerine geçilecek olursa, ilki oyuncunun hissettiği duygularla ilgili daha bilinçli hareket etmesi ve kişisel envanter tutmasıdır. Kişisel envanter I-II alıştırmaları, oyuncunun bilinç akışı halinde kendisine sorular sorması ve dürtüsel olarak

DOI: 10.21602/sduarte.1547670

ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

cevaplamasıdır. İkincisi, oyuncunun gördüğü rüyalarla ilgili farkındalığını arttırmaktır. Oyuncu gördüğü rüyaları hatırlamak için kendisini teşvik etmeli ve bilinçliyken onları tekrar yaşamayı denemelidir. Rüyayı öncelikle seyretmeyi ve daha sonra manipüle etmeyi öğrenmeyi önermektedir. Üçüncüsü, oyuncunun sezgilerini geliştirmesidir, bu nedenle dürtüsel tepkileri yoğunlaştırmak için iç monolog kurulmasını hedeflemektedir (Morris, 2020:60-83).

Mutlak bilinci arttıran düzenli olarak pratik edilmesi gereken diğer egzersizler arasında ilkel inleme bulunmaktadır. İlkel inleme, oyuncunun belli pozisyonlarda kalarak kendi doğal dürtüleriyle takip ettiği sesini dinlemesidir. İlkel inleme ile birlikte yapılabilecek ritmik hareketlerin tekrarlandığı ilkel terk etme egzersizi de yer almaktadır. Bu iki egzersiz de oyuncuyu suni bir şekilde ilkel benliğine döndürmek için yapılan alıştırmalardır. Terk etmenin yanı sıra boşaltım ve şeytanla baş etme alıştırmalarını Morris, arındırıcı alıştırma grubu olarak adlandırmaktadır. Bu üç alıştırmayla oyuncunun gerginliklerini azaltma ve çalışmaya hazır hale gelmesini amaçlamaktadır. Bu alıştırmalar oyuncunun baskıladığı ne varsa fiziksel ve sözel olarak dışavurumunu yansıtmaktadır (Morris, 2020:12-13).

Oyuncunun korkularının üzerine gitmesi ve onlarla yüzleşmesi için değiştirme oyunu oynanmaktadır. Hayvan hareketleri ve davranışlarıyla çalışmak da seçenekler arasındadır. Bu tür çalışmalar, oyuncunun kendisinden farklı bir davranış kalıbı içerisinde hareket etmesini sağlayarak rahatlamasını hedeflemektedir. Oyuncunun fütursuz olmasını sağlamak için duyu hafızası çalışması bulunmaktadır. Bu alıştırmada oyuncu bir yer-zaman belirleyerek ve sorular sorarak kendisine bir gerçeklik yaratmaya çalışmaktadır, bu sayede oyuncunun duygularına ulaşıldığı düşünülmektedir. Bir de Morris'in imge çalışmaları bulunmaktadır. Oyuncu kendi yaşamından hatırladığı imgeleri düşünerek, yaşamının o anıyla ilgili çağrışımlarına kendisini bırakmaktadır. Bazen parçalanmış imgeler arasında geçişler yaparak, bunu sözel olarak görselleştirme çalışmaları yapılabilmektedir.

Morris'in mutlak bilinç egzersizi olarak önerdikleri, oyuncunun gündelik yaşamına ilişkindir ve kişiseldir. "Aktörü Özgürleştirmek" adlı kitabında ise oyuncuyu sahnede oynamaktan alıkoyan fiziksel ve psikolojik engeller ve kısıtlılıklar üzerine bir dizi egzersiz önerilmektedir. Oyuncunun onaylanmama korkuları, güvensizlikleri konusunda ona destek vermeyi ve fayda sağlamayı hedefleyen çalışmalar doğrudan oyuncunun kimliğiyle ilişkilenmektedir. Oyuncunun

DOI: 10.21602/sduarte.1547670

ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

toplumsal ve sosyal filtrelerini keşfetmesi, herhangi bir sorun tespit ettiğindeyse iyileştirmek için mücadele etmesi beklenmektedir. Bu yüzden psikoloji alanına girmek istemeyen Morris'in egzersizleri, direkt olarak bu disiplinle bağlantılı hale gelmektedir. "Yapılan egzersizlerin çoğu yaşamın kendisine dair egzersizlerdir. Bahsedilen teknikleri kullanarak daha gözlemci, daha farkında ve bilinç seviyesi daha yüksek biri olmanızı sağlarlar. Bilinçdışı tarafından desteklendiğinde oyunculuğunuzda ne kadar inanılmaz bir fark olduğunu deneyimlediğiniz andan itibaren kendinizi bu alanda çalışmaya adayacaksınız" (Morris, 2020:111).

Morris'in mutlak bilinçle oynama ifadesi ve oyuncunun çalışmasında bilinç ve bilinçdışı kullanımları, bu kavramların başka disiplinlerdeki kullanımlarına ilişkin kavramsal altyapıyla karşılaştırma durumunu doğrudan içermektedir. Çünkü Morris'in egzersiz örneklerinden yola çıkıldığında, bu kavramlara yönelik bir çalışmasının olmadığı ve bilinç diyerek aslında farkındalık ve gözlemlemeyi belirttiğini, bilinçdışı ile de oyuncunun oynadığı karakteri yaşamsal hale getirmeyi amaçladığı görülmektedir.

4. Sonuç

Tiyatroda, icracı ve seyircilerin duygularına, imajinasyonlarına ve esin kaynaklarına ağırlık verildiği için ona yönelik bilimsel bir yöntemle bakış açısı elde edebilmek için farklı disiplinlerin yaklaşımlarına ihtiyaç duyulmaktadır. Oyunculuk tekniklerinin inceleme alanı insanın duyguları, düşünceleri, davranışları ve tüm bunları yönetebilmesi, yeniden üretebilmesi olduğu için psikoloji alanından faydalanmak en çok başvurulan seçeneklerden biridir. Bu nedenle, bu makalede iki disiplini bir araya getirecek şekilde, bilinçdışı süreçleri incelemesiyle dikkat çeken Carl Gustav Jung'un düşünceleri ile oyuncunun mutlak bilinçle oynaması gerektiğini vurgulayan Eric Morris'in yaklaşımlarını bir araya getirmek amaçlanmıştır.

Öncelikle farklı alanlarda çalışan bu iki ismin, bilinç ve bilinçdışı kullanımlarının birbirine benzer ama farklı amaçlarla olduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Jung, insanın davranış eğilimlerini ve iç dünyasını görebilmek, yaptığı rüya analizleriyle ve uyguladığı tekniklerle birlikte bilinçdışının bilince yansıdığı noktaları keşfedilmek ve yorumlamak açısından bilimsel bir eğilim içerisindedir. Morris ise, oyuncunun performansına yansıtabileceği nitelikteki yaratıcılık ve özgünlük keşiflerinin, oynarken bilinçdışının kışkırtmasıyla mutlak bilince taşınacağını belirten

DOI: 10.21602/sduarte.1547670

ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

daha deneyen ve araştıran bir tarafta yer almaktadır. Morris'in bilinçdışı ve mutlak bilinç yaklaşımları, oyunculuk alanıyla ilgili olan kişilere belki tanıdık ve anlaşılır gelmekle beraber, biraz mesafe alınarak bakıldığında veya bu makalede olduğu gibi farklı bir disiplinden yaklaşıldığında, kavramsal bir karışıklığın söz konusu olduğu görülebilmektedir.

Jung'dan hareketle bilince bakılacak olursa, insanın bilinçli olduğunun farkına vardığı zamanların kısıtlı olduğu, bu zamanlarda ise sosyal çevresine yönelik kendisini korumaya aldığı personasıyla meşgul olduğu görülmektedir. Kendi üretimi personası dolayısıyla kendilik bilincini bastırdığı ve bu bastırılmış olanın yansımasının çoğunlukla bilinçdışı süreç tarafından barındırıldığı tespit edilmektedir. Bilinçdışı, benliğin bilinmeyen yönlerini temsil ettiği için hep merakı cezbeder niteliktedir. Bilinçdışının bilince kıyasla sürekli işlemekte olduğu ve bilindiğinin aksine bilinçdışının bilinci kapsadığı görülmektedir. Jung, bilinçdışının sahip olduğu potansiyelin içeriğini öğrenmek için tekniklere başvurmaktadır. Rüyaların ve hayal gücünün zengin malzemesini ortaya çıkarabilmek için analitik psikoterapi yöntemini kullanmaktadır. Kişiliği çözümlemek amacıyla bilinç ve bilinçdışının uzlaşmasını gözlemlemek ve bir çıkarımda bulunmak için de terapötik süreci deneyimlemek gerektiğini aktarmaktadır. Çözümlemeye tabi tutulan kişiye karşı dikkatli ve özenli davranmak, yönlendirmelerde tarafsız kalmak önemlidir. Bilinçdışı, gündelik yaşamda sergilenen kontrollü davranışlar çerçevesi dışında kaldığı için sanatçı açısından yaratıcılıkla doludur. Ancak bu yaratıcılığa ulaşmanın somut bir yolu keşfedilmemiştir.

Eric Morris ise mutlak bilinçle oynamanın oyuncu için en ideal aşama olduğunu vurgulamaktadır. Mutlak bilinç halinin, oyuncunun karakterle tam bir bütünlük kurduğunda kısıtlı bir süre boyunca gerçekleştiğinden bahsetmektedir. Oyuncunun bu aşamada çevresini her şeyiyle duyumsadığını ve tepki verdiğini, aynı zamanda kendisini oynadığı karakter sınırlılıkları dahilinde akışa bıraktığını belirtmektedir. Jung'un bilinç düşüncesiyle yaklaşıldığında, bu aşamanın psikolojik açıdan mümkün olamayacağı anlaşılmaktadır. Bir kişinin Jung'a göre kişisel bilinçdışının örneklerini sunması kolay olmasına rağmen, bu kişisel ve özel alanın oyuncu kişisinin oynadığı karakterin düşüncesiyle ne kadar bağdaştığı bir soru işaretidir. Bir karakteri canlandırırken oyuncunun kişisel anılarından hareketle davranış örnekleri göstermesi, oyun yazarı tarafından meydana getirilmiş kurguyu sekteye uğratacaktır. Ayrıca Morris'in oluş hali aşaması, oyuncu için bir o kadar zorlayıcıdır çünkü oyuncu kendi kimliğinin gerekliliklerini

DOI: 10.21602/sduarte.1547670

ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

tamamıyla taşıdığını bile söyleyemezken, başka bir karaktere bürünmesi imkansız görünmektedir.

Morris'in önerdiği bilinci arttıran egzersizler, oyuncunun persona baskısından kurtulmasını hedefleyen arındırıcı çalışmalardır. Bu tür alıştırmalar, oyuncunun sahne heyecanını atması ve gerginliklerinden kurtulması konusunda yardımcı olabilmektedir ancak oyuncunun mutlak bilince yaklaşabileceğini öngörmek aşırıya kaçmak olarak düşünülebilir. Bilinç söz konusu olduğunda, onun mutlaklığından bahsetmek, Jung'un aktarılan bilinçdışı teorisine göre mümkün görünmemektedir. Oyuncunun fütursuzlaşması beklentisi ise oyuncunun bilinçdışı süreçlerinin örneklerini ortaya koyması olarak algılanabilir. Ancak bilinç ve bilinçdışının ayrımları yapılamadığı için, bu noktada oyuncunun yapay bir özgürleşme imajı içerisinde davranması çok olasıdır. Ayrıca bu an gerçekleşse bile, onu saptayabilmek için psikoloji alanında da uzman bir göze ihtiyaç duyulduğu aşikardır. Jung'un bilinçdışı teorisi üzerine uzun yıllar çalışması ve bilinçdışı malzemesinin içeriğinin elde edilmesi konusunda analitik psikoterapi önerisi göz önünde bulundurulacak olursa, oyuncuların kişisel yaşamlarından yola çıkılarak, korkuları ve güvensizlikleriyle yüzleşmesini bekleyen alıştırmaların yine profesyonel görüş alınmadıkça uygulanmasının riskli olduğu gözlemlenmektedir. Morris'in oyuncuya mutlak bilinçle oynaması için önerdiği bilinçdışını ortaya koyan alıştırmaların, Jung'a göre bilinçdışının bir enerji birikiminin göstergesi sayılmasından dolayı, bu alıştırmaların sağlıklı uygulanmasını sağlamak ve oyuncuyu yanlış yönlendirmemek için onun öyküsüne gerek duyulduğu anlaşılmaktadır. Bu gereklilik de, oyuncu ve eğitmen/yönetmen ilişkisinden fazlasını talep etmektedir.

Kaynakça

Jacobi, J. (2002). *C. G. Jung Psikolojisi*, çev. Mehmet Arap, İstanbul: İlhan Yayınevi.

Johnson, R. A. (2021). *Düşler ve Aktif Hayal Gücüyle Bilinçdışına Yolculuk*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Okuyan Us Yayınları.

Jung C. G. (2010). *Psikoloji ve Din*, çev. Raziye Karabey, İstanbul: Okyanus Yayınevi.

Jung, C. G. (2013). *İnsan Ruhuna Yöneliş*, çev. Engin Büyükinal, İstanbul: Say Yayınları.

Jung, C. G. (2021). *Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme*, çev. İsmail Hakkı Yılmaz, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Jung, C. G. (2022). *Bilinç ve Bilinçdışı*, çev. Adem Beyaz, Canverdi Şeref, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Kuspit, D. (2018). *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları.

May, R. (2019). *Yaratma Cesareti*, çev. Alper Oysal, İstanbul: Metis Yayıncılık.

Moore, S. (2006). *Oyunculuk Eğitimi için Bir El Kitabı: Stanislavski Sistemi*, çev. Özgür Çiçek, Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz, İstanbul: Bgst Yayınları.

Morris, E. (2002). *Fütursuz Oyunculuk*, çev. İpek Bilgin, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Morris E. ve Hotchkis J. (2003). *Rol Yapmayın Lütfen: Tiyatro ve Sinema Oyunculuğunda Hazırlık*, çev. İpek Bilgin, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Morris, E. (2020). *Mutlak Bilinçle Oynamak: Aktörün İç Kaynaklarının Dinamik Bir Keşfi*, çev. Cemre Naz Öztürk, İstanbul: Alfa Yayınları.

Morris, E. (2020). *Aktörü Özgürleştirmek: Aktörün Başucu Kitabı*, çev. Cemre Naz Öztürk, İstanbul: Alfa Yayınları.

Read, H. (2018). *Sanat ve Toplum*, çev. Elif Köksal, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

EBRU NİHAN CELKAN OYUNLARINDA ŞİDDETİN GÖRÜNÜMLERİ *

PERSPECTIVES OF VIOLENCE IN EBRU NİHAN CELKAN PLAYS

Nazlı Doğan Özsöz[**], **Şifa Kayabaşı**[***]

Öz

Tiyatro literatürüne bakıldığında, oyun yazarları yaşadıkları dönemin toplumsal meselelerini oyunlara konu ederek dönemlerine ışık tutmuşlardır. Şiddet teması Türk tiyatrosunda sıklıkla işlenmiş, farklı biçimleriyle oyunlara konu olmuştur. 2000'li yıllarda oyun yazmaya başlayan Ebru Nihan Celkan da bütün oyunlarında şiddet olgusuna yer verir. Onun oyunlarında şiddet hem bireysel hem de toplumsal etkileri bakımından perspektifler sunar. Celkan'ın oyunlarının odağında genellikle şiddete maruz kalan birey yer alırken, şiddetin nedenselliği de toplumsal yönünü açık eder. Celkan'ın oyunlarında ele alınan şiddet olgusunun farklı görünümlerini çözümlemeyi amaçlayan bu makalede öncelikle şiddet olgusu kuramsal olarak açıklanmış ardından Celkan'ın şiddetin farklı görünümlerini ele alması bakımından Kimsenin *Ölmediği Bir Günün Ertesiydi, Nerde Kalmıştık ve Evim! Güzel Evim!* oyunlarının çözümlenmesine yer verilmiştir. Bu çalışmada önce şiddetin tanımı yapılıp türleri sıralanacak, ardından şiddetin psikolojik kökleri aktarılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ebru Nihan Celkan, Şiddet, Toplumsal Cinsiyet.

Abstract

An examination of the theater literature reveals that the playwrights shed light on their periods by making the social issues of their time the subject of their plays. The theme of violence is frequently treated in Turkish theater and has been the subject of plays in different forms. Ebru Nihan Celkan, who started writing plays in the 2000s, incorporates the phenomenon of violence in all her plays. In her plays, violence presents perspectives on both its individual and social impacts. While the focus of Celkan's plays is usually on the individual who is exposed to violence, the causal nature of violence also reveals its social aspect. In this article, which aims to analyze the different manifestations of violence in Celkan's plays, firstly the phenomenon of violence is explained theoretically, and then the analyses of Celkan's plays Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi, Nerde Kalmıştık and Evim! Güzel Evim! are included.The article begins by defining violence, categorizing its types, and then explores its psychological roots.

Keywords: Ebru Nihan Celkan, Violence, Gender.

Araştırma Makalesi / Research Article
Başvuru tarihi / *Received:* 16 Ekim 2024 - Kabul tarihi / *Accepted*: 10 Aralık 2024

*Bu çalışma Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalında yürütülen "Ebru Nihan Celkan'ın Oyun Yazarlığı" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Y.L. Öğr, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları, nazlidoganozsoz@gmail.com, Isparta/Türkiye.

*** Dr. Öğr. Üyesi Şifa Kayabaşı, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları, Isparta/Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

1. Giriş

Oyun yazarlığına 2007 yılında başlayan Ebru Nihan Celkan, şiddet, iktidar, toplumsal cinsiyet, öteki olmak, cinsel yönelim, adaletsizlik, kimlik gibi temalara odaklanır. Yazar, tüm oyunlarında ana karakter olarak Umut ismini kullanır. Celkan'ın Umut'ları, kendini var etmeye çalışan, kimliğini yaratmaya çabalayan yani mücadele içinde olan oyun kişileridir. Kimi oyunları umutsuz olsa da Umut karakteri hep bir çıkışın ve umudun olduğunu hissettiren niteliklere sahip şekilde kurgulanmıştır. Ebru Nihan Celkan'ın oyunları şiddetin farklı görünümlerini içerir. *Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi, Nerde Kalmıştık ve Evim! Güzel Evim!* oyunlarında şiddet; yapısal, aile içi, psikolojik, ekonomik türde görülebildiği gibi, toplumsal cinsiyet şiddeti, fiziksel şiddet, ötekileştirme şiddeti, iktidar şiddeti biçimleriyle de karşılaşmak mümkündür.

Şiddet insanlık tarihi kadar eski bir kavramdır. Hem kültürel hem de dönemsel olarak farklılık göstermenin yanı sıra günden güne genişleyen bir anlamı vardır. Savaş, işkence ve cinayet binlerce yıldır süregelmiştir ancak günümüze şekil değiştirerek, dönüşerek ulaşmıştır. Şiddet etimolojik olarak, Latincede "sert, acımasız kişilik veya güç" anlamına gelir. Fiil olaraksa "kurallara karşı gelmek, değer bilmemek" anlamındadır. Fransızca "Violentia" sözcüğünden gelen bu kelimenin kökü "vis" sözcüğüdür ve erk, yetke, güç, bedensel güç kullanımı, şiddet anlamları taşır. Yunancada ise kas ve güç anlamlarına gelen "is" sözcüğünden türer ve "bia" sözcüğü ile ilintilidir. "Bia" yaşamsal güç, bedensel kuvvet, şiddet uygulayan, yaptırım uygulayan anlamlarını taşır (Michaud, 1991:5-6). Şiddet Türkçe'de de "Bir hareketin, bir gücün derecesi; yeğinlik ve karşıt görüşte olanlara kaba kuvvet kullanma" (http 1) anlamlarına gelir. Dolayısıyla şiddet kelimesi anlam çeşitliliği taşımakla birlikte hep aynı olguyu işaret eder; güç. Şiddeti güç olgusundan ayrı düşünmek mümkün değildir.

Tüm bunların yanında şiddeti tek bir türe indirgemek de hatalı olacaktır. Çok çeşitli türde şiddetten bahsetmek mümkündür. Örneğin psikolojik şiddet kavramının kabulü eskilere dayanmaz. Sosyolog Johan Galtung (Galtung'dan akt.Tepe, 2009:37-38) şiddetin boyutlarını belirlerken, kavramı dar anlamından çıkartmak için psikolojik şiddetin, fiziksel şiddet kadar önemsenmesi gerektiğinin altını çizer. Ona göre eğer bir toplumda tüberküloz varsa ve burası hastalığın tedavisi için yeterli donanıma sahip bir toplumsa fakat hâlâ tüberkülozdan ölünüyorsa

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

bu yapısal şiddettir. Yapısal şiddet doğrudan bir uygulayanı olmayan, öznesiz bir şiddet türüdür. İçinde bulunulan durum yapısal şiddeti doğurur. Sosyal adaletsizlikler, toplumsal cinsiyet gibi örnekler yapısal şiddet kavram başlığının altına girerler.

2. Şiddet ve Şiddetin Türleri

Oxford English Dictionary, şiddetin *(violence)* tanımını oldukça geniş bir perspektiften alır; bedene zor uygulama, bedensel zedelenmeye sebep olma, kişisel özgürlüğü zorla kısıtlama, bozma, uymama, gelişmesine ya da tamamlanmasına engel olma, yersiz kısıtlamalar getirme, anlamı çarpıtma, sertlik, haşinlik, güç kullanma, kişisel duygularda sertlik, sert davranışlara veya dile başvurma (*Oxford English Dictionary*'den akt. Orbay, 2021:267) gibi oldukça geniş bir perspektiften ele almaktadır. Bu tanım psikolojik, ekonomik, cinsel ve dijital şiddeti de içinde barındırır. Psikolojik şiddet, kişinin benlik saygısını yaralayan, kişinin sindirilmesi için sarfedilen her türlü sözcüğün ve sergilenen davranışların bütünüdür. Ekonomik şiddet, her türlü finansal kaynağı tekeline alarak karşı tarafı kendine muhtaç ve mağdur hale getirmektir. Ayrıca kişiyi zorla çalıştırmak da bu kavrama dahildir. Kişi ekonomik bakımdan huzursuz ve kendine güvensiz hale getirilir. Cinsel şiddet, kişiyi istemediği yerde, zamanda ya da pozisyonda cinsel ilişkiye zorlamak, çocuk yapmaya zorlamak, hamileyken kadına ve çocuğa zarar vermek gibi özünde güç kullanmanın ve cinselliğin olduğu şiddet türüdür. Günümüzde dijital şiddetten de bahsetmek mümkündür, sık sık aramak, mesaj atmak, sosyal medya hesaplarını sahibi istemediği halde takip etmek de bir şiddet türü olarak literatüre girmiştir (Orbay, 2021:267-290).

Fransız düşünür Yves Michaud *Şiddet* kitabında oldukça kapsamlı bir şiddet tanımı yapar. Öyle ki tanımda şiddeti fiziksel olmaktan çıkarır ve maddi olanı harap etmeye ve kültürel değerleri aşağılamaya kadar genişletir.

> Bir karşılıklı ilişkiler ortamında taraflardan biri veya birkaçı doğrudan veya dolaylı, toplu veya dağınık olarak, diğerlerinin bir veya birkaçının bedensel bütünlüğüne veya törel (ahlaki/ moral/manevi) bütünlüğüne veya mallarına veya simgesel ve sembolik ve kültürel değerlerine, oranı ne olursa olsun zarar verecek şekilde davranırsa, orada şiddet vardır (Michaud, 1991: 8-9).

Michaud, bugün anladığımız anlamdaki şiddete yakın bir tanımlama yapmakla birlikte kültür eleştirmeni Byung-Chul Han'ın *Şiddet'in Topolojisi* çalışmasında işaret ettiği *incelen şiddet* kavramıyla da örtüşen bir tanıma ulaşır. Şiddet tüm dillerde birbirine yakın anlamlarla tanımlansa

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

da şiddetin tarihine bakıldığında zaman içerisinde boyutlandığını ve biçim değiştirdiğini görmek mümkündür. Modernite öncesine bakıldığında şiddetin belki de en kaba haliyle karşılaşılır. O çağlarda şiddet daha doğrudan uygulanır ve kaba çizgilidir. Örneğin, Yunan mitolojisi vahşet ve kanla doludur; cinayetler, işkenceler, öfkeli tanrılar, gaddar tiranlar, vahşi hayvanlara yem edilen cesetler, çocuklarını öldüren anneler, korkunç cezalara çarptırılan oğullar görmek mümkündür. Modern öncesi dönemin kaba çizgili diye adlandırılmasına sebep olan özelliklerinden belki de en önemlisi aleniliğidir. Şiddetin aleni şekilde uygulanması, onu toplumsal pratiğin bir parçası yapar. Örneğin iktidarın bir idamı şehir meydanında seyirlik hale getirmesi, kendi gücünü, haşmetini göstermek için bir araç halini alır. Yani kamusal alandaki kanlı seyirlikler, şiddeti tiyatral bir şekilde kurgular, amaç ise gözdağı vermektir (Han, 2017:16). İncelen şiddet kavramı, iktidarın ve sistemin şiddeti doğrudan ve aleni şekilde uyguladığına ve şiddetin artık devlet kanalları aracılığıyla yapıldığına işaret eder. İktidarlar modern öncesi dönemlerde gaddarlığı, kanı simgesel bir biçimde kullanarak şiddetle anılmayı önemli bulurlarken, zaman içerisinde şiddet, gösteri halinden çıkar.

Siyaset bilimci Hannah Arendt *Şiddet Üzerine* çalışmasında şiddetin kaynakları üzerine belirlemeler yaparken iktidar kavramı üzerinde özellikle durur. Ona göre şiddeti uygulayan, araçlara ihtiyaç hisseder. Devlet ise en güçlü araçları elinde tutabilen mekanizmadır. Fakat bunlardan önce iktidar, kuvvet, güç, otorite ve şiddet kavramlarının tanımlarının yeniden yapılması gerekmektedir. Arendt iktidarı tanımlarken şu noktaya parmak basar; bir kişinin iktidarda olduğunu belirttiğimizde aslında bir gruptan bahsedilir, bu grup ortadan kalktığında o kişinin iktidarı da kaybolur. İktidarın bugünkü anlamı ise "güç sahibi kişi" anlamındaki metaforik bağlamdan gelir. Bu anlamın özüne indiğimizde ise "kuvvet" kavramı karşımıza çıkar. Kuvvet bir niteliktir, tektir ve bireyseldir. Güç, genellikle şiddetin politik tarafını oluşturur. Çünkü şiddet bir baskı unsurudur. Otorite ise bu kavramlar arasında en sık kötüye kullanılanıdır. Otorite kendi başına ikna etmeye ihtiyaç duymaz, otoritenin en önemli özelliği, itaat etmesi istenen kişiye sorgusuz sualsiz verilen kararı kabul ettirmesidir. Otorite saygı olmadan işlemez. Şiddet ise fenomenolojik açıdan kuvvetle yakındır çünkü şiddetin araçları kuvveti çoğaltmak için kullanılır (Arendt, 1997:41-44).

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Şiddetin kökeni doğrudan ve yalnızca iktidarın şiddeti meşrulaştırması durumuna bağlanamaz. Yüzyıllardır sorgulanan durumlardan biri de insanın şiddet duygusuna doğuştan sahip olup olmadığıdır. Psikanalist ve sosyolog Erich Fromm şiddeti bu bağlamda kategorize eder. Fromm'a göre *yıkıcı olmayan şiddet*, nefret ve kin barındırmayan, anlık tepkiler sonucu, genellikle kabilelerin hüner gösterileri sırasında ortaya çıkan şiddet türüdür ve nispeten tehlikesizdir (Fromm, 1990: 20-21). Eğer bir kişi kendini, yanındakini, onurunu, özgürlüğünü, malını korumak amacıyla veya engellendiği ya da kıskandığı için tepkisini göstermek arzusuyla şiddete başvuruyorsa bu *tepkisel şiddettir*. Bu şiddetin amacı öldürmek değil, kendini savunmak yani aslında yaşamda kalmaktır. *Ödünleyici şiddet* ise güçsüzlükten doğar. İnsan doğası gereği dönüştürme ve değiştirme arzusundadır. Bu değişim uğruna insan yeteneklerini ve güçlerini kullanır. Eğer kişi yeterince güçlü değilse, zayıf, kaygılı ya da yetersizse, güçsüzlüğü ona acı verir. Bu durumda güçlü bir gruba dahil olacak ve bir bütünün parçası gibi hissedecektir fakat bu durum da bir boyun eğiştir. Güçlü olanın himayesine girmek için kendinden vazgeçiştir, insanı yok etmeye iter. Çünkü yaratamayan insan yok eder. Ödünleyici şiddete benzeyen bir diğer şiddet türü de bir canlı üzerinde kurulan *sadist tahakkümdür*. Bir başka canlının yaşamı üzerinde tahakküm kurarak ve onu denetim altında tutarak çaresiz nesne konumuna sokar. Şiddet bu kişilerin içinde yaşam dürtüsü kadar güçlüdür ve yaşanmamış bir hayattan doğar.

> Şiddetin bu denli güçlü olması, yaşamın kendi sakatlığına dayanamayıp başkaldırmasındandır; insanın yıkıcı ve sadist bir yeti geliştirmesinin nedeni insan olması, bir nesneye dönüşmüş olması, yaşamı yaratamadığı için yok etmeye kalkışmasıdır. Binlerce güçsüz insanın gladyatörlerin hayvanlar tarafından yutuluşunu, birbirlerini öldürüşünü büyük bir zevkle seyrettikleri Roma'daki Koloseum sadizme dikilmiş en büyük anıttır (Fromm, 1990:29).

Öç alıcı şiddet ise ilkel olandır, yıkıcıdır. Kıyıcı yıkıcılık insanın hayvandan ayrıldığı en önemli noktadır. Çünkü insan kendi türünü öldüren tek hayvandır ve dahası amaçlayarak, planlayarak öldürme hem insana ait hem de insanı tehdit eden bir olgudur. Fromm'a göre bu şiddetin sebepleri kişinin çocukluğunda yatar. Fromm bebeğin bakım vereniyle iletişimine ve aldığı ya da alamadığı güven duygusuna odaklanır. Bir bebek karnı tokken, üşümüyor ve sevgi görüyorken güven duygusu üretmeye başlar. Çünkü bir sonraki sefer karnı acıktığında doyurulacağını, ilgi istediğinde de sevgi göreceğini bilir. Fromm'a göre bu inanç ve güven duygusu birçok insanda küçük yaştayken yıkılır, çünkü mutlaka bir çocuk babasının bir yalancı olduğunu,

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

annesinin babasıyla kendisinden daha çok ilgilendiğini ya da anne babasının, çocuğun yoksunluk çektiğinin farkında dahi olmadıklarını bilir. Bir çocuğun anne babasını cinsel ilişki sırasında görmesi de babayı bir vahşi hayvan gibi algılamasına sebep olur, bu nedenle güven duygusunun kırılmasına yol açabilir. Bu durumların hepsi bir çocuğun adalete ve sevgiye olan inancını sorgulatan, onu güvensiz hissettiren durumlardır. Bu, elbette yalnızca ailesiyle olan ilişkisine değil, yaşamla olan bağına da yansır. Güvensizlik duyan, inancını yitirmiş kişiler yaşamın ve kendisinin kötülükle dolu olduğunu kanıtlamak ister. Yani yıkıcılık umutsuzluktan beslenir Fromm'a göre. Kişi, kendisini yadsıyan hayattan böyle öç alır. Görülen odur ki Fromm şiddetin doğuştan geldiğine değil maruz kalınan durumlarla beslendiğine ve geliştiğine inanmaktadır. *Kana susamış şiddet* ise kan akıtarak yaşadığını hissedebilen kişiler ya da toplulukların dahil olduğu şiddet türüdür. Başkalarından üstün olmanın yolu bu kişiler için kan akıtmaktan geçer. Uluslararası ya da bir iç savaş bittiğinde aynı kana susamışlık azınlıklarda da görülebilir (Fromm, 1990: 30-32). Sigmund Freud ise kişinin saldırganlık, yıkıcılık ve şiddet içeren davranışlarının içgüdüsel olduğunu ve doğuştan geldiğini savunur. Ona göre insan, saldırganlığı biyolojik içgüdüsünde barındırır (Freud, 2011:68-69).

Şiddet, yaşamın ve insanlığın bir gerçeği olarak yüzyıllar boyunca tiyatro metinlerinde toplumsal, bireysel ve politik perspektiflerden temsil edilegelmiştir. Yaşadığımız çağda da şiddet kaçınılmaz olarak tiyatro metinlerinde yerini almaktadır. Türk tiyatrosunun çağdaş yazarlarından Ebru Nihan Celkan, çeşitli şiddet türlerini oyunlarında kullanmıştır. Celkan oyunları, çağının gerçeklerini mercek altına alan, birey üzerinden toplumu anlatan oyunlardır ve ötekileştirmeyi, iktidar mekanizmalarını, eril tahakkümü, toplumsal cinsiyet şiddetini sıklıkla gündeme getirir.

3. Ebru Nihan Celkan Oyunlarında Şiddet Perspektifleri

3.1 Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi

2012 yılında yazılan ve ilk olarak aynı yıl Altıdan Sonra Tiyatro ekibince sahnelenen *Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi*, bir transseksüel olan Umut'un dünyasını anlatır. Tek kişilik bir oyun olan *Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi*, anlatının odakta olduğu bir olay örgüsüne sahiptir. Bütün oyun, Umut'un yaşadığı evde başından geçen olayları anlatması üzerine kuruludur. Umut, mahallede onu ötekileştirmeye çalışanları, babasının tecavüzünü, annesine

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

özlemini, trans cinayetlerini, ilk aşkını, yediği dayakları kara mizah yoluyla anlatır. Oyun Umut'un kimliğini bulma ve varoluş hikâyesi olmasının yanı sıra homofobiyi, aile içi tacizi ve erkek şiddetini de konu alır. Finalde seks işçiliği yaptığı erkek tarafından boğazı kesilerek öldürülür.

Umut, trans bir birey olarak, toplum tarafından kabul edilmiş ve benimsenmiş genel değer yargıları ve normların dışındadır. Bu da Umut'un bir öteki olarak konumlandırılmasına neden olur. Ötekilik problemi birçok düşünür ve araştırmacı tarafından farklı düzlemlerde ele alınmış bir kavramdır. Fakat tüm düşünür ve araştırmacılar ötekileştirmenin, sosyal dışlanmanın bir şiddet biçimi olduğu noktasında ortaklaşırlar hemfikirdir. Ötekileştirme şiddeti toplumun her kesiminde karşılaşılan bir şiddet biçimidir. Birey, toplum içerisinde kendisini var edebilmek için kendini tanımladığı bir kimliğe ihtiyaç duyar. Kişi benliğini yaratırken, dahil olduğu güruhu gözeterek, kendisi için öteki olanları da belirler.

Varoluşçu felsefe, öteki kavramını tartışırken sağlam bir zemin kurar. Jean Paul Sartre *Varlık ve Hiçlik* çalışmasında "Öteki ben olmayandır" (Sartre, 2010:261) derken, özneyle öteki olanı birbirine güçlü şekilde bağlar. Çünkü bu cümleye göre ben, kendisini tanımlayabilmek için öteki olana ihtiyaç duyar. Simone De Beauvoir *İkinci Cins (Genç Kızlık Çağı)* çalışmasında öteki kavramını varoluşçu felsefe ışığında ve cinsiyetler üzerinden kurgular, öznenin kendisini olumlamak için öteki olana ihtiyaç duymasından bahseder. Bu bir egemenlik savaşıdır ve ötekiyi yaratan benlik, onunla karşıtlık ilişkisi kurar. Bu durumda öteki, nesne konumuna sokulur. Beauvoir'a göre toplumsal sistem kurgulanırken kadın bu kurgunun dışında bırakılmıştır, bu nedenle öteki kavramı, bu dışlama işleyişinin bir ürünü olarak ortaya çıkar (Beauvoir, 2019:89). Yani öteki kavramının oluşması için önce "biz" olmak gerekmektedir, kimlik oluşturmak içinse önce kültür oluşturmak ve ardından "bize benzemeyeni" belirlemek gerekir. Ötekileştirme yüzyıllardır kadın cinsine yapıldığı gibi eşcinsel ve trans bireylere de cinsiyete dayalı ötekileştirme yapılmaktadır. Homofobi bu ötekileştirmenin en büyük sebebidir. Melek Göregenli homofobinin tanımını yaptıktan sonra şöyle detaylandırır:

> Bu anlamda bireysel ve kolektif davranışlar düzeyinde kişilerarası ilişkileri yapılandıran duygu ve niyetlerin oluşturduğu, geniş bir yelpazede ortaya çıkan bir sosyal psikolojik değişken olarak, ayrımcılık pratikleri ve şiddetle ilişkilidir; bilgi'nin iktidarı da dahil bütün iktidar biçimlerinin politika üretme süreçleriyle de doğrudan bağları vardır (Göregenli, 2011:354).

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

Heteroseksüellikten farklı bir yönelim içinde olan kişilere karşı duyulan nefret duygusu ve bu duygunun beslediği şiddet olarak ifade edilebilir. Cinsiyetçi kullanımıyla; toplumun korunması ve kontrolü amacıyla üreyen homofobi, kurumlar ve sosyal geleneklerle ilişkili olarak ele alınmalıdır.

Öteki kavramı toplumsal bir filtreye karşılık gelir. Bu filtre, toplumla uyuşmayanları dışında bırakır. *Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi* oyununda Umut karakteri toplumun bu filtreleriyle sıklıkla karşılaşır. Örneğin Umut çok erken yaşta yönelimini fark etmiştir ve içindeki duygulardan kurtulmak istemektedir. Çünkü bu duygular hem ona hem de annesine zarar verir. Babası, Umut'a ve annesine bu yüzden fiziksel şiddet uygular. Umut henüz lise yıllarında bir erkekle öpüşür ve eve geldiğinde yüzünde makyaj kalıntıları vardır. Makyajı gören babası Umut'a fiziksel şiddet uyguladıktan sonra ona cinsel istismarda bulunur. Umut'un trans arkadaşı Gülbahar, parada anlaşamadığı için seks işçiliği yaptığı erkek tarafından katledilir. Umut'un ölümü de Gülbahar gibi olacaktır, çünkü bu dünya düzeni trans bireylere normal ve doğal bir ölüm dahi sağlayamamaktadır. Umut, her ne kadar mahallesinde sahiplenildiğini söylese de mahallenin bakkalı, imamı, taksi şoförü ya da yan komşusunun da cinsel birliktelik için ona geldiğini belirtir. Bu durum mahalleli tarafından Umut'un nereye konumlandırıldığını netleştirir. Umut, mahalleli için bir seks objesidir, istenildiği durumda satın alınabilen bir nesne olmaktan öteye geçemeyen bir ötekidir. Bu nedenle Umut şiddete ve istismara açık bir birey olarak konumlanmıştır.

Öteki olmak, azınlık kavramını da beraberinde getirir. Azınlık olmaksa toplumun kabul ettiği ve onayladığı standartlara uymayan, din, dil, ırk ya da cinsiyet kodları açısından aykırı kalmayı içinde barındırır. Bu da Umut'un da içinde bulunduğu transseksüel grubu, altkültür kavramının içine dahil eder.

> Chicago Okulu bir bütün olarak toplumdan daha küçük grupların sembolik normatif yapısına dikkati çekmek için altkültür kavramını kullanır. Bu, böyle küçük grupların parçası oldukları hâkim eğilimden, yani daha geniş toplumsal dilleri, inanç sistemleri, değerleri, tavırları, davranış örüntüleri ve hayat tarzları gibi unsurlarla ayrılış şekillerini ifade eden ve bunlara dikkatimizi çeken mikro bir sosyoloji ya da belki de mikrokozmik bir sosyolojidir (Jenks, 2007:21).

Umut karakterinin dünyasından anlaşılmaktadır ki transseksüel grupların kendine has bir yaşayış biçimleri, tavırları, davranış biçimleri, hayat tarzları ve kendilerine ait bir dilleri vardır. Bu

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

oyun özelinde *lubunca sözlük* tam anlamıyla altkültür kavramının altını doldurur. Lubunca sözlük, pasif eşcinsel anlamında yarattıkları *lubunya* kelimesinden türer. Umut, oyun boyunca *laço, koli, paparon, papik, manti, çarka çıkmak* gibi Lubunca birçok kelime kullanır. Onlara ait bir dilin varlığı yadsınamayacak kadar oyuna sinmiştir. Chris Jenks'in anlatımına göre dil, insan davranışlarını kavramak ve aydınlatmak için güçlü bir araçtır ve kök metafor statüsündedir. Küçük grupların oluşturduğu dil, biçimiyle ve yapısal özellikleriyle grubun karakteristiğine dair birçok ipucu barındırır (Jenks, 2007:14-15). Bu oyunda kullanılan kelime anlamlarına bakıldığında transseksüel grupların kıstırıldığı yaşam çemberinin darlığı ortaya çıkmaktadır. Oyunda Lubunca'da sıklıkla kullanılan kelime anlamları şu şekilde sıralanabilir: seks işçiliği için sokakta dolaşmak, bela çıkartmak, cinsel ilişki, esrar, polis, kafa yapmak, eğlence-şamata. Transseksüel grupların yaşam biçimlerine ve karakteristik yapılarına dair ipuçları, yaşamlarındaki şiddetin varlığını inkâr edilemeyecek noktaya taşır.

Banu Ayten Akın *sosyal dışlanma* yani öteki olma kavramının çerçevesini Fransız siyasetçi ve düşünür Rene Lenoir'ın tanımından yola çıkarak çizer.

> Lenoir, dışlananları, ekonomik büyümenin sonuçlarından yararlanamayan kişiler olarak tarif etmiş, ancak sadece yoksul kişiler olmadığını, zihinsel ve fiziksel engelliler, intihar eğilimli insanlar, çok yaşlı ve sakatlar, başı boş istismar edilen çocuklar, ilaç (madde) bağımlıları, suçlular, tek ebeveynli aileler, çok sorunlu hane halkları, marjinal, a-sosyal ve diğer sosyal uyumsuz kişiler gibi çok çeşitli kümeleri içerdiğini belirtmiştir (Lenoir'den akt. Akın, 2019:20).

Bu çerçeveden bakıldığında oyundaki Umut karakterinin, öteki kavramıyla direkt olarak uyumlandığı görülür. Umut hem bir seks işçisi hem de trans olması sebebiyle sosyal dışlanmanın hedefi haline gelmektedir. Oyunun en başında kapıcının oğlu hastalandığında doktorun ötekileştirici "…ibnelerden kapmıştır" (Celkan, 2013:12) cümlesi ayrımcılığın dildeki yansımasını gösterir niteliktedir. Celkan bu cümleleri, din, dil, ırk ayrımı yapmasını beklemediğimiz bir figür olan doktora söyleterek ayrımcılığın boyutlarını gözler önüne sermek ister.

Felsefe profesörü Judith Butler, birilerinin, başka birileri karşısında daha "öldürülebilir" oluşunu *yaralanabilirlik* kavramıyla açıklar. Herkesin şiddete maruz kalma potansiyeli vardır, kişinin koşulları bu riski arttırır ya da azaltır. Butler, bu noktada 11 Eylül olaylarını örnek verir. ABD'nin Afganistan ve Irak'ta sayısız can almasının ardından kendi kayıplarını anıtlaştırması

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

hakkında şu soruyu sorar: Yası tutulabilir ve yası tutulamaz hayatları kim, hangi ölçütlere göre belirler? Kimin nefret edilebilir olduğuna karar veren kimdir? Butler, bu soruların yanıtlarını iktidar politikaları altında arar. Çünkü politikalar kimin öteki olduğuna karar verir. Bu karar sonucunda bir taraf kurban pozisyonuna girerken diğer taraf bir tehdit unsuruna dönüşür ve böylece şiddet meşrulaşır (Butler, 2017:149-150). Bu oyun özelinde baktığımızda hem Umut'un hem de Gülbahar'ın erkekler tarafından öldürülmesi Butler'ın bu tezini doğrular niteliktedir. Eril tahakkümün kurban ettiği bu insanlar hem iktidar politikalarına göre hem de eril zihniyete göre "öldürülebilir" olanlardır, ötekidirler. Giriş bölümünde belirtildiği gibi şiddet, anlam çeşitliliği taşımakla birlikte tanımı gereği güç olgusundan ayrılmaz. Butler, öldürülebilir olan kişilerin, yaralanma ve öldürülme sebeplerinin, güçlü ve gücü nedeniyle iktidar kimliği giymiş olandan kaynaklandığını söyler (Butler, 2017:149-150). Bu nedenle oyunun sonunda, Umut'un müşterisi olan Orhan'ın, boğazını bir çakıyla kesmesi onu eril iktidar figürü ve yaralayan olarak konumlandırır. Umut ise toplum içinde yaralanabilir olduğuna karar verilmiş bir ötekidir.

Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi oyununda şiddetin, cinsiyete dayalı ayrımcılık ve homofobinin dışlama ve yok etme pratiğiyle birlikte işlediğini görmek mümkündür. Homofobi altkültürü, cinsiyete dayalı ayrımcılığı ve ötekileştirmeyi içinde doğalıyla barındırır. Homofobi, heteroseksüel matrisi kabul eden, bunun dışındaki her türlü cinsel yönelime ve cinsel kimliğe tiksinti ya da korku duyan kişilerin duygularını anlatan bir kavramdır. Butler *Cinsiyet Belası* adlı çalışmasında heteronormatif ilişkinin istikrarının, kadın-erkek ilişkisini doğallaştırdığını, diğer ilişki türlerini ise ötekileştirdiğini belirtmiştir. Kurumsallaşmış ve meşrulaşmış olan heteronormatif ilişki bir üstünlük kazanmıştır. Toplumların kabul ettiği ilişki biçimi eşcinsel ilişkiye izin vermeyince toplumsal cinsiyet kodlarının örülmesi cinsel kimlik anlamında da güç kazanır. Böyle olunca belirlenmiş normalin dışında kalan herkes topluma aykırı bulunur ve nefrete varan bir tepki ortaya çıkar (Butler, 2014: 67-68). Tüm metin boyunca da Umut'un homofobiyle farklı şekillerde karşılaşması izlenir. Umut, homofobiyle aile içinde, sokakta, yaşadığı mahallede yani hayatının her anında ve her alanında karşılaşmaktadır. Zira Umut'un yaşamı boyunca maruz kaldığı ötekileştirme de oyunun sonunda öldürülmesi de homofobiden kaynaklanmaktadır. Eşcinsel olduğunu öğrendiğinde babasının onu dövmesi ve ardından da tecavüz etmesi hegemonik erkekliğin tahakkümünü sert bir şekilde gösterir. Umut'un hem babasından hem de

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

birlikte olduğu erkeklerden dayak yemesi yine hegemonik erkekliğin ve homofobinin bir kanıtı niteliğindedir. Umut'un transseksüel ve seks işçisi olan arkadaşı Gülbahar'ın da erkekler tarafından öldürülmesi aynı duruma hizmet eder. Umut: "Ecel almadı. Ecelin teşrifine izin vermezler, kendileri alırlar. Bizi öldürmek sinek avlamak gibi…" (Celkan, 2013:16) derken hem kadın cinayetlerini hem nefret cinayetlerini hem de trans cinayetlerini aynı anda işaret eder. Gülbahar'ın cenazesi bu anlamda önemlidir. Arkadaşlarının cenazesine sahip çıkmak isteyen grup, medyada olay çıkartmış gibi lanse edilir. Aslı Zengin *Sevginin Ölüm Dünyası: Aile, Arkadaşlık ve Trans Kadın Cenazeleri* çalışmasında LGBTIQ ve özel olarak da trans cinayetlerinin, duygusal sorumlulukları vurgulamak ve trans bireyler arasındaki bağı güçlendirmek adına önemli bir yere sahip olduğunu vurgular. Çünkü çoğu trans, aileleri tarafından yaşamda olduğu gibi ölüm halinde de yalnız bırakılmaktadır. Hatta birçok trans ailesi cenazenin kimsesizler mezarlığına gömülmesini talep etmiştir (Zengin, 2016:129). Bu nedenlerden dolayı trans bireylerin hem sosyal anlamda birbirlerini kolladıkları hem de birbirlerinin cenazelerine sahip çıkma güdüsü içerisinde oldukları bilinmektedir. *Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi* oyununda arkadaşlarının cenazesine sahip çıkmak isteyen translar gazetelere "rezalet çıkarttılar" şeklinde manşet olurlar. Bu durum yalnızlaştırılan, biyolojik aileleri tarafından zaten şiddete uğramış olan kişilerin basın aracılığıyla da ötekileştirildiğine örnek niteliğindedir. Bu nedenle bu kişiler, birbirlerine aile olmayı ve hem yaşamda hem de ölümde bir arada yürümeyi tercih ederler.

> Ne de olsa birçok trans kadının cenazesine aile ve akrabaları tarafından değil, trans kadınlarca sahip çıkılıyordu. Gacıların bedenleri ve cenazeleri sadece yaşarken değil, çoğu kez ölürken de aileleri ve akrabaları tarafından inkar ve terk ediliyordu. O yüzden gacılar için ölen arkadaşlarının bedenini bu dünyadan layıkıyla uğurlamak gönüllü olarak üstlendikleri mühim bir sorumluluktu (Zengin, 2016:129).

Umut karakteri maruz kaldığı şiddet ve baskı karşısında yaşadığı çöküntüyü şöyle dile getirir: "Kadın olmam için bana yardım et. Bir yerlerde tek başıma öldürülmememem için bana yardım et… Çocuklara ve kadınlara yardım et" (Celkan, 2013:13). Umut aynı zamanda kimliğiyle ve varoluşuyla ilgili de sorgulamalar içerisindedir. Her sabah uyanıp yüzünü erkekten kadına çevirirken, varoluşunu saklamak için tıraş olur, makyaj yapar ve giyinirken doğduğu kimliği örtmeye ve kendi kimliğini inşa etmeye çalışır. Ait hissettiği kimlik ise onun yalnızca seks işçiliği yapmasına izin verir. Bu nedenle vücudundan, üzerine sindiğini düşündüğü kokudan nefret eder.

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

Metaforik olarak kirliliği, pisliği imleyen kötü kokma hali, Umut'un içinden çıkamadığı, ona başka bir hayat tanımayan bu dünyanın temsili niteliğindedir. Tüm bunlar Umut'un toplumsal anlamda yalnız bırakılmışlığına işaret eder.

> bell hooks'a göre ataerkillik, özellikle kadınlar başta olmak üzere zayıf olarak addedilen herkese ve her şeye doğası gereği erkeklerin üstünlük kurduğunu ve psikolojik terör ve şiddet gibi çeşitli formlarla üstünlüğünü devam ettirmek için zayıflar üzerinde sözü geçen olmanın erkeklere bahşedildiğini kabul eden politik ve toplumsal bir sistemdir (Barutçu, 2013:3).

Ötekiyi yaratan iktidar ve toplum, Umut'un, Gülbahar'ın ve nicelerinin ölüme gidişini görmezden gelir. Oyun homofobiyi, eril tahakkümü, yaptırımsızlığı, nefreti körükleyen toplumu, iktidarı, aile içi tacizi ve erkek şiddetini kara mizah diliyle eleştirir. Oyunda önce Gülbahar ardından Umut, erkek şiddetiyle cinayete kurban gitmiştir. Arendt'in şiddeti tanımlarken işaret ettiği, güç sahibi kişinin iktidara yani kuvvete haiz olan kişinin, şiddeti bir araç olarak kullanması gerçeği Umut'un ve Gülbahar'ın başına gelenler özelinde kanıtlanmış olur. Bu cinayetler hiç şüphesiz ki nefreti ve tahakküm arzusunu içinde barındırır. Gülbahar seks işçiliği yapacağı müşterisi ile parada anlaşamadığı için, Umut ise seks sırasında erken boşalan müşterisi Orhan'a gülmesi sonucunda cinayete kurban gitmiştir. Bu, müşterisinin Gülbahar'la ve Orhan'ın Umutla eşit ilişki kurmadığının göstergesidir. Bu sahneler, Butler'ın belirttiği gibi, kimin daha öldürülebilir ve yaralanabilir olduğuna karar veren iktidar politikalarının temsili niteliğindedir. Yazar Celkan adeta ötekiyi, gücü elinde tutan iktidar simgesi olan erkeğe öldürterek trans bireylerin daha öldürülebilir ve yaralanabilir olduğunu gösterir. Ayrıca bu cinayet, Erich Fromm'un şiddeti kategorize ettiği ve *öç alıcı şiddet* olarak tanımladığı şiddet türüyle yakından ilişkilidir. Orhan'ın Umut'u planlayarak ve amaçlayarak öldürmesi bu durumu, öç alıcı şiddet kavramıyla doğrudan ilişkilendirir. Dahası Orhan, erken boşalması ve kendisiyle alay edilmesi sonucunda Umut'un kendisine gülmesine öfkelenmiş ve ondan öç almak için Umut'u öldürmüştür. Orhan ilkel ve yıkıcıdır. Orhan, toplumun eril ve bozulmuş tarafının temsilidir. Fromm, güçsüz kişilerin, kendilerine olan saygılarını onarmak için başvuracakları tek bir yol olmasından bahseder, öç almak. Bu öcü alırken de göze göz, dişe diş kuralını uygular ve hayatının en yüce amacı halini alır (Fromm, 1990: 24). Aksi durumda kişinin benlik ve özdeşlik duygusu yıkılır. Orhan'ın da kendisiyle dalga geçilmesiyle baş edemeyişi, kendisine olan saygısının yitimi, onu Umut'u katletmeye iter.

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

3.2 Nerde Kalmıştık

2010 yılında yazılan ve ilk olarak 2012 yılında sahnelenen Ebru Nihan Celkan'ın şiddetin bir başka yönüne yer verdiği oyunu *Nerde Kalmıştık,* travmatik bir askerlik yapmış olan Umut'un sivil yaşama ayak uydurma çabasını anlatır. Askerden yeni dönmüş olan Umut, iş ve eş bulması için çevresinden yoğun baskı görür, babasıyla derinden çatışma yaşar ve askerlik sonrası depresyonunu oldukça ağır geçirir. Askerde gördüğü ölümler onu derinden etkilemiştir. Umut, kendisinden beklendiği gibi bir "erkek adam" olmayı tercih etmediği için çevresiyle uyum sorunu yaşamaktadır. Oyunda erkeklik temsilleri, homofobi, toplumsal cinsiyet kalıpları ve baba iktidarı altında ezilme, duygusal, korkak ve içe kapanık Umut üzerinden anlatılır. Oyunun sonunda Umut, kendisinden beklenmeyecek bir hamleyle tüm ailesini silahla öldürür.

Nerde Kalmıştık toplumsal cinsiyet rollerinin erkek üzerinde yarattığı baskıyı ele alır. Birey, kimliğini toplum içerisinde kazanır ve bu kimlik üzerinden var olur. Toplumun dayattığı kimliklerin inşası doğum anında başlar. Bu inşanın en temel kriteri öncelikli olarak cinsiyetler üzerinden kurgulanır. Bu inşaya ayak uyduramayan birey, toplumsal dışlanma yaşayarak şiddete maruz kalır. Toplumun gözünde birey, kimliğini ispat etmekle yükümlüdür. Toplumun bir kadından ve bir erkekten bekledikleri farklılık gösterir. Toplumun erkekten bekledikleri, erkeklik vurgusunu besleyen bedensel ve toplumsal durumlar şöyle sıralanabilir; erkek çocuk girişken ve haylaz olmalıdır, kavga etmesi ve küfürlü konuşması bir kız çocuğunun aksine desteklenir. Sünnet bir erkeğin bedensel olarak kendini ilk kanıtlama alanıdır. Korkusuz olmalı ve *erkek adamlığa* ilk adımı kutlanmalıdır. Ergenlikte ise heteroseksüel bir cinsel deneyim kazanmalı, iktidarını kanıtlamalıdır. Bu dönemde erkekten evdeki kadınlara *sahip çıkması* ve babanın iktidarını sürdürmesi beklenir. Aynı şekilde bir erkek vatanına, milletine de sahip çıkmalı ve vatan borcunu ödemek üzere mutlaka askere gitmelidir. Sünnetten sonra askerlik erkeğin kendini ispatlaması için önemli bir eşiktir. Toplum bir erkeğin asıl askerde kimlikleneceğini düşünür. Askerden döndüğünde ise hemen iş bulması ve evlenmesi beklenir. Evlenir evlenmez çocuk sahibi olan bir erkek iktidarını ispat etmiş olur. Böylece saygıdeğer, toplumda yer kazanmış ve rüştünü ispat etmiş bir kimliğe kavuşur. Bunların tümü toplumun bireye yönelttiği şiddetin, dayattığı kalıpların,

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

istediği kişiye dönüşmezse nasıl dışlayacağının ve bu dışlanmanın da yok edici bir şiddete varan yanının göstergesidir (Barutçu, 2013:7-10).

Oyunda Umut dışındaki tüm erkekler toplumsal cinsiyet rolleriyle uyumlu bir tavır gösterirler ve bu rolle çatışan Umut'u da tenkit ederler. Örneğin askerliğin oyundaki konumlandırılışı önemlidir. Toplumların güvenliğini sağlayan askerlik kurumu bünyesine, koruyucu kişi olarak yalnızca erkekleri kabul eder. Bu militarist mekanizmalar, hegemonik erkeklik değerleriyle bütünleşmiş yapıdadırlar. Askerlik bir ölme-öldürme mekânıdır ve erkeklik ispatı için olmazsa olmazdır. Erkekler askerde birer savaşçıya dönüştürülürler ve her türlü kadınsılığın bu mekâna girmesi olanaksızdır. Burada erkekliğin sert dünyası, kadınsılığı tamamıyla dışarıda bırakır (Sancar, 2009:153-154). Umut'un arkadaşı Gökhan'ın askere gitmemiş olmasına rağmen askere gitmeyen kişiler için eşcinsel imasında bulunması, sürekli spor yaparak daha güçlü ve kavgacı görünmeye çalışması, sık sık "ibne" vurgusu yapması (Celkan, 2013:35), toplumsal cinsiyet rollerine, hegemonik erkekliğe hizmet eden, içinde şiddet barındıran önemli detaylardır. Aynı şekilde Umut'un babası Cengiz de toplumsal cinsiyet şiddetini besleyen önemli bir figürdür. Oğlunun çocukken bir erkeğe yakışacak şekilde yeterince yaramaz ve meraklı olmadığını ima eder: "Büyürken futbol oyna, cam kır, sokakta arkadaşlarınla dalaş diye bekledim durdum. Yok. Sesin gür çıksın, bir yere girdiğinde insanlar bir dursun istedim. Olmadı. Biz başaramadık diye düşündüm. Demek ki erkek adamın erkek oğlu… Neyse" (Celkan, 2013:69). Cengiz, oğlunun yetersiz bir erkek olduğunu her fırsatta vurgulayarak onun toplumun biçtiği erkeklik rolleriyle uyumlanmadığını sıklıkla dile getirir.

Cengiz oğlu Umut'un askerliği için torpil yaptırabilecek kadar güçlü bir figürdür. Fakat Cengiz bu yolu tercih etmez ve oğlunun askerlik sürecini kolaylaştırmaz. Cengiz'in bu tutumu, Umut'u dönüştüren ve Umut'un içindeki şiddeti besleyen belki de en önemli tutumdur. Ülkenin doğusunda, silahlı çatışmanın ortasında askerlik yapan Umut, burada tanık olduğu ve maruz kaldığı şiddet nedeniyle dönüşür. Örneğin komutanı Umut'a iki gün boyunca bir kayayı beklemesi için nöbetçilik görevi verir, asker arkadaşları tarafından korkaklıkla suçlanır, zorbalığa uğrar ve bir örgüt evini bastıklarında Umut tam altı kişiyi öldürmeye mecbur bırakılır. Tüm bunlara, askerden döndükten sonra babasının bitip tükenmeyen erkeklik baskısı eklenince, Umut'un içindeki

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

şiddete yatkın taraf beslenip büyümüştür. Umut'un, babasını tatmin etmeyen sessiz çocukluğu ve askerden sonra iş bulmak ve evlenmek için herhangi bir çaba içerisinde olmayışı Cengiz'in psikolojik şiddetini ve baskısını arttırmasına neden olur. Cengiz, mütemadiyen Umut'u yetersizlik düşüncesine itmektedir. Maruz kaldığı çeşitli şiddet biçimleri Umut'u dönüştüren en önemli etmenlerdir. Bunun en büyük kanıtı da finalde herkesi gözünü kırpmadan öldürebilmesidir. Umut, kendisine yönelen psikolojik şiddetin birikimini fiziksel şiddet yoluyla dışa vurur.

Umut yalnızca babası ve asker arkadaşları tarafından değil, dayısı Nazım tarafından da psikolojik baskıya maruz kalır. Umut'un dayısı Nazım, Cengiz'le aynı noktada konumlanır ve yeğenine bir an önce iş, sonra bir de eş bulmasını öğütlerken aslında toplum tarafından genel kabul gören argümanlarla konuşmaktadır. Yeğenine nasıl *erkek* olunacağıyla ilgili önerilerde bulunur: "Şimdi bir iş bulursun. Sonra fazla uzatmadan evlen. Yoksa benim gibi 35 yaşında yeğeninle maçlara gider-gelirsin" (Celkan, 2013: 46). Nazım, yeğenine nasıl kabul gören bir erkek olacağının anahtarını verirken bir yandan da Umut'u tıraş ederek düzgün, düzenli ve toplumun kabul edeceği şekilde görünmesini sağlar. Toplumsal algıya göre erkek işgücünün üretime dahil olması, erkeklik algısı açısından çok önemlidir ve erkekliğin en büyük kriterlerinden biridir.

> Türkiye'de endüstriyel kapitalist üretim ilişkileri bağlamında çalışma yaşamında tutunabilmiş erkekler kendilerini yaptıkları iş ile tanımlıyor ve var ediyor. Öte yandan (ilerideki bölümlerde göreceğimiz üzere) endüstri sonrası kapitalizm koşullarında yani esnek ve geçici istihdam ya da yüksek işsizlik koşullarında, çalışacak sürekli ve prestijli bir iş bulamama riskiyle karşı karşıya olan erkekler için ise erkek olmayı başarmanın koşulları da belirsizleşiyor; farklı erkeklik inşa stratejileri gelişmeye başlıyor. Çalışarak kendilerini iş yapma becerileri üzerinden tanımlama şansına sahip olamayan erkekler bir erkeklik kaybı riski ile de karşı karşıya kalıyorlar (Sancar, 2009:58-59).

Umut maruz kaldığı tüm psikolojik şiddete rağmen oyundaki diğer karakterlere göre, son ana kadar, daha insancıl bir noktada durmayı başarır. Celkan, bir eşcinsellik imasında bulunmuyorsa da Umut, toplumun kabul ettiği erkeklik formuna göre daha kadınsı özelliklere sahiptir. Örneğin vicdanlı ve yumuşak başlıdır, duygularını ortaya saçmaktan çekinmez. Diğer yanda sık sık erkeklikle ilgili yaptığı çıkışlarla öne çıkan Gökhan, toplumsal yargılara göre kadınsı bulunan pembe renkte kapağı olan bir kitabı dahi okumaz ve yanında taşımayı reddeder: "Ne okuyacağım ya! O renk kapağı olan kitap alır mı erkek adam? Delirdin mi?" (Celkan, 2013:51).

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

Evde söz sahibi olan ve tahakkümünü sürdüren babanın yanında ona uyumlanmış bir kadın olarak anne Yeşim vardır. Oyun boyunca çok az gördüğümüz Yeşim'le Umut'un kuvvetli bir bağı olduğunu söylemek güçtür. Diğer yandan Yeşim'in Cengiz'e başkaldıran ya da sorgulayan bir yanı da yoktur. Yeşim popüler kültür dizilerini severek izleyen, bu dizilerdeki kadınlara benzemek için saç rengini değiştirebilen biridir. Bu özellikler onu derinliği olan, sorgulayan bir karakter olmaktan uzaklaştırır. Yeşim, Cengiz'in evde kurduğu düzenin sürdürücüsü gibidir. Serpil Sancar kadının iktidarla işbirliği içinde olmasına vurgu yapmak için şöyle der: "…bazı kadınlar, gücü elinde tutan erkeklerle işbirliği yaparak, eril iktidardan pay alabilir ve çıkarlarını diğer ezilen kadınlardan farklılaştırarak egemen erkek çıkarlarıyla eklemlenmiş ilişkiler kurabilirler" (Sancar, 2009:17-18). Yeşim'in sessiz ve boyun eğen tavrı, onu iktidar şiddetini besleyen anne konumuna taşır. Zira o da torun istediğini ilk fırsatta dile getirmesiyle Cengiz'i desteklediğini hissettirir: "Başım şişti. Belli bir yaştan sonra çocuk sesi hiç çekilmiyor. Torun sesi hariç. O çekilir…" (Celkan, 2013:40). Oyun, *eril iktidar konumunu* ve tahakkümün nasıl inşa edildiğini bize adım adım gösterirken, toplumun belirlediği cinsiyet kalıbına uymayan erkeğin nasıl cezalandırıldığını, şiddetin deri altına nüfuz eden yanını işaret eder.

Giriş kısmında bahsedilen sadist tahakküm kavramı Caner'in tutumuyla örtüşür. Caner'in oğlu üzerinde kurduğu tahakküm ve denetim altında tutma arzusu Umut'u çaresiz bir nesne durumunda konumlandırmaktadır. Caner, oğlu üzerinde tam bir egemenlik kurmak ister. Umut sessiz bir kişidir ve sessizliğiyle bu durumu beslemektedir. Umut'un kendini savunma yetisi kaybolmuştur, bu nedenle Caner'in kendisini sokmak istediği kalıba girmeyi, önce bir başkaldırı şeklinde reddetmez, pasif bir direniş halindedir. Fakat oyunun sonu Caner'in şiddetinin Umut'u da dönüştürdüğünü işaret eder. Bu noktada şiddet olgusunun temel tanımı *Nerde Kalmıştık* oyunuyla örtüşür. Şiddet; güçle ve güçlü olanla birlikte anılır. Caner'in kurduğu tahakküm, evdeki iktidar olmasından ve gücü elinde tutan kişi olmasından kaynaklanır. Güçlü olan Caner, zayıf bıraktığı Umut üzerinde psikolojik baskı kurarak, oğlunu istediği kalıba sokmaya çalışır.

Toplumun cinsiyet rollerini algılamak açısından kadının ezilmişliğini ve ötekileştirilmesini anlamak ne kadar önemliyse, erkeğe dayatılan toplumsal cinsiyet rollerini görmek ve iktidarın kimlik dayatması, yani kimlik şiddeti üzerinde durmak da o denli önemlidir. Zehra Y. Dökmen

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

Toplumsal Cinsiyet çalışmasında S.M. Burn'ün erkek cinsiyet normlarını üç başlık altında topladığından bahseder; başarı/statü normu, güçlülük normu ve kadınsı olmama normu. Başarı normu, erkeklerin toplum tarafından daima başarılı, statülü olmaya zorlandığı anlamına gelir. Çünkü erkek aileye *ekmek getiren* kişidir, evi geçindirme sorumluluğu erkeğe aittir. Erkekler bu baskı altında ezilerek ruhsal çöküntüye uğrayabilmekte, başarıya zorlanarak yetersizlik duygusuna kapılabilmektedirler. Güçlülük normu, erkekleri fiziksel, zihinsel ve duygusal olarak kuvvetli olmaya iter. Çelimsiz ve duygusal bir erkek toplum tarafından zayıf görülür. Bu nedenle erkeklerin doğru kararlar alan, akıllı, fiziksel olarak kaslı ve kuvvetli, duygusal olarak da sarsılmaz bireyler olmaları istenir. Kadınsı olmama normu ise kadını aşağı gören bir zihniyetten doğar. Kadın meşguliyetleri toplumda küçümsenir ve bu meşguliyetlere ilgisi olan erkeğin değeri düşer. Ev işleriyle meşgul olan, duygularını sarılarak ve ağlayarak belli eden erkekler kadınsı olmakla suçlanır ve toplumdan dışlanırlar (Burn'den akt. Dökmen, 2015:219-225).

Toplumdan dışlama, aile içinde ve sosyal ortamda kabul görmeme, toplumun istediği kalıplara girmeme nedeniyle yapılan ötekileştirme de bir şiddet biçimidir. Bu durum kişiyi bunalıma, buhrana sürükleyebileceği gibi evine ve iş yaşamına yabancılaşma yaşamasına da neden olabilir. *Nerde Kalmıştık* oyununda Umut, babası tarafından ötekileştirilen, evde ailesi, sosyal ortamında arkadaşları ve askerde silah arkadaşları tarafından farklı biçimlerde toplumsal cinsiyet rollerine uymadığı için ötekileştirme şiddetine maruz kalan biridir. Umut çevresindeki herkes tarafından dışarıda bırakılır ve tüm bu yaşadığı psikolojik şiddet formları onu oyunun sonunda en yakınlarını öldüren bir katile dönüştürür. Toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının, erkekler üzerinde yarattığı şiddet biçimi Galtung'un kategorize ettiği yapısal şiddete örnektir (Galtung'dan akt. Tepe, 2009:37-38). Giriş kısmında aktarıldığı gibi yapısal şiddet doğrudan uygulayanı olmayan, öznesiz bir türdür. Umut'un tanıdığı herkesçe itildiği kalıp, onun toplumsal baskı gördüğünü işaret eder. Bu nedenle Umut, psikolojik şiddetin yanı sıra yapısal şiddete de maruz kalmaktadır.

Oyun, Yeşim'in oğlu için düzenlediği yemekte son bulur. Yemek sırasında Umut babasından hesap sorar. Askerliği sırasında bastığı örgüt evinin ve öldürdüğü insanların etkisinden çıkamamıştır ve babasına şu soruyu sorar: "…Korkak mıyım baba? Hâlâ korkak mıyım?

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

Konuşuyoruz ya! Adam oldum işte! Değil mi? Adamım! SÖYLESENE BABA SEN KAÇ KİŞİYİ ÖLDÜRDÜN?" (Celkan, 2013:71). Oyunun bu noktasından sonra Umut sanrı halinde gibidir. İçeri gider, elinde bir silahla ve odanın kapısını kırarak içeri girer. Askerde, örgüt evini bastıkları operasyondaymış gibi davranır ve odadaki herkesi tek tek öldürür. Umut, başedemediği toplumsal cinsiyet yargılarının, erkeklik kodlarının kurbanı olmuştur. Ona dayatılan erkeklik formu, onu askerde öldürmeye itmiştir. Toplum, Umut'a öldürmekle ve güçlü olmakla gururlanmasını dayatırken o daha insancıl bir noktada kalmak için diretir. Sonunda ise bu diretmeyle başedemez ve kendini, kimliğini kaybedip gerçek bir katile dönüşür. Umut, son sahnede, yaşamı boyunca maruz kaldığı şiddeti uygulayandır. Son sahne, şiddetin dönüştürücü gücünün anlatıldığı, oyunun sözünün en güçlü şekilde söylendiği, çok önemli bir sahnedir.

3.3 Evim! Güzel Evim!

İlk olarak 2013 yılında buluT Tiyatro tarafından sahnelenen oyun, orta sınıf bir ailenin hikâyesine odaklanır. Bu aile varlıklıdır ve dışarıya, uyumlu, sevgi dolu bir fotoğraf verirken, iç dünyasının görünenden farklı işlediği kısa sürede ortaya çıkar. Oyunun ilk sahnesinde evin babası Caner'in karısı Melek'i dövdüğü anlaşılır. Caner'in, kızları Umut ve Yasemin üzerinde kurduğu tahakküm de kısa sürede görülür. Zaman atlamaları ile ev yaşantılarına şahit olduğumuz bu ailede, babanın bir eril iktidar figürü, anneninse yetersizlik duygusuyla savaşan, sindirilmiş bir karakter olduğu anlaşılır. Umut ve Yasemin evi terk etmiş, kendilerine ait bir hayat kurmuştur. Yasemin kendine yurtdışında yeni bir hayat kurmanın arifesindedir. İki çocuk da başka evlerde yaşamayı başarmışlarsa da annelerinin o evle, yani babayla ilişkisini kesmeyi başaramamışlardır. Oyun, geri dönüşlerle ailenin geçmişine odaklanırken bugün yaşananları da gösterir.

Kadına yönelik şiddet güç eşitsizliğinden doğar. Caner'in Melek'e uyguladığı şiddet, fiziksel şiddetle sınırlı değildir; ekonomik şiddet, özgürlüğü kısıtlayıcı ve toplumsal yaşama katılmayı engelleyen şiddet ve değersizleştirme şiddeti de söz konusudur. Evden çıkmaması ve komşu dahi olsa başka insanlarla görüşmemesi için baskı altında tutulan, her ay maaşını kocasına vermek mecburiyetinde bırakılarak maddi özgürlüğü elinden alınan, kocası tarafından dışarıya yürüyüşe çıkmasına veya komşusuyla bir kahve içmesine dahi izin verilmeyen Melek, iktidar ve güç sahibi erkeğin, kadını sindirip ötekileştirdiği bir örnektir. Giriş kısmında aktardığımız Arendt'in

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

iktidar şiddeti kavramı Caner karakteriyle örtüşür. Evdeki güç sahibi kişi olan Caner, ekonomik ve sosyal kısıtlamayı bir araç olarak kullanır. Böylece şiddeti yalnız fiziki olarak uygulamakla kalmaz ve diğer araçlarıyla şiddetini güçlendirip boyutlandırır. Caner, psikolojik anlamda güçlü, fiziki olarak da kuvvetlidir. Böylece hem dayak atan, fiziksel olarak güçlü hem de psikolojik egemenlik kuran bir karakter olarak inşa edilir. Otorite olan Caner, yarattığı gücü kendi çıkarları için kötüye kullanır. Melek'i sorgulamayan ve başkaldırmayan birine dönüştürerek sindirmiştir. Diğer yandan Melek'in kendisine saygı duymasını da sağlayarak elini güçlendirir. Caner şiddet araçlarını kuvvetiyle çoğaltır.

Caner manipülatör, dayakçı, küfürbaz ve bencil bir karakterdir, bu özelliklerisayesinde oyunun şiddet odağını oluşturur. Caner, Melek üzerinde kurduğu tahakkümü şiddetle buluşturur ve ona sistematik şekilde fiziksel şiddet uygular. Caner, Melek'i düzenli olarak dövmekte ve sık sık yaptığından pişman olup özür dilemektedir. Bu karakter, küfürbaz ve manipülatör olmasıyla evdeki şiddeti büyütür ve çocukları da bu şiddetten payını alır. Bu özelliklerinden hareketle Caner'in narsist bir yapıda olduğu söylenebilir. Pascal Couderc ve Pascale Chapaux- Morelli*, İkili İlişkilerde Duygusal Manipülasyon Narsist Bir Partnerle Yüzleşmek* çalışmasında manipülasyonun tanımını şöyle yapar:

> …kendi iktidarını yerleştirme yönündeki az çok bilinçli bir hedefe yönelik olarak çiftler arasında hatta her grubun içinde uygulanan küçük entrikaları kapsar. Bunlar, maruz kalan erkek ya da kadın için nahoş durumlar olsa da, yine de suç teşkil etmez. Her insan ilişkisi bir güç ilişkisine yol açar; kimse bundan kaçamaz. İlişki, günümüzde eşlerin dahil olduğu koşullardan destek alan kaçınılmaz mekanizmaları içerir. Karşımızdaki kişi genellikle acilen tatmin bulması gereken bir nesnedir; ve bu doygunluğa bir kez erişildiğinde çatışmalar dayanılmaz "gibi gelir" ve kopmaya yol açar (Couderc ve Chapaux-Morelli, 2011:7).

Caner, öteki olarak konumlandırdığı Melek'in yıkımını gerçekleştirmek için sürekli eylem halindedir. Bu eylemler ötekiyi bastırdıkça bastıran ve yıkımını gerçekleştirene kadar vazgeçmeyen sapkın bir tutumun sonucudur. Uyguladığı şiddetin yaptırımla sonuçlanmaması manipülatörün elini güçlendirir. Caner'in Melek'in maaşına el koyması, arkadaş edinmesini istememesi, onu yalnızlaştırması, dışarı çıkmasını tartışma ve şiddet sebebi haline getirmesi, telefonunu kontörlüye çevirmekle tehdit edebilmesi aslında klasik bir manipülatörün davranışlarıdır. Bütün bunlar Melek'i zayıflatmak ve kendisine bağımlı hale getirmek için attığı adımlardır. Manipülatör boğar, aşağılar, yalnızlaştırır, suçlu hissettirir, memnuniyetsiz ve

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

kuşkucudur (Couderc ve Chapaux-Morelli, 2011:7-10). Bu özelliklerin hepsini Caner'de görmek mümkündür.

Melek, maruz kaldığı fiziksel, psikolojik ve ekonomik şiddeti yadsımaktadır. Umut ve Yasemin, annelerinin dayak yemesine artık dayanamaz ve kahvaltı sofrasında şöyle bir diyalog yaşanır:

> Yasemin: Ben bu adamla yaşamanı istemiyorum anne.
>
> Melek: Allah Allah, babanız o sizin kızım. Ne demek adam?
>
> Umut: İstemiyoruz işte.
>
> Melek: Aaa, nereden çıktı kızım o? Neyi istemiyorsunuz?
>
> Yasemin: Anne…
>
> Melek: Çökelek güzel mi? (Celkan, 2015:23).

Yasemin, eğer babası tekrar annesi Melek'i döverse ona polis çağırmasını tembihler. Buna karşılık Melek'in yanıtı şöyledir: "Gerek yok kızım o kadar büyütmeye. Her evde olan şeyler" (Celkan, 2015:27). Melek'in kızını bu şekilde geçiştirmesi, şiddeti yadsıdığının önemli bir göstergesidir. Caner Umut'u henüz küçük bir çocukken defalarca dövmüş ve ona şiddetli şekilde bağırmıştır. Bu duruma Melek defalarca tanık olmasına rağmen sessizliğini bozmamış, kızını korumak için bir hamlede bulunmadığı gibi hiç yaşanmamış gibi davranmıştır. Melek, bu yadsıma halini kızlarına da öğretmeye çabalar. Örneğin akşam yemeğinde babalarıyla tartıştıkları için erkenden giden Umut ve Yasemin'i sabah kahvaltısı için arayıp davet ettiğinde "Aaa.. Ne olacak kızım olur öyle şeyler. Babanız o sizin. Hadi…" (Celkan, 2015:20) diyerek, yaşanılan olumsuzlukları yaşanmamış gibi örtmeye çalışır. Ayrıca Melek, kendisini şiddet gören diğer kadınlardan farklı bir konuma yerleştirerek de şiddeti yadsır. Her gün gazetede haberlerini okuduğu, kocasının eline bakan, okumamış ve cahil kadınlarla kendi durumunun aynı olmadığını savunur. Bu sahne ne eğitimin ne de başka sınıftan olmanın şiddet görme biçimini değiştirmeyeceğini, farklı sınıflardan dahi olsa tüm kadınların şiddet noktasında eşitlendiğini işaret eder.

Caner her dayaktan sonra özür diler, bu sefer son der ama o son asla gelmez. Melek, kocasını vicdanlı ve yardımsever olarak tanımlar. Tüm bunlar tipik manipülatör kurbanı

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

tavırlarıdır. Melek her durumu erteler, bahaneler uydurur, kendini ikna eder. Bu konuyla ilgili Chapaux-Morelli ve Couderc'in çalışmasında önemli bir saptama vardır: Her iki taraf da ters giden bir şey için kadını suçlar (2011:150). Kadın kendisini her zaman yetersiz hisseder çünkü her zaman ona bir şeyleri eksik yaptığını hissettiren biriyle yaşamaktadır. Caner, psikolojik şiddet uygulamak için tüm fırsatları değerlendiren bir manipülatördür.

Tüm oyun ev mekânında geçer ve eve hapsedilmiş kadınla, dışarıdaki iş yaşantısı nedeniyle evden sık sık ayrılan erkek temsilleri, kadının ve erkeğin toplumsal cinsiyet rollerini simgeler. Caner'in Melek'i sokmaya çalıştığı kalıp hali hazırda toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının belirlediği çerçeve içindedir. Giriş kısmında aktarılan öznesiz bir tür olan yapısal şiddet kavramı kendisini bu oyunda da hatırlatır. Çünkü Caner toplumun belirlediği ve baskıladığı kuralların sözcüsü olarak konumlanır. *Evim! Güzel Evim!* oyununda haneye para getiren ve evin geçimini sağlayan olarak erkek, evdeki iktidar figürüdür. Bu noktaya gelmesinde Melek'in de en az Caner kadar katkısı olduğu yadsınamaz bir gerçektir.

Oyun genel anlamıyla erkek şiddetine odaklanır. Şiddet ve Şiddetin Türleri başlığında aktarıldığı gibi Arendt'e göre şiddet ve iktidarın birbirinin içine geçmesi doğal bir sonuçtur. Yine Arendt'e göre iktidarı kaybetme olasılığı şiddete başvurulmasına neden olur. Bu oyunda Caner'in kızlarının evden ayrılmış olması ve annelerini de o evden kopartmaya çalışmaları bu anlamda önemli bir veridir. Ayrıca Celkan'ın oyunda babayı konumlandırdığı yer bu noktada önem kazanır. Caner, yazar tarafından sahnenin evden ayrı bir noktasına konumlandırılır. Böylece sorun çıkartan, ailede sevilmeyen kişi olarak baba, ailenin geri kalanından ayrılır. Bu da Caner'in iktidarı kaybetme potansiyelini simgeler. Caner sahnenin başka bir noktasına konumlanmış olmasına rağmen aslında tüm olayların odağında olmayı da başarır. Yazar, eril imgenin varlığını, tahakkümünü ve yokluğunu aynı anda imlemeyi başarır.

Oyunun sonunda Melek'in kocasından yediği büyük dayaktan sonra kızlarının ısrarıyla da olsa evi terk etmesi, kadının kurtuluşuna dair bir umudun olduğunu hissettiren bir sahnedir ve oyunun söylemini müspet bir noktaya çeker.

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

4. Sonuç

Ebru Nihan Celkan, oyunlarında şiddeti net, vurucu şekilde aktarır ve şiddet gerçekliğini görünür kılar. Celkan, *Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi, Nerde Kalmıştık ve Evim! Güzel Evim!* oyunlarında, günümüzün şiddet anlatısını aile ve ev mekânı üzerinden kurar. Ev mekânının erkeğe yüklediği iktidar rolü üç oyunda da karşımıza çıkar. *Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi'de* Umut'un babası, *Nerde Kalmıştık*'taki Cengiz ve *Evim! Güzel Evim!* oyunundaki Caner karakterleri birer otoritedir ve ailelerine fiziksel ve de psikolojik şiddet uygulamaktadırlar. Üç oyundaki baba temsilleri, manipülatör, çocuğunu kendi istediği gibi olmadığı için suçlayan ve hatta ötekileştiren, psikolojik ve fiziksel şiddet uygulayan otorite temsili, iktidar figürü karakterlerdir. Bu karakterler gücü, kuvveti elinde tutan, şiddeti ellerindeki tüm araçlarla uygulayan ve etrafına mütemadiyen zarar veren kişilerdir. Üç baba figürü de toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının hizmet ettiği zihniyetin, ete kemiğe bürünmüş formlarıdır. Cengiz bir erkeğin, Caner ve *Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi'de* Umut'un babası, bir kadının nasıl olması ve olmaması gerektiğine dair çok fazla şey söyler. Toplumsal normların çizdiği kadın ve erkek tiplerine uymayan çocuklarını ve eşlerini şiddet uygulayarak dönüştürmek isterler. Büyük oranda da başarılı olurlar.

Anne figürü ise üç oyunda da bastırılmış, sindirilmiş ve ev mekânına hapsedilmiş temsillerdir. Kendi hayatlarında söz sahibi olmaktan uzaktırlar ve evdeki iktidar figürünün yani eşinin sözünden çıkamazlar. Her şeye rağmen *Evim! Güzel Evim*! oyunundaki anne figürü olan Melek, kaderini değiştirmek için evden çıkıp gitse de ne *Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi* oyunundaki anne ne de *Nerde Kalmıştık'*taki anne evini terk edemez. Bunların yanında Melek'in, Caner'in o güne kadarki tüm özürlerini kabul etmiş olması, yeniden o eve dönüp dönmeyeceği noktasında tekinsiz bir ikircik yaratmayı başarır.

Eril şiddetin bir sonucu olarak, şiddetin dönüştürücü gücüne örnek vermek anlamında üç oyundaki Umut karakterlerine bakmak önemlidir. Çünkü üçü de gördüğü çeşitli şiddet biçimi nedeniyle kurban pozisyonuna itilmişlerdir. *Evim! Güzel Evim*! oyunundaki Umut, evdeki iktidar figüründen kurtulup kendine yeni bir hayat kurmayı başarmış ve sonunda annesini de o evden kurtulmaya ikna etmiştir. Bu oyundaki Umut yaralanmış olsa da başkaldırmayı başarmış, şiddetin

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

kendisini sindirmesine izin vermemiştir. Onun yaşamı boyunca babası tarafından sindirilmeye çalışılmasına rağmen başkaldırmayı başarmış olması önemlidir. *Nerde Kalmıştık* oyununda ise Umut, şiddetin dönüştürücü ve yaralayıcı yanından nasibini fazlasıyla almış, başkaldırısını bir katile dönüşerek göstermiştir. *Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi'*nin Umut'u ise hayata karşı bir başkaldırı halinde olsa da oyunun sonunda öldürülmüş ve sindirilmiştir. Bu oyundaki dönüşüm, çocukluğu ve gençliği boyunca gördüğü baba zulmünün ve ötekileştirmenin, onu bir seks işçisi olmaya itmesinde karşılık bulur. Üç Umut da otorite figürlerinin onlara karşı kurdukları baskı ve gösterdikleri şiddet nedeniyle yaşamlarında büyük değişimler yaşamışlardır. Üç karakter de kendi hayat yollarında olması gerektiği gibi söz sahibi olamamış, uğradıkları manipülasyonla hayatlarına şekil vermek zorunda bırakılmışlardır.

Ebru Nihan Celkan, oyunlarında, günümüzün en önemli meselelerinden biri olan şiddeti toplumsal arka planıyla birlikte ele alırken bu olgunun bireye yansımasının farklı perspektiflerini sunar. Bu oyunlarda kimliği elinden alınmış, mahalle baskısına maruz kalan, hegemonik, psikolojik ve/veya fiziksel şiddete maruz kalan insanların hikâyeleri anlatılır. Onun oyunlarında şiddete maruz kalan Umut'lar genellikle bu sarmalın içinden çıkamaz ve şiddetin kurbanı olurlar. Umut'lar umudu diriltemezler. Celkan, günümüz sistemine eleştirel bir bakışla yaklaştığı oyunlarında Türkiye'den sahici şiddet anlatıları yazmayı başarmıştır.

Kaynakça

Arendt, H. (1997). *Şiddet Üzerine.* 1. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları.

Barutçu, A. (2013). *Türkiye'de Erkeklik İnşasının Bedensel ve Toplumsal Aşamaları-* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı.

Beauvoir, S. D. (2019). *İkinci Cinsiyet - Olgular ve Efsaneler,* çev.Gülnur Savran, 1.Basım, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Butler, J. (2005). *Kırılgan Hayat Yasın ve Şiddetin Gücü,* çev. Başak Ertür, 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.

Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası,* çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınları.

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Butler, J. (2017). "Judith Butler İle Söyleşi", *Cogito Dergisi-Yaralanabilirlik*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı 87, s.145-155.

Camus, A. (2013). *Başkaldıran İnsan,* çev.Tahsin Yücel, 13. Basım, İstanbul: Can Yayınları.

Celkan, E. N. (2013). *Toplu Oyunları I Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi-Nerde Kalmıştık,* 1. Basım, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Celkan, E. N. (2015). *Toplu Oyunları 2 Evim! Güzel Evim! - 17.31, 1. Basım,* İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Couderc, P. ve Chapaux-Morelli, P. (2011). *İkili İlişkilerde Duygusal Manipülasyon – Narsist Bir Partnerle Yüzleşmek,* çev. Işık Ergüden, 1. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları.

Dökmen, Z. Y. (2015). *Toplumsal Cinsiyet - Sosyal Psikolojik Açıklamalar,* 6. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Freud, S. (2011). *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev. Haluk Barışcan, 4. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.

Fromm, E. (1990). *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı,* çev. Yurdanur Salman-Nalân İçten, 5.Basım, İstanbul: Payel Yayınevi.

Göregenli, M. (2011). "Homofobi ve Nefret Suçları: Sosyal Psikolojik Yaklaşım", *Cogito - Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram Heteroseksizm,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı 65-66, s.354-365.

Han, B. C. (2017). *Şiddetin Topolojisi,* çev. Dilek Zaptçıoğlu, 2. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
Jenks, C. (2007). *Altkültür - Toplumsalın Parçalanışı,* çev. Nihal Demirkol, 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Michaud, Y. (1991). *Şiddet,* çev.Cem Muhtaroğlu, 1. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları.

Orbay, İ. (2021). Görünmeyene Işık Tutmak: Psikolojik Şiddet, *Toplum ve Sosyal Hizmet*, s.267-290.

Sancar, S. (2009). *Erkeklik İmkânsız İktidar,* 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.

Sartre, J. P. (2010). *Varlık ve Hiçlik,* çev. Turhan Ilgaz-Gaye Çankaya Eksen, 3. Basım, İstanbul: İthaki Yayınları.

Tepe, H. (2009). "Şiddetsiz Bir Dünya Olanaklı Mıdır: Şiddetin Antropolojik ve Etik Temelleri", *Felsefelogos Dergisi*, İstanbul: Fesatoder Yayınları, Sayı 37, s.29-40.

DOI: 10.21602/sduarte.1568809

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Zengin, A. (2016). "Sevginin Ölüm Dünyası: Aile, Arkadaşlık ve Trans Kadın Cenazeleri", *Queer Temaşa,* ed.Leman S. Darıcıoğlu, İstanbul: Sel Yayıncılık, s.128-145.

İnternet Kaynakları

http 1: "Şiddet", https://sozluk.gov.tr/, Erişim tarihi: 1.10.2024.

DOI: 10.21602/sduarte.1654639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

TİPOGRAFİDE İZOMETRİK YAKLAŞIM "HARFİN MEKÂNA DÖNÜŞÜMÜ"*

ISOMETRIC APPROACH IN TYPOGRAPHY: "TRANSFORMATION OF THE LETTER INTO SPACE"

Pembe Aktürk*

Öz

Tipografi görsel iletişimin temel unsurlarındandır, sesin sembolik görüntülerinin teknik, işlevsel ve estetik düzenidir. İzometrik çizim ise çeşitli disiplinlerde tercih edilen iki boyutlu bir görselleştirme tekniğidir. Bu tekniğin kullanımı ile görselleştirilmiş olan nesnelerde ve mekanlarda uzamsal algılamanın kolaylaştığı ve algılamanın üç boyutlu hissedildiği görülmektedir. Araştırmada bu tekniğin tipografi disiplininde uygulanması, harf ve tipografik kurguda ortaya çıkan etki ve mekânsal olarak algılanması ele alınmıştır. Bu araştırmanın problem cümlesi "tipografide izometrik çizim tekniğinin kullanılması harf formlarında mekân algısı yaratabilir mi?" şeklindedir. Bu problem çerçevesinde tekniğin tipografiye katkısı ve tipografiyi algılatma biçimi yaratıcı örnekler üzerinden çözümlenmiştir. İzometrik çizim tekniğinin tipografi disiplininde yaratıcı sonuçlar elde etmek için kullanılabilecek etkili yöntemlerden biri olduğu sonucuna varılmıştır. Tekniğin tasarımcılar tarafından kullanılması, tipografi eğitimi verilen derslerde öğretilmesi ve uygulatılmasının öğrencilerin yaratıcılığını geliştirebileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Tipografi, İzometrik Tipografi, Harf, Mekân.

Abstract

Typography is one of the fundamental elements of visual communication, it is the technical, functional and aesthetic order of symbolic images of sound. Isometric drawing is a two-dimensional visualization technique preferred in various disciplines. The use of this technique has been shown to enhance spatial perception is facilitated in visualized objects and spaces and giving a sense of three-dimensionality. In the research, the application of the technique in the discipline of typography, the effect that emerges in the letter and typographic fiction and its spatial perception are discussed. The problem statement of this research is 'Can the use of isometric drawing techniques in typography create a sense of spatial perception in letterforms?" Within the framework of this problem, the contribution of the technique to typography and the way of perceiving typography are analyzed through creative examples. It was concluded that isometric drawing technique is one of the effective methods that can be used to achieve creative results in typography discipline. It is thought that the use of the technique by designers, teaching and practicing it in typography courses can improve the creativity of students.

Keywords: Graphic Design, Typography, Isometric Typography, Letter, Space.

Araştırma Makalesi / *Research Article*
Başvuru tarihi / *Received:* 10 Mart 2025- Kabul tarihi / *Accepted:* 08 Mayıs 2025
*Araştırma Görevlisi, Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, pembe.akturk@selcuk.edu.tr, Konya/Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1654639

1. Giriş

Harf, bir dildeki seslere karşılık gelen semboller olarak tanımlanabilir. Harfler sesi tanımlamakta ve onu görünür kılmaktadır. Alfabe konuşulan sesleri temsil eden bir dizi temel görsel işarettir. Her harf yalnızca temel ses veya adı temsil eder. Alfabenin her bir karakteri yüz binlerce kelimeyle birleştirilebilir ve konuşulan dilin görsel kaydını oluşturur. Bu görünür hale gelen düşünceler ve görsel sesler yazı ve tipografinin büyüsüdür (Carter, Meggs vd., 2015:31). "Yazı dilin görsel dışavurumudur. Karakterleri kelimelere, kelimeleri mesajlara dönüştürmede etkilidir. (…) iletişimde yazı duyulabilir bir sesin görsel eşdeğeridir, yazar ve okuyucu arasındaki somut bağdır (Cheng, 2005:7). Tipografi ise yazının teknik ve estetik düzenidir; harfler, kelimeler ve cümlelerin ifade edilecek mesaj doğrultusunda tasarlanmasıdır. Herhangi bir grafik tasarım projesinde doğru yazı karakteri seçimi ve yazı karakterleri ile ilgili düzenlemeler okunurluk ve okuturluk, boşluklandırma ile ilgili düzenlemeler tipografi disiplinin kapsamındadır. "Yazılar hayal gücümüzü tetikler, duygularımızı uyandırır, anıları harekete geçirir ve tüm duyularımızla bağlantı kurar. Ne kadar gürültülü göründüğü, ağır mı hafif mi olduğu, hızlı mı yavaş mı olduğu ya da dokunmanın nasıl bir his olduğu gibi fiziksel dünyaya ait özellikleri otomatik olarak tanırız" (Hyndman, 2016:26). Bu noktada aktif iletişimi sağlayan dil sembolleri olan yazıların estetik sunum ve tasarımının önemli olduğu anlaşılmaktadır. "Robert Bringhurst "Tipografi içeriği onurlandırmak için vardır" derken sözlerin ve seslerin görsel yaratım sürecini en güzel şekilde yorumlar. Tipografi tasarımcısı, içeriği adeta bir sözcük kuyumcusu özeni ve duyarlılığıyla işleyerek sanatkârane bir biçimde sunan kişidir" (Susan G. vd. akt. Uçar, 2019:251). Tipografi tartışmasız grafik tasarımın en önemli bileşenidir. Büyük ya da küçük izleyicilere kavramları ifade ederken, hissettirirken ve yansıtırken okunabilir mesajlar oluşturma konusunda belirgin bir yetenek gerektirir (Heller ve Anderson, 2016:6). Seslerin görsel sembollerinin, farklı tonlarda, estetik düzenlerde etkili sunumu tasarımcının tipografiyi ustalıkla kullanması ve onları yaratıcı bir sistemle birleştirmesine bağlıdır. Sarıkavak'a göre "harfin yaratıcı kullanımı bilinçle, estetikle ve duyarlılıkla sağlanır (2009:1).

Mekân "insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk" olarak tanımlanmıştır (Hasol, 1979:344). İnsan yaşamı inşa eder ve sürdürürken çeşitli mekânlar kurgulamakta ve mekânı anlamlandırmaktadır. Mekânın somut

DOI: 10.21602/sduarte.1654639

varlıklar, sınırlar üzerinden anlamlandırıldığı görülmektedir. Mekân içinde gezebildiğimiz, bizi sarıp sarmalayan, koruyan bir yapıdır. Mekânlar kullanıcı ile etkileşimdedir, fiziksel ihtiyaçlarımızı karşılamanın yanı sıra bizi zihinsel olarak da etkilemektedir. Bu çalışma kapsamında ele alınan mekân sesin formları olan harflerin sınırları içinde oluşturmuştur. İzometrik çizim sisteminin kullanımı ile mekâna dönüşen harfler alıcıların görsel algısını etkilemekte ve zihinlerinin tipografik mekânlarda dolaşmasını sağlamaktadır. Tipografide izometrinin kullanımı, tipografinin sağladığı sembol iletişiminin ötesinde katmanlı bir algılanma/algılatma sistemi sunmaktadır. İzometrik çizim sistemi, tasarımın sunulduğu, gösterildiği ana mekândan (kâğıt, ekran vd.) zihne olan yolculuğunu kolaylaştırmakta, izleyicide estetik hazzı artırarak, uzamsal düşünmesini sağlamaktadır.

Stephan Coles (2012:11)'a göre, tıpkı insan vücudu gibi Latin alfabesi de şaşırtıcı şekil ve oranlarda olabilir. Bu çeşitlilik, farklı tarihsel yollardan, dil veya kültür farklılıklarından ya da kalem, keski veya pergel gibi harfleri yapmak için kullanılan araçtan kaynaklanmaktadır. Elle kullanılan yazı araçlarından ilk matbaa sistemlerine ve dijital tasarım yazılımlarına kadar geçen süreçte, yalnızca yazının biçimi değil, aynı zamanda anlamı, etkisi ve algılanış biçimin de derinden etkilenmiştir. Ellen Lupton "Thinking with Type" Kitabında grafik tasarımcıların önemli bir kaynak olarak yazı karakterleri kullanımını, mimarların yapı tasarımlarında cam, taş, çelik ve diğer malzemeleri kullanımı ile bağdaştırmıştır. Grafik tasarımcıların bazen kendi yazı karakterlerini ve özel harflerini yarattıklarından bahsetmiş fakat yaygın olarak, mevcut yazı karakterlerinin geniş kütüphanesinden yararlandıklarını belirtmiştir (2010:13).

Tipografi disiplininde yaratıcı, izleyiciyi etkileyebilen uygulamalar yapabilmek tipografi sınırlarının esnetilmesi ve farklı uygulama olanaklarından beslenmekle mümkündür. Mevcut yazı karakterleri ile bir tasarımı başarıyla bitirmek mümkündür fakat ilgili yazı karakterlerinden yola çıkarak ya da tamamen özgün bir sistemle yeni formlar oluşturarak uygulamalar yapmak daha yaratıcı sonuçlar doğurur. Bu doğrultuda tipografide izometrik çizim yaklaşımının kullanılması estetik ve işlevsel açıdan zengin tasarım sonuçları elde edilmesini sağlayacaktır.

Araştırmanın amacı: Araştırma matematiğin olasılıklarından faydalanan bir yöntem olan izometrik çizim yönteminin tipografi disiplini içinde yaratıcı kullanımına odaklanmaktır. Araştırmanın problemi tipografide izometrik çizim tekniğinin kullanılması harf formlarında mekân algısı yaratabilir mi? şeklinde belirlenmiştir.

DOI: 10.21602/sduarte.1654639

Bu çalışma tipografinin salt okunur okutur işlevsel bir tasarım elemanı olmasının ötesine geçtiğinin gösterilmesi ve harf formlarının iki boyutlu düzlemde üç boyutlu mekân algısı yaratabildiğinin gösterilmesi ve hatırlatılması amacıyla hazırlanmıştır. Araştırmada izometrik tipografi yaklaşımının zamanla aynılaşan tasarım yaklaşımlarına zenginlik ve derinlik katabilme potansiyeli gösterilmiştir.

Araştırmanın yöntemi: Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden betimsel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Betimsel içerik analizi yöntemi "belirli bir konuda ya da alanda birbirinden bağımsız olarak yapılan nitel ve nicel çalışmaların derinlemesine incelenip düzenlenmesi" olarak açıklanmaktadır (Ültay vd., 2021:189). Bu doğrultuda literatür taraması yapılarak, izometrik tipografi tekniği ile çözümlenmiş tasarımlar evreninden örneklem olarak tercih edilen 5 tasarım çalışması üzerinden inceleme yapılmıştır.

Araştırmanın önemi: Araştırma yaratıcı tipografik uygulamaların hazırlanmasında kullanılan yöntemlerden biri olan izometrik çizim tekniğinin hatırlatılması, gündeme getirilmesi bakımından önemlidir. Tipografide izometrik çizim tekniğinin kullanımının tasarımları zenginleştirmesi ve anlamı derinleştirmesi alıcıların tasarımla geçireceği süreyi artırmaktadır.

Araştırmanın sınırlılıkları: Araştırma izometrik çizim tekniğinin tipografide kullanılması ve harflerde yarattığı mekân algısına odaklanmıştır. Araştırma, görsel ve kavramsal açıdan çözümlemeye uygun, araştırma sorusunu destekler nitelikte, güncel uygulama örnekleri sunan tasarımcılar Christoph Niemann, Coen Pohl, Shaivalini Kumar, Erik Gonzales ve Human Made Tasarım Grubu tarafından hazırlanan izometrik tasarım örnekleri ile sınırlandırılmıştır.

2. İzometrik Çizim Tekniği ve Tasarımda Kullanımı

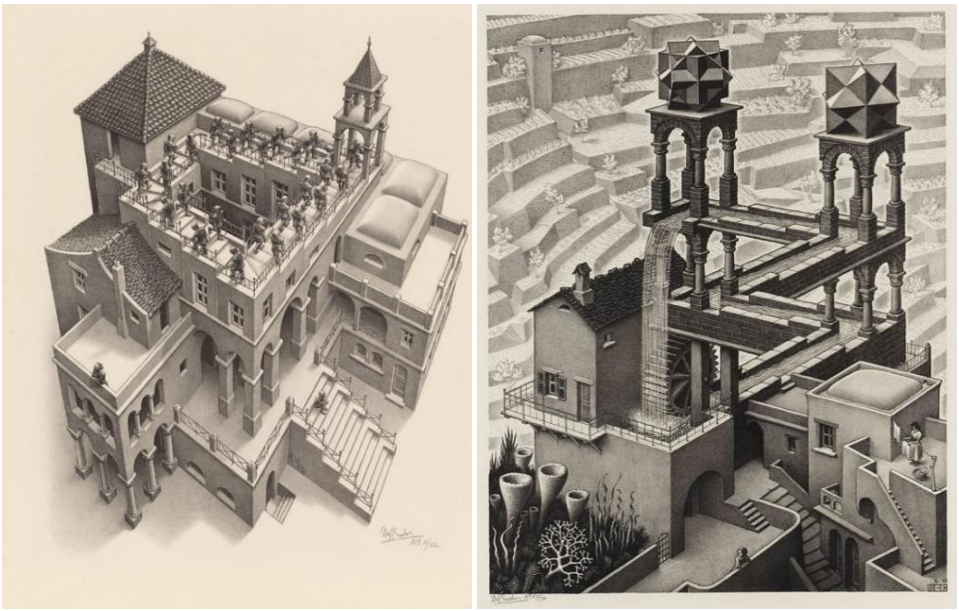
İzometrik çizim, mühendisler, teknik ressamlar ve bazen de mimarlar tarafından kullanılan üç boyutlu nesnelerin grafiksel olarak gösterilmesi yöntemidir. Bu teknik, perspektif görüntülemede olduğu gibi derinlik yanılsamasını, nesnenin ana boyutlarının, yani seçilen üç karşılıklı dik koordinat eksenine paralel olanların bozulmadan sunulmasıyla birleştirmeyi amaçlamaktadır (http 1). İzometrik çizim tekniği matematiksel hesaplamalarla tasarımlarını hazırlayan tasarımcılar, mimarlar ve mühendisler tarafından yaygın kullanılan bir tekniktir. Bu çizim tekniği sayesinde karmaşık yapı ve katmanlar kolayca algılanmaya açık hale getirilebilmektedir. İzometrik tasarımlarda üç boyutlu nesneler iki boyutlu yüzey üzerinde

DOI: 10.21602/sduarte.1654639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

sunulurken üst, ön ve yan yüzeylere eşit hassasiyet gösterilerek çizilmektedir. Bu teknik çizilen nesnenin estetik algısını ve görsel çekiciliğini arttırmaktadır. İzometrik tasarımlarda nesneler oluşturulurken paralel çizgilerin perspektif çizimde olduğu gibi birleşmediği ve tüm eksenlerdeki açıların eşit olduğu görülmektedir. İzometrik tasarımlarda çizilen nesneler birkaç açıdan gösterilebildiğinden düz (flat) çizimlere göre daha çok tercih edilmekte ve ilgi çekici bulunmaktadır.

İki boyutlu sınırlar içinde izometrik çizim tekniğini kullanarak alıcıya fantastik ve illüzyonlu görüntüler sunan sanatçılar bulunmaktadır. Maurits Cornelis Escher matematiği resmeden sanatçı olarak bilinen Hollandalı ressam ve grafik sanatçısıdır. Escher'in eserleri iki boyutlu bir düzlemde sonsuzluğun tasviri şeklindedir. Matematiğin olasılıklarını iki boyutlu düzlemde üç boyutlu ve oyunlu çalışmalar yapmak için kullanmıştır. İzometrik çizim tekniğini kullanarak hazırladığı çalışmaları kendinden sonra izometrik yaklaşımla üretimler yapan tasarımcılara ilham kaynağı olmuştur. Escher'in, 1960'ta (Görsel 1) ve 1961'de (Görsel 1) yaptığı iki esere bakıldığında sanatçının izometrik çizim tekniğinden faydalandığı, çizdiği mimari yapıların üç yüzeyine eşit özen gösterdiği görülmektedir. Her iki eserde de mekân derinliklidir ve üç boyutlu algılanmaktadır.

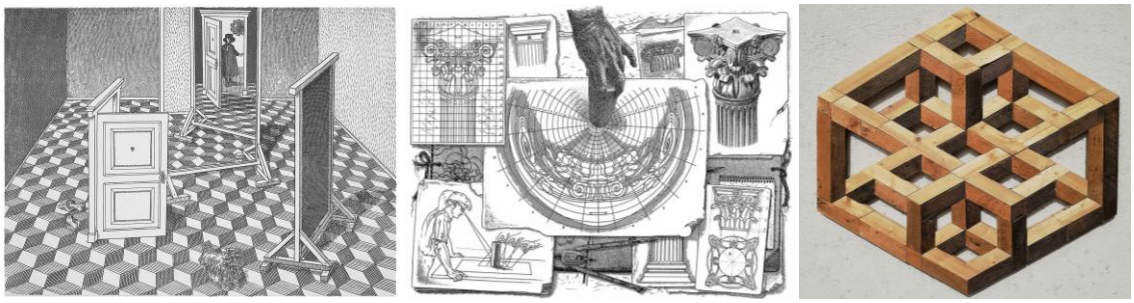


Görsel 1. (Solda) M.C. Escher, *Ascending Descending*, 1960, Litografi
(Sağda) M.C. Escher, *Waterfall*, 1961, Litografi.

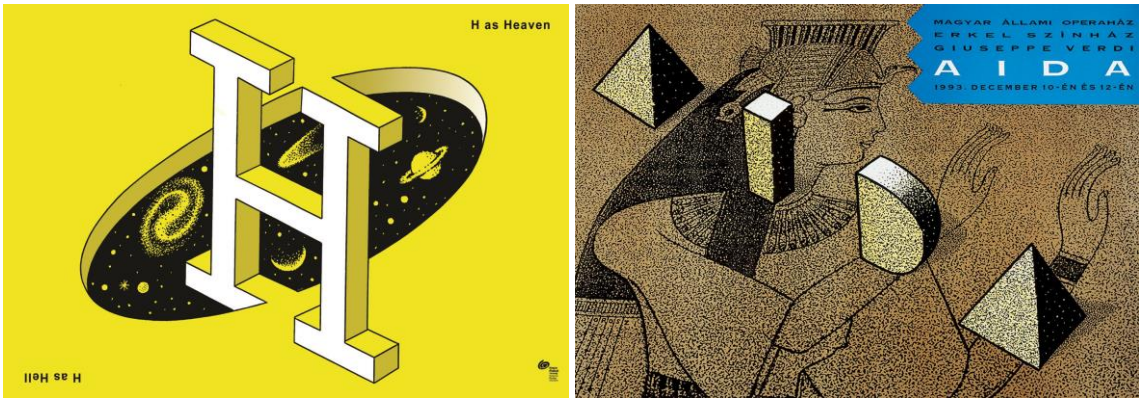
DOI: 10.21602/sduarte.1654639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

István Orosz, Macar grafik sanatçısı, illüstratör, poster tasarımcısı ve animasyon film yapımcısıdır. Orosz, matematikten ilham alan eserleriyle tanınan sanatçılardandır. Sanatçının eserleri özel bir bakış açısından ya da ayna ile görülebilen anamorfik çalışmalar, optik illüzyonlu formlar, matematiksel yapılar ve tarihsel referanslar, katmanlı anlamlar ve gizli referanslar içeren biçimler, tuhaf nesneler oluşturmaktadır. Sanatçı, eserlerinde izleyicinin mekân algısını değiştirmeyi ve görme ile ilişkisini sorgulatmayı hedefleyen perspektif teknikleri kullanmaktadır. István Orosz, (http 2). Görsel 2'de Orosz'un 1998'de yaptığı izometri, tarihsel referans ve yanılsama gibi özellikler barındıran Jan Van Eyck adlı çalışma, özel bir bakış açısından ayna ile algılanabilen Anamorfik Korint (t.y.) çalışmasının tasarımı, nasıl görüneceğine dair detaylar ve imkânsız nesnelerden Plankmetry 37 adlı çalışma bulunmaktadır. Görsel 2'de sunulan çalışmalara bakıldığında Orosz'un üretim yaptığı çeşitli disiplinlere matematiği, perspektifi, izometrik yaklaşımı taşıdığı görülmektedir.



Görsel 2. (Solda) I. Orosz, *Jan Van Eyck*, 1998, Litografi. (Ortada) I. Orosz, *Anamorfik Korint,* (t.y.), Eskiz. (Sağda) I. Orosz, *Plankmetry 37,* 2015, Ahşap.



Görsel 3. (Solda) I. Orosz, *H as Heaven, H as Hell*, 1991, Afiş. (Sağda) I. Orosz, *AIDA,* 1993, Afiş.

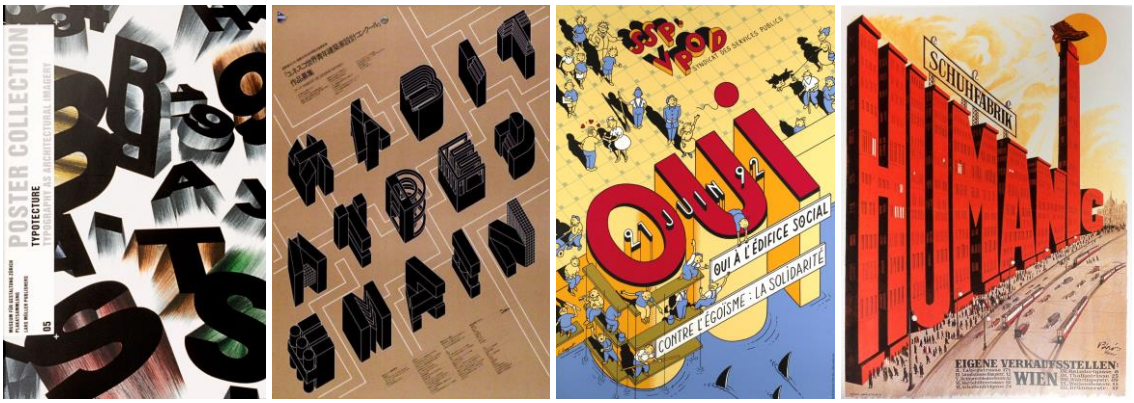
DOI: 10.21602/sduarte.1654639

István Orosz'un tasarladığı afişlerde de sanatsal yaklaşımını koruduğu, anlatı yüzeyinde kullandığı elemanları perspektif oyunlarla kurguladığı, görsel elemanların yanında tipografik elemanların da bu oyunun birer parçası olduğu görülmektedir. Orosz'un Görsel 3'te verilen "H as Heaven, H as Hell" afişinde yer alan H harfini ve "AIDA" afişinde yer alan her bir harfi izometrik olarak çizdiği görülmektedir. Orosz'un bu çalışmaları günümüz izometrik tipografi tasarımları için referans niteliği taşımaktadır.

"Typotecture: Typography as Architectural Imagery/Yazıyapı: Mimari İmge Olarak Tipografi" Sergisi 2000 yılında İsviçre, Zürih Tasarım Müzesinde Andreas Janser tarafından açılmıştır (Köksal, 2011). Sergi, tipografinin mimari form olarak ele alındığı, harflerin iki boyutlu alanından çıkma, mimariyle melez bağlantılar kurma eğilimine dayanan çeşitli ülke ve dönemlerden sanatçıların dahil olduğu bir sergidir. Sergide yer alan afişlerde harfler, kelimeler veya cümleler hem resim hem de kelime olarak okunabilen mimari figürler oluşturmaktadır. Tipografinin mimari ile bağ kurması harflere boyut kazandırmış ve bu yaklaşım afiş tasarımında heyecan verici bir çeşitlilik ve zenginlik katmıştır. Bu sergi aynı isimle Poster Collection serisinin 5. sayısı olarak Lars Müller Publishers tarafından kitap olarak basılmıştır. Kitapta çağdaş afiş tasarımından başlanarak, yazının mimari olarak ele alınışındaki farklı gelişim çizgileri yirminci yüzyıl boyunca geriye doğru izlenebilmektedir (http 3). "Tipografi ve mimari formlar arasında benzerlikler olduğu söylenebilir; tipografist ve mimarlar, tasarım açısından ızgara tekniği (grid) strüktür, oran, denge gibi aynı tasarım ilkeleri üzerinde çalışmaktadırlar. Afiş tasarımlarında yazının mimari öge olarak kullanılmasıyla tipografi büyük boyutlu (bir bina olarak kullanımı gibi) ve daha etkileyici bir duruma gelmektedir" (Kurtcu, 2016:22). Sergide yer alan tasarımcılar, hazırladıkları boyutlu tipografilerle tipografi kültürünün gelişime ve çağdaş izometrik tipografinin gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Görsel 4'te sergide yer alan eserlerle hazırlanan kitabın görseli ve sergide yer alan tasarımcıların afişlerinden bazıları verilmiştir. Afişler incelendiğinde sergiye katılan tasarımcıların tipografinin üç boyutlu, izometrik olasılıklarını deneyimledikleri görülmektedir. Bu deneyimler günümüz izometrik tipografi çalışmaları için rehber niteliğindedir.

DOI: 10.21602/sduarte.1654639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698



Görsel 4. (Solda) Typotecture / Typotektur Typography as Architectural Imagery / Typografie als Architektonische Bilderwelt Poster Collection 5, 2002, Kitap Kapağı. (Ortada) T. Igarashi, *Habitat de Demain,* 1988, Afiş. (Ortada) C. Luyet, *OUI à l'édifice social*, 1992, Afiş. (Sağda) M. Biro, *Humanic,* 1924, Afiş.

İzometrik çizim tekniği ile günümüzde grafik uygulamaların hemen her alanında karşılaşılabilmektedir. Kurumsal kimlik tasarımlarından bilgigrafilere, illüstrasyonlardan haritalara, işletmelerin reklam, tanıtım görsellerine, mobil oyunlarda yer alan figürlerin, nesnelerin ve varlıkların çizimlerine kadar geniş bir alanda izometrik çizim tekniği kullanılmaktadır.

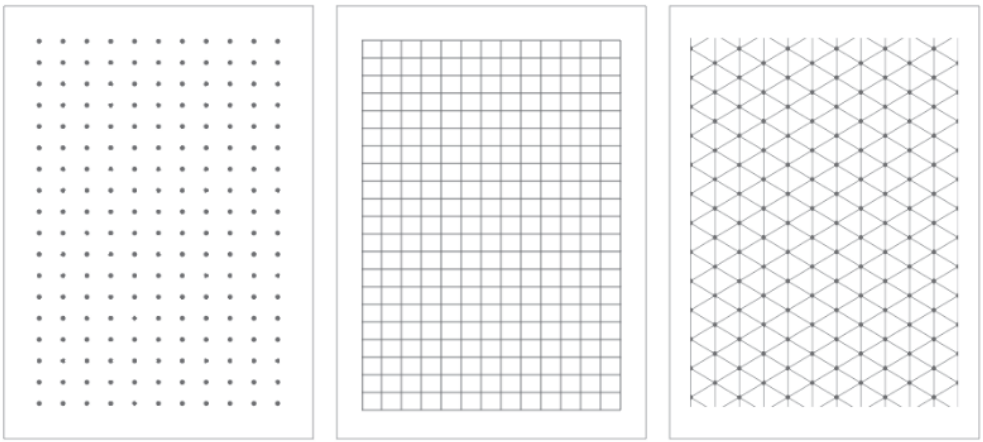
İzometrik çizim alıştırmaları izometrik ızgara (grid) sistemine göre tasarlanmış ya da noktalanmış defterler, çeşitli tasarım yazılımlarının sağladığı ızgara (grid) sistemleri ve yapay zekâ uygulamalarına girilen istemler (prompt) sayesinde yapılabilmektedir. Ambrose ve Harris ızgarayı "bir tasarım veya sayfa içinde bağımsız öğelerin yerleşimini düzenlemek için kullanılan bir yapı" olarak tanımlamış, ızgaranın tasarımdaki rolünü bina inşaatındaki iskelenin rolü ile bağdaştırmışlardır (2012:121). Tasarımda ızgaralar, tasarımcının çizim ve karar verme aşamasında tasarımcıya rehberlik etmektedir. Sayfa yüzeyinde yer alan öğelerin ustalıkla yerleştirilmesini sağlamaktadır. "Izgaralar tasarımcının zamanı etkili kullanmasına ve bilinçli kararlar vermesine olanak sağlar" (Ambrose and Harris, 2014:9).

Geleneksel ya da dijital yöntemlerle izometrik çizimler yapılırken izometrik kâğıt kullanımı tasarımın hızlı ve doğru ilerlemesinde fayda sağlamaktadır. İzometrik kâğıtlar fiziki olarak temin edebilir, internet ortamında çeşitli izometrik kâğıtlar bulunabilir, tasarım yazılımlarında bulunan izometrik ızgara (grid) sistemlerinden faydalanılmaktadır.

DOI: 10.21602/sduarte.1654639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

İzometrik kâğıt, kâğıdı küçük eşkenar üçgenlere bölen çizgilere sahiptir. Bir nesnenin izometrik projeksiyonu, nesneyi üç boyutlu bir görünümde göstereceğinden, izometrik grafik kâğıdının üç ekseni olmalıdır. Bu eksenlerden biri dikey bir çizgidir. Diğer iki eksen, dikeyle 60 derecelik açılar yapar. Boyut boyutlarını çizerken, nesnenin yüksekliği dikey eksen boyunca ölçülür ve genişlik ve derinlik, dikeye 60 derecelik açıyla eksenler etrafında ölçülür. Bu üç eksenin kesişimleri tarafından oluşturulan eşkenar üçgenlerin boyutu, çizimin yaratıcısı tarafından tanımlanacak boyut birimlerini temsil eder. İzometrik çizimin temsil edilen nesneye orantılı olarak doğru olması için, her yöndeki birimler tutarlı olmalıdır (http 4).

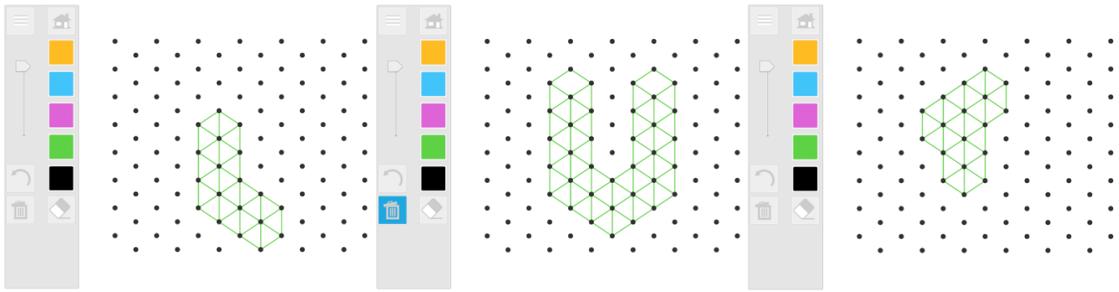


Görsel 5. İzometrik Çizimlerde Rehber Olabilecek Grid (Izgara) Çeşitleri, Yazar Arşivi**.**

Görsel 5'te verilen izometrik ızgaralar (gridler) Adobe Illustrator yazılımında hazırlanmıştır. Örnekte görüldüğü gibi her tasarımcı tasarımına uygun olarak farklı ızgaralar hazırlayabilmektedir. İnternet ortamında basit ölçekli izometrik çizimlerin deneyimlenmesini ve mantığının kavramasını sağlayan çeşitli uygulamalar bulunmaktadır. Görsel 5'te verilen harf formları www.teacherled.com web sayfasında bulunan izometrik çizim uygulamasıyla çizilmiştir. Uygulama izometrik çizim mantığını kavrayabilme ve bu konuda denemeler yapılmasına olanak sağlamaktadır. Noktalı bir ızgara (grid) sistemi sunan uygulama tasarım öncesi harf çizim pratiği yapmaya imkân vermekte ve tasarıma dair öngörü sunmaktadır.

DOI: 10.21602/sduarte.1654639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698



Görsel 6. İzometrik Harf Formu Denemeleri, Yazar Arşivi**.**

İzometrik çizim tekniği tasarımcının uzamsal düşünebilmesinin yanı sıra hedef kitleyi de uzamsal düşünmeye teşvik ederek büyülü bir deneyim sunmaktadır. Eroğlu'na göre izometrik çizim, eğitim alanında da önemli bir rol oynamaktadır. İzometrik çizim araçlarının ise uzamsal becerilerin geliştirilmesinde etkili olduğu belirtilmektedir (Eroğlu, 2023). Turgut (2007), tarafından "uzamsal düşünme, üç boyutlu uzayda bir ya da daha çok parçadan oluşan cisimleri ve bileşenlerini zihinde hareket ettirilebilme veya zihinde canlandırabilme yeteneği olarak tanımlanmıştır" Bu deneyim kişilerin uzamsal farkındalık kazanmasını sağlamaktadır. Uzamsal farkındalık ise bireyin nesnelerin iki ve üç boyutlu görüntülerini anlayarak, yorumlayabilmesi, elde edilen verilerden sonuç çıkarabilmesidir.

3. Tipografide İzometrik Çizim Tekniğinin Kullanımı ve Mekâna Dönüşen Harfler

Yazı karakteri tasarımcısı Hermann Zapf'a göre "tipografi, deneyim ve hayal gücüne dayalı, kurallar ve okunabilirlik tarafından yönlendirilen iki boyutlu bir mimaridir" (http 5). Alman tipograf, tasarımcı ve yazar Erik Spiekermann'a göre tasarımcılar mesajı ileten ve alan arasındaki tercümanlardır. Bu sebeple ne söylediğimiz ve nasıl söylediğimiz fark yaratmaktadır (http 6). "Tipografi bizi sarmalar" yaşamımızın her alanındadır ve etki alanı giderek genişlemektedir (Ambrose ve Harris, 2012:6). Tipografinin genişleyen sınırları içinde teknik ve estetik düzeni ile ilgili düzenlemelerde çeşitli seçenekler bulunmaktadır ve bu seçenekler tasarım çözümleri üretmede kullanılmaktadır. Tipografinin izometrik biçimde çözümlenmesi de bu teknik ve estetik çözümler içinde yer almaktadır. Bu çözüm yöntemi uygulanırken tipografinin iletişim halinde olduğu test edilmeli, iletişimi olumsuz etkileyecek ekleme ve çıkarmalardan kaçınılmalıdır. Tasarımda tipografiye verilen önemin artması tipografide çeşitliliği sağlamıştır. Tasarımcılar ve tasarım öğrencileri tipografide fark yaratan tasarımlar hazırlamak için yaratıcı yollara

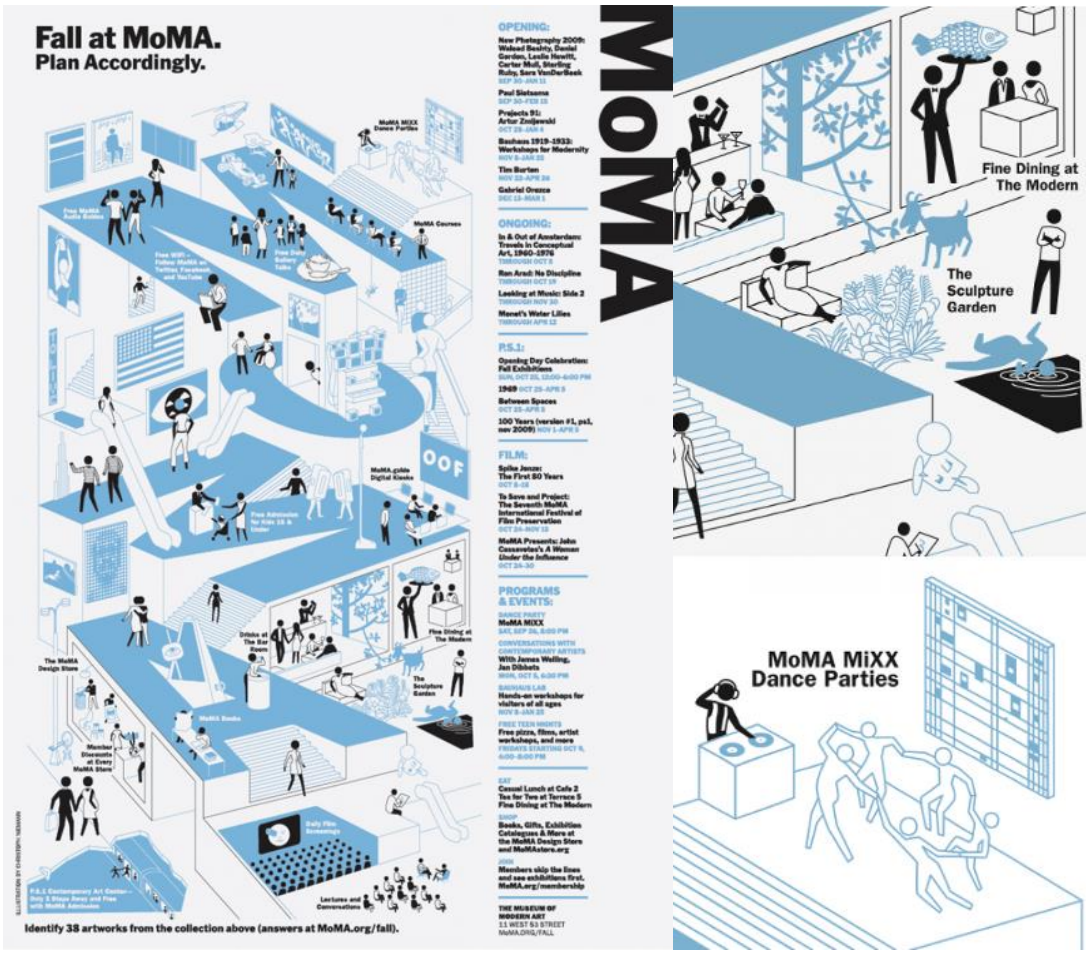
DOI: 10.21602/sduarte.1654639

başvurmaktadır. Tipografide/tipografik tasarımda izometrik yaklaşım, yaratıcılığı ve farklılığı yakalayabilmenin yollarından biridir. İzometrik tipografi, harf formlarının önceden belirlenen grid (ızgara) sistemi üzerinde tasarlandığı, harf formlarının üç boyutlu ve çoğunlukla mekânsal etkiyle sunulduğu bir tasarlama/çözüm yöntemidir. Dilin işaret ettiği seslerin semboller üzerinden etkili bir iletişim kurduran tipografi, estetiği de temel alarak duyu dünyamıza hitap etmektedir. İzometrik tipografi sunduğu mekân hissi sayesinde zihnimizde anlamlandırmayı kolaylaştırarak, duygusal etkileşimi başlatmaktadır. İzometrik tipografi, grafik tasarım ve tipografi alanında önemli bir yere sahiptir. İzometrik harf formları, izleyiciye derinlik hissi vermekte ve estetik bir deneyim sunmaktadır. İlisulu (2019:30)'ya göre "izometrik tasarım yaklaşımının, kullanılan gölge ve perspektif uygulamaları ile izleyici üzerindeki etkisi arttırılarak dikkati yoğunlaştırmaya yardımcı olduğu da söylenebilmektedir".

Tasarımcılara grafik kaynak sağlamak amacıyla kurulmuş ücretli ve ücretsiz web sayfalarında çeşitli formatlarda izometrik tipografi ve illüstrasyonlar bulunmaktadır. Tasarımcılar zaman zaman bu açık kaynaklardan yararlanabildiği gibi çoğunlukla tasarımlarının tamamını kendi tarzlarında hazırlama eğilimindedir. İzometrik çizim yönteminin tipografik formlara uygulanması kullanılan harf ya da harf grubuna derinlik ve hacim kazandırır, harfte mekân algısı yaratır. Harfler üzerine oturulabilir, yürünebilir, hatta içinde yaşanılabilir üç boyutlu mekânlar, yaşam alanları, binalar gibi görünebilmektedirler. Görsel 7'de yer alan ve ünlü grafik tasarımcı Christoph Niemann tarafından Museum of Modern Art için hazırlanmış bir afiş bulunmaktadır. Nieman afişte yer alan "MOMA" harflerini müze planına göre kurgulamış ve harfler üzerine müzedeki sosyal faaliyet ve yaşam akışından kesitler yerleştirmiştir. Christoph Niemann tipografik kurguyu bir bilgi grafiği olarak yapılandırmıştır. "MOMA" harflerinin müzede katlar arasındaki akışı ve sosyal alanların konumlandırılması, müzenin kurgusuyla örtüşmektedir. İzometrik "MOMA" harflerine eklenen mekânsal detaylara, müzedeki canlılığı sergileyen ve müzenin daha iyi kavranmasını sağlayan flat (düz) illüstrasyonlar yerleştirilmiştir. Afiş mavi, siyah ve beyaz renklerle sınırlandırılarak güçlü bir görsel etki elde edilmiştir. Afiş izleyicinin planı net ve üç boyutlu algılamasını sağlamaktadır. Afiş tasarımında yer alan ve müzedeki diğer bilgilendirme detaylarını içeren tipografik kurgu, mekânsal kurgunun sağ tarafında konumlandırıldığı görülmektedir. Niemann'ın izometrik tipografi ve illüstrasyonlarla kurguladığı bu afişte görsel derinlik ve etki artmıştır, afişin anlatım gücü artmış ve izleyiciler "MOMA"yı zihinlerinde kolayca

DOI: 10.21602/sduarte.1654639

somutlaştırmışlardır. Niemann'ın "MOMA" afişinde izometrik tipografi, mimari ve bilgigrafi disiplinlerini tek bir anlatı alanında buluşturduğu görülmektedir.



Görsel 7. Christoph Niemann, *Illustration*, 2009, Moma.

Coen Pohl, Hollandalı bir illüstratördür, şehir ve binaların, nesnelerin, günlük yaşamdan görüntülerin renkli illüstrasyonlarını çizmektedir (http 7). Görsel 8'de yer alan çalışmasında Pohl "City Life (Şehir Yaşamı)" projesini izometrik tipografi ile deneyler yaptığı projelerden biri olarak değerlendirmektedir. Proje yaklaşık 50 saatlik bir çalışma sonucu tamamlamıştır. Tasarımcı, üstten görünen bir şehir planında yer alan mimari yapılardan bazılarını tipografik olarak kurgulamıştır. "City Life (Şehir Yaşamı)" kelime grubunda yer alan her bir harf şehrin mimari yapılarından birini oluşturmuş, mimari ögelerin yerine geçmiş ve birer mekân olarak konumlandırılmıştır. Pohl'un çalışması gökyüzünden çekilmiş şehir görüntülerini andırmaktadır.

DOI: 10.21602/sduarte.1654639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Pohl, mimari öğelerle iç içe kurguladığı izometrik tipografi düzeninde ışığı ve gölgeyi etkili bir şekilde kullanmış, renklendirmeyi tipografinin okunur olmasını da gözeterek planlamıştır. Kırmızı ve mavi tonlarıyla güçlü bir kontrast oluşturulan tasarımda seçilen renk paleti, derinlik hissini artırarak görsel ritim sağlamıştır. Pohl'un izometrik perspektif kullanarak çizdiği harf formları birer mimari yapıya dönüşmüştür. Anlatı alanına yerleştirilen harf formları şehrin dokusuna uyum sağlayarak, okuma ve mesaj iletmenin ötesinde izleyiciye estetik bir mekânsal deneyim sunmaktadır.

Görsel 8. Coen Pohl, *City Life*, 2015, Behance.

Shaivalini Kumar görsel iletişim tasarımı, illüstrasyon alanlarında tasarımlar yapan, çalışmaları Shaivalini, Communication Arts, New Yorker Magazine, Google Doodles Archive, Microsoft News, Adobe Inspire Magazine ve Best of Behance gibi önemli alanlarda yer alan ödüllü bir tasarımcıdır. Kumar, Görsel 9'da verilen "Boundless Space (Sonsuz Uzay)" adlı afişinde kullandığı harfleri izometrik ızgara (grid) sistemi kullanarak oluşturmuştur. Tasarımcı harf formlarında uzay temasını destekler nitelikte mavi, mor, pembe renklerinin farklı tonlarını kullanmış, arka plan rengini uzay boşluğuna gönderme yapacak şekilde seçmiştir. Her bir harfin ayrı ayrı birer mekânı oluşturduğu tasarımda Kumar, galaksiler arası binalar ve uzay yapılarına dair önerilerini izometrik yöntemle harf formları tasarlayarak görselleştirmiştir. Her harf birer bina gibi yapılandırılmıştır. Merdivenler, antenler, cam yüzeyler ve uzay aracı detayları harflerin içeriğine entegre edilerek, tipografi ile mimari form arasında bağ kurulmuştur. Kumar'ın hazırladığı tasarımda harfler sembolik varlıklarının yanında fiziksel birer mimari yapıya

DOI: 10.21602/sduarte.1654639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

dönüşmüştür, her bir harf uzayın mimari ögesi konumundadır. Tasarımda kullanılan sıra dışı kompozisyon ve izometrik yapı anlam ve form bütünlüğünü sağlamıştır; afişin teması olan "boundless (sonsuzluk)" harflerin yerleşim sistemiyle izleyiciye aktarılmıştır. Anlatı alanındaki görsel ritim ve izometrik dengenin mesajı güçlendirdiği, afişin estetik etkisini artırdığı görülmektedir.

Görsel 9. Shaivalini Kumar, *Boundless Space*, 2015, Behance.

Erik Gonzales, vektörel illüstrasyon ve harfleme (lettering) tasarımları yapan bir tasarımcıdır. Görsel 10'da Gonzales tarafından hazırlanmış olan büyük harf ve rakamlardan oluşan izometrik tasarımları yer almaktadır. Tasarımcı her bir harfi birbirinden bağımsız, ilgili harf formunun sınırlarını kullanarak ele almıştır. Her bir harf birbirinden bağımsız farklı mekanlara dönüşmüş fakat yan yana geldiklerinde aynı aileye ait parçalar oldukları anlaşılmaktadır. Tasarımcı harflerin her birini birer mekâna dönüştürürken, harflerin durdukları alanı da göz önünde bulundurmuş ve onları tıpkı mimari öğeler gibi bir zemin üzerinde konumlandırmıştır. Harf formlarının izometrik çizim sistemine göre tasarlanmış olması onları zengin ve derinlikli göstermekte ve üç boyutlu olarak algılanmalarını sağlamaktadır. Tasarımcının renkleri cömertçe kullandığı ve bunun sonucunda harfin mekân algısının arttığı görünmektedir. Her bir harf formunun bir zemin üzerine inşa edilmesi ve kompozisyonun açık olarak kurgulanması görsel devamlılığı sağlamaktadır. Tasarımcı, harf ve rakam formlarını kendi yapısına uygun mimari

DOI: 10.21602/sduarte.1654639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

öğelerle birleştirmiştir, yalnızca mimari öğelerle yetinmemiş aynı zamanda ağaçlar, yollar ve sokak donatıları gibi elemanlarla tasarımları desteklemiştir. Gonzales'in Görsel 10'da verilen, her biri işlevsel bir mimari mekân olarak katmanlı bir şekilde organize edilen izometrik harf tasarımları, tipografinin mimari ve çevresel formlarla olan ilişkisini göstermektedir.

Görsel 10. Erik Gonzales, *Isometric Letters*, 2019, Behance.

Görsel 12'de yer alan, LUXEMBURG 2016 harf ve rakam formları üzerine kurgulanmış izometrik bilgigrafiler, Lüksemburg'da bir grup yaratıcı insan tarafından kurulmuş olan Human

DOI: 10.21602/sduarte.1654639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Made tasarım stüdyosu tarafından hazırlanmıştır. Çeşitli içerikleri ve kurumlara ait verileri görselleştirme konusunda uzman bir ekip olan Human Made aşağıda yer alan 14 bilgigrafiyi Lüksemburg Dukalığı için hazırlamıştır. İzometrik "L" formu dukalık ile ilgili genel bilgileri, "U" formu iklim, bölge ve coğrafya ile ilgili bilgileri, "X" formu üzerine çok kültürlü nüfus verileri, "E" formu üzerinde dilsel verileri, "M" harf formu iş gücü piyasası ile ilgili verileri, "B" formu üzerine ekonomi ve ekonomideki anahtar sektörleri, "O" formu üzerine ulusal semboller ile ilgili verileri, "U" formu kültür ve gelenekler ile ilgili verileri, "R" formu yaşam kalitesi ile ilgili verileri, "G" formu politika ve kurumlar hakkındaki verileri sunmak için inşa edilmiştir. "2" formu ulaşım sistemleri hakkındaki verilerle, "0" formu ithalat ve ihracat durumu ile ilgili verilerle, "1" formu Lüksemburg'un dünyadaki konumu ile ilgili verilerle, "6" formu ise Lüksemburg'un tarihinin önemli verileri ile ilgili tasarlanmıştır. Human Made tasarım stüdyosunun "Luxembourg 2016" tasarımında harf formlarının inşa sürecinde izometrik çizim yöntemini kullanarak her bir harfi birer bilgigrafi olarak organize etmesi oldukça yaratıcı bir çözümdür. Harf formları şehir kesitleri üzerine kurgulanmış ve renk seçimleri bu doğrultuda yapılmıştır. Human Made tasarım gurubu tipografi, izometri ve bilgigrafiyi birleştiren zengin bir tasarım hazırlamıştır. Human Made tipografi ve bilgigrafi disiplinini birleştirmiş, etkileyici bir grafik içerik tasarlamıştır. "Luxemburg 2016" tasarımında yer alan her bir karakter, bir şehrin farklı cadde ve sokak kesitleri üzerinde yer alan binalar olarak konumlandırılmıştır. Anlatı alanı üzerinde iki boyutlu hazırlanan grafikler üç boyutlu algılanmakta ve grafiklerin güçlü bir mekân algısı bulunmaktadır. Tasarımda kullanılan pastel renk paleti harflerin zeminle olan ilişkilerini güçlendirmiştir. Harf yapılarda ve tasarıma dahil edilen peyzaj öğelerinde tercih edilen renkler şehir planlama haritalarında sıkça tercih edilen renk paletlerine gönderme yapar niteliktedir.

2007 yılında "How We Built Britain (İngiltere'yi Nasıl İnşa Ettik)" adlı belgesel serisi için benzer bir yaklaşım sergilenmiş ve belgeselin jenerik kısmı tasarımcı Gareth Edwards tarafından çarpıcı tipografik öğelerle hazırlanmıştır. Edwards, "BRITAIN" kelimesinde yer alan her bir harf İngiltere'nin inşa geçmişi yansıtacak şekilde kurgulamıştır ve her bir harf İngiltere'nin farklı bölgelerinde yer alan tarihi binaları yansıtmaktadır. Tasarımcı izometrik "BRITAIN" harflerini 3D tasarım yazılımlarında hazırlamış, harfler üzerinde yer alan mimari dokular ve ışıklandırmayı ise Photoshop tasarım yazılımı ile yapmıştır (http 8). "How We Built Britain (İngiltere'yi Nasıl İnşa Ettik) belgesel jeneriğinde yer alan harfler, hikâyenin izleyiciye etkili bir şekilde aktarılmasını

DOI: 10.21602/sduarte.1654639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

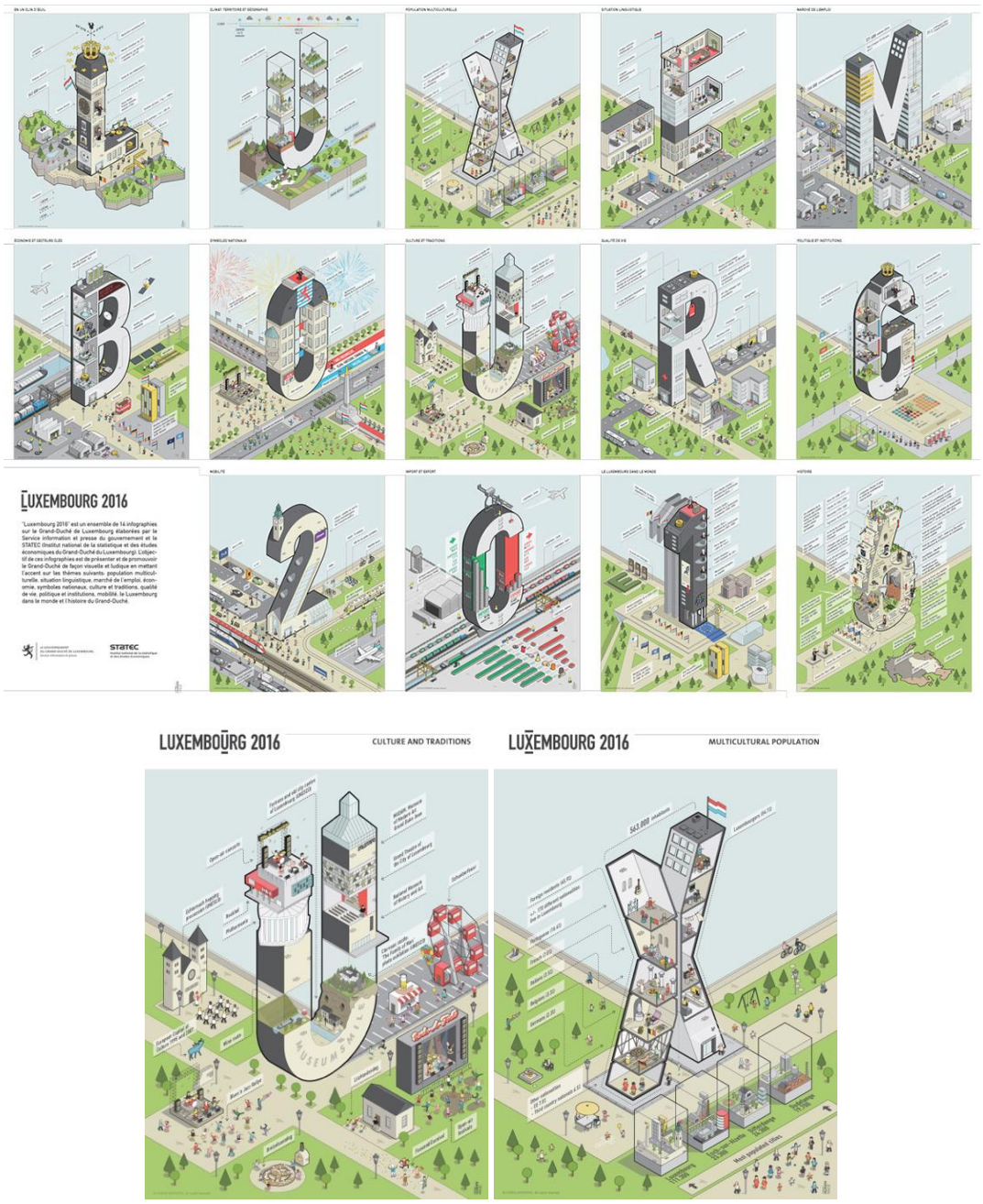
sağlayan, izometrik tipografinin kullanım alanını genişleten önemli örneklerdendir. Human Made tasarım stüdyosunun "Luxembourg 2016" tasarımı "How We Built Britain (İngiltere'yi Nasıl İnşa Ettik)" belgesel jeneriğinde yer alan "BRITAIN" izometrik harfleriyle benzer mantıkta çözümlenmiştir.

Görsel 11. Gareth Edwards, *How We Built Britain (İngiltere'yi Nasıl İnşa Ettik) Belgesel Jeneriğinde Yer Alan Harfler*, 2007.

"Luxembourg 2016" izometrik tasarımı incelendiğinde bilginin etkili bir şekilde iletildiği, izometrik harflerin kullanımıyla güçlü kompozisyonların hazırlandığı görülmektedir. Harflerin izometrik olarak çizilmesiyle yapılan mekânsal oyunlarla tasarıma derinlik kazandırılmıştır. Harf formlarının birer mimari yapı olarak kurgulanması izleyiciye zengin bir algılama deneyimi sunmaktadır. Tasarım, tipografi alanına yaratıcı ve çağdaş estetik bir çözüm önerisi sunmaktadır. Human Made'in "Luxembourg 2016" tasarımı tipografi ile kent arasında güçlü bir bağ kurmuştur, harfler birer bilgi taşıyıcıya dönüşürken aynı zamanda fonksiyonel ve yaşanabilir alanlar olarak kurgulanmıştır. Tasarım izometrik tipografi, mimarlık, şehir planlama ve bilgi grafiği disiplinlerinden beslenmiş çok katmanlı bir uygulamadır.

DOI: 10.21602/sduarte.1654639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698



Görsel 12. Human Made, *Infographics About Luxembourg*, 2016.

Sonuç

Araştırma kapsamında incelenen örneklere bakıldığında izometrik çizim tekniği, iki boyutlu ölçekte üç boyutlu tasarım yapma ve izleme zevki sunan bir tekniktir. İzometrik çizim

DOI: 10.21602/sduarte.1654639

yöntemi tipografi disiplini içinde yaratıcılığa kapı açmaktadır. Bu teknik anlamın güçlendirilmesine ve derinleştirilmesine katkı sağlamaktadır. Tipografinin izometrik yaklaşım ile ele alındığı tasarımlarda problemin çözümü görsel bir şölen şeklinde sunulabilmektedir. Birer ses karşılığı olarak sembolize edilen harfler izometrik tipografi yaklaşımında hikayelere ev sahipliği yapan üç boyutlu mekanlara dönüşmektedir. Araştırmada yer alan örneklerde mimari ve kentsel peyzaj alanına ait özelliklerin dilin sembolü olan harflere aktarıldığı ve harflerin iletişim yanında görsel ve yapısal bir ifade aracına dönüştüğü görülmüştür. Bu doğrultuda tipografide disiplinler arası alışverişin önemli olduğu anlaşılmıştır. İlerleyen teknoloji sayesinde, günümüzde yapay zekâ destekli programlar tasarımcılara izometrik çizim konusunda çeşitli kolaylıklar sağlamaktadır. Tasarımcılara ücretli ya da ücretsiz fotoğraf, vektör ve font edinebilmeleri konusunda hizmet veren sitelerde izometrik illüstrasyonlar ve izometrik fontlar da yer almaktadır. Bu durum grafik tasarımda izometrik çizim tekniğinin tercih edilegelen bir yöntem olduğunu göstermektedir. Bu yöntemin yaygınlaşması bu alanda eğitim görenler ve tasarım yapanlar tarafından denenmesi, kullanılması tipografi alanına katkı sağlayacaktır. Anlatı alanı olarak sıklıkla tercih edilen kâğıt, ekran gibi yüzeylerde tipografinin izometrik olarak sunulması her bir harfin birer mekân haline getirmektedir. Bu durum izleyicinin ilgisini çekmekte ve hazırlanan grafik ürünün tüketimini yavaşlatarak, izleyicinin anlamın ötesine geçmesine olanak sağlamaktadır. Tipografide izometrik çizim yöntemlerine dair detaylar, ipuçları dünyanın farklı yerlerinde bu konu ile ilgili içerikler üreten tasarımcılar tarafından sosyal medya hesapları ve çeşitli video kanallarında paylaşılmaktadır. Bilginin kolay ulaşılabilir olduğu çağda öğrenciler, akademisyenler ve tasarımcılar için ana kaynakların yanı sıra açık kaynaklar da gelişimi desteklemektedir. Tasarımın ve tasarım trendlerinin hızla yayılması ve benimsenmesinde internet erişiminin yaygınlaşmasının payı büyüktür. Evrimini sürdürmekte olan ve teknolojiden beslenen bir disiplin olan tipografinin genişleyen sınırlarında izometrik harf formları denemek, grafik tasarım yazılımlarının yanı sıra yapay zekâ uygulamalarını destek aracı olarak kullanmak tasarımcı adayı ve tasarımcıların tipografi alanına olan ilgilerini arttıracaktır. Tipografide izometrik çizim yönteminin kullanımı daha estetik bir çözüm sunarken, tasarımın akılda kalmasını sağlamakta, tasarımın işlevselliğini ve yönlendirme gücünü arttırmaktadır.

Tipografinin izometrik olarak ele alınmasının faydalarından bazıları şunlardır;

DOI: 10.21602/sduarte.1654639

- Harfin bir gösterge ve ses biçimi olarak yeniden ele alınmasını ve anatomik olarak incelenmesini sağlar.
- İzometrik çizim tekniği ile boyutlandırılmış harfler tasarımcı ve alıcının anlamlandırma derecesini arttırır.
- Her biri bir sesin temsili olan harflerle mekânsal ilişki kurulur, sesler çeşitli nesnelere ve yaşam alanlarına dönüştürülebilmektedir.
- Tipografide izometrik çizim tekniğinin kullanımı ile görsel algılama becerileri ve uzamsal düşünme yetileri gelişmekte ve yaratıcı çözümler bulmak kolaylaşmaktadır.
- Tipografik tasarımda hazır yazı karakterlerinin kullanılması sonucu oluşan monotonluğun önüne geçilerek zengin bir tasarım ortaya konulmasını sağlamaktadır.
- Tasarımda izometrik çizim tekniğinin kullanılması tasarıma derinlik katmaktadır.
- Tipografik düzende kullanılan izometri tekniği sayesinde anlatı alanındaki görsel hiyerarşi güçlenmektedir.
- İzometrik tipografi, işlevselliğinin yanında alıcılar/izleyicilere yoğun estetik haz vererek alıcıların tasarımı izleme/inceleme sürelerini arttırmaktadır.

Grafik tasarım alanında eğitim verenler ve bu alanda üretim yapan tasarımcılar tarafından tipografi alanında yapılabilecek tasarımların sınırlarının genişletilmesi gerekmektedir. İzometrik tipografi gibi farklı çözümleme ve deneme yaklaşımları tasarımcıya kavramsal derinlik, teknik ustalık ve görsel yaratıcılık açısından çok katmanlı bir ifade imkânı sunmaktadır. Tipografi projelerinde yaratıcı sonuçlar elde edebilmenin yollarından biri olan tipografide izometrik yaklaşımlar konusu ele alınmalı ve geleceğin tasarımcı adayları ile projeler yapılmalıdır.

Kaynakça

Ambrose, G. and Harris, P. (2014). *Grafik Tasarımda Izgaralar*, (Nil Arkan, Çev.) İstanbul: Literatür Yayınları.

Ambrose, G. and Harris, P. (2012). *Görsel Tipografi Sözlüğü*, (Bengisu Bayrak, Çev.) İstanbul: Literatür Yayınları.

Ambrose, G. and Harris, P. (2012). *Tipografinin Temelleri*, (Bengisu Bayrak, Çev.) İstanbul: Literatür Yayınları.

DOI: 10.21602/sduarte.1654639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Carter, R., Meggs P. B. vd. (2015). *Typographic Design: Form and Communication*, New Jersey: John Wiley&Sons.

Cheng, K. (2005). *Designing Type*, London: Laurance King Publishing.

Cole, S. (2012). *The Anatomy of Type*, New York: HarperCollins Publishers.

Eroğlu, D. (2023). A Virtual Manipulative To Support Rural Students In Developing Spatial Skills In Online Distance Education: Isometric Drawing Tool. *Necmettin Erbakan Üniversitesi Ereğli Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5(Özel Sayı), 153-190.

Hasol, D. (1979). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü* (2. Baskı), İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Heller, S. ve Anderson, G. (2016). *The Typography Idea Book*, London: Laurance King Publishing.

Hyndman, S. (2016). *Why Fonts Matter*, United States of America: Ginko Press.

İlisulu, T. İ. (2019). Güncel Tasarım Yaklaşımlarına Genel Bir Bakış. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, 20-36. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.536788.

Köksal, A. (2011). Yazının Anlamları. Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, GMK, Sayı 102.

Kurtcu, F. (2016). Üç Boyutlu (3B) Kinetik Tipografi ve Bir Uygulama, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara.

Lupton, E. (2010). *Thinking With Type*, New York: Princeton Architectural Press.

Sarıkavak, N. K. (2009) *Çağdaş Tipografinin Temelleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Turgut, M. (2007). İlk öğretim II. Kademede Öğrencilerin Uzamsal Yeteneklerinin İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Uçar, T. F. (2019). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*, İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayınları.

Ültay, E., Akyurt, H., & Ültay, N. (2021). Sosyal Bilimlerde Betimsel İçerik Analizi. IBAD Sosyal Bilimler Dergisi (10), 188-201. https://doi.org/10.21733/ibad.871703

İnternet Kaynakları

http 1: Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2024, December 24). isometric drawing. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/topic/isometric-drawing, Erişim tarihi: 24.12.2024.

DOI: 10.21602/sduarte.1654639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

http 2: Orosz, I. (2025). István Orosz/Utisz. https://istvanorosz.com/#about, Erişim tarihi: 27.04.2025.

http 3: Lars Müller Publishers (t.y.). Typotecture/Typotektur Typography as Architectural Imagery / Typografie als architektonische Bilderwelt Poster Collection 5 https://www.lars-mueller-publishers.com/typotecture-typotektur, Erişim tarihi: 27.04.2025.

http 4: Gadh, R. and Roessler, J. (1997). Isometric Projection. MAE94 CAD course, Unpublished lecture notes. UCLA Samueli School of Engineering, Deparment of Mechanical and Aerospace Engineering. http://wireless.ucla.edu/MAE94/chap6/text.htm, Erişim tarihi: 24.12.2024.

http 5: Typeroom (2015). Hermann Zapf passed away yet his letters and wisdom will live on. *Typeroom*. https://www.typeroom.eu/article/hermann-zapf-passed-away-yet-his-letters-and-wisdom-will-live, Erişim tarihi: 31.10.2024.

http 6: Yalanska, M. (t.y.). 20 Wise Thoughts by Typography Master Erik Spiekermann. *Tubikstudio.* https://blog.tubikstudio.com/20-wise-thoughts-by-typography-master-erik-spiekermann/, Erişim tarihi: 31.10.2024.

http 7: Pohl, C. (t.y.). About me. https://www.coenpohl.com/about/, Erişim tarihi: 11.11.2024.

http 8: Ulloa, A. (2010). How We Built Britain a discussion with Director /Designer Gareth Edwards. https://www.artofthetitle.com/title/how-we-built-britain/, Erişim tarihi: 27.04.2025.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. (Solda) M.C. Esher, Ascending Descending, 1960, Litografi. https://www.escherinhetpaleis.nl/content/uploads/2017/03/klimmen-en-dalen_cat435-e1599123831851.jpg, Erişim tarihi: 11.11.2024. (Sağda) M.C. Esher, Waterfall, 1961, Litografi. https://www.escherinhetpaleis.nl/content/uploads/2017/07/waterval_cat439_1200.jpg, Erişim tarihi: 11.11.2024.

Görsel 2. (Solda) I. Orosz, *Jan Van Eyck*, 1998, Litografi. https://istvanorosz.com/#fineart, Erişim tarihi: 03.05.2025. (Ortada) I. Orosz, *Anamorfik Korint,* (t.y.), Litografi. https://istvanorosz.com/#fineart, Erişim tarihi: 03.05.2025. (Sağda) I. Orosz, *Plankmetry 37,* 2015, Ahşap. https://istvanorosz.com/#fineart, Erişim tarihi: 03.05.2025.

Görsel 3. (Solda) I. Orosz, *H as Heaven, H as Hell*, 1991, Afiş. https://istvanorosz.com/#appliedart, Erişim tarihi: 03.05.2025. (Sağda) I. Orosz, *AIDA,* 1993, Afiş.https://istvanorosz.com/#appliedart, Erişim tarihi: 03.05.2025.

Görsel 4. (Solda) Typotecture / Typotektur Typography as Architectural Imagery / Typografie als Architektonische Bilderwelt Poster Collection 5*,* 2002, Kitap Kapağı. https://www.lars-mueller-publishers.com/typotecture-

DOI: 10.21602/sduarte.1654639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

typotektur?srsltid=AfmBOoqzFpTG4DmYO8uQzHeBUprcJXgpM98d3mz_qSnXb6HmQsYviMy5, Erişim tarihi: 03.05.2025. (Ortada) T. Igarashi, *Habitat de Demain,* 1988, Afiş. https://garadinervi-repertori.blog/post/697842938924974080/takenobu-igarashi-habitat-de-demain-national, Erişim tarihi: 03.05.2025. (Ortada) C. Luyet, *OUI à l'édifice social*, 1992, Afiş. https://www.galerie123.com/en/original-vintage-poster/35312/oui-a-ledifice-social/, Erişim tarihi: 03.05.2025.(Sağda) M. Biro, *Humanic,* 1924, Afiş. https://www.pinterest.com/pin/384705993147345114/, Erişim tarihi: 03.05.2025.

Görsel 5. İzometrik Çizimlerde Rehber Olabilecek Grid (Izgara) Çeşitleri, Yazar Arşivi.

Görsel 6. İzometrik Harf Formu Denemeleri, Yazar Arşivi.

Görsel 7. Christoph Niemann, Illustration, 2009, Moma. https://www.christophniemann.com/detail/moma_museum/, Erişim tarihi: 31.10.2024.

Görsel 8. Coen Pohl, City Life, 2015, Behance. www.behance.net/gallery/23869083/City-Life-Isometric-Cityscape, Erişim tarihi: 11.11.2024.

Görsel 9. Shaivalini Kumar, Boundless Space, 2015, Behance. www.behance.net/gallery/22415553/Boundless-Space, Erişim tarihi: 18.11.2024.

Görsel 10. Erik Gonzales, Isometric Letters, 2019, Behance. https://www.behance.net/gallery/80666513/36-Days-Of-Type-2019, Erişim tarihi: 18.11.2024.

Görsel 11. Gareth Edwards, How We Built Britain (İngiltere'yi Nasıl İnşa Ettik) Belgesel Jeneriğinde Yer Alan Harfler, 2007. https://www.artofthetitle.com/title/how-we-built-britain/, Erişim tarihi: 24.12.2024.

Görsel 12. Human Made, Infographics About Luxembourg, 2016. https://hum.lu/luxembourg-2016, Erişim tarihi: 24.12.2024.

DOI: 10.21602/sduarte.1658467

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

BODLEİAN KÜTÜPHANESİ'NDEKİ BABÜRLÜ DEVRİ BAHÂRİSTÂN YAZMASINA KİTAP SANATLARI AÇISINDAN BİR BAKIŞ

AN ANALYSIS OF THE MUGHAL PERIOD BAHÂRISTÂN MANUSCRIPT IN THE BODLEIAN LIBRARY FROM THE PERSPECTIVE OF BOOK ARTS

Esra Mercan*

Öz

Câmî'nin kaleme aldığı Bahâristân, hem edebi içeriği hem de kitap sanatları açısından dikkate değer bir eserdir. Câmî'nin Gülistân'dan ilham alarak yazdığı eser nazım ve nesir karışık bir şekilde sekiz bölümden oluşmaktadır. Bilgelik, adalet, aşk, cömertlik ve şairlerin sözleri gibi konuları ele alan Bahâristân, İslam ülkelerinde büyük ilgi görmüş, farklı dönemlerde birçok kez tercüme ve istinsah edilmiştir. Bu çalışma, Abdurrahman Câmî'nin Bahâristân adlı eserinin Bodleian Kütüphanesi'ndeki MS. Elliott 254 envanter numaralı nüshasını ele almaktadır. Babürlüler Dönemi'nde, Ekber Şah'ın hükümdarlığı sırasında hazırlanan ve dönemin estetik anlayışını yansıtan bu nüshanın tezhip, minyatür ve hat sanatı açısından bir incelemesinin sunulması amaçlanmıştır. Eserde hikâye resimleri, bitkisel ve hayvansal bezemeler, doğa betimlemeleri, geometrik desenler ve yazı içi bezemeler gibi geniş bir süsleme çeşitliliği bulunmaktadır. Çalışmada önce kitap sanatlarına dair genel bir çerçeve çizilmiş, ardından Abdurrahman Câmî'nin hayatı ve Bahâristân'ın edebî içeriği incelenmiş; son olarak, yazmadaki tasvir ve bezemeler sınıflandırılarak eser üzerine kapsamlı bir değerlendirme sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Bahâristân, Babürlüler, Câmî, Minyatür, Tezhip.

Abstract

Bahâristân, authored by Câmî and inspired by Gulistân, is a significant work in both literary and book arts traditions. Composed in a mixed style of prose and verse, the book consists of eight chapters addressing themes such as wisdom, justice, love, generosity, and the sayings of poets. Widely appreciated across the Islamic world, it has been frequently translated and copied throughout history. This study focuses on the Bahâristân manuscript housed in the Bodleian Library, produced during the Mughal era under Emperor Akbar. The manuscript is analyzed in terms of its illumination, miniature painting, and calligraphy, reflecting the aesthetic values of its period. It features a wide range of decorative elements, including narrative illustrations, vegetal and animal motifs, depictions of nature, geometric patterns, and textual embellishments. The study outlines a framework for book arts, explores Câmî's life and literary work, and presents a classification-based evaluation of the manuscript's visual elements.

Keywords: Bahâristân, Mughal, Câmî, Miniature, Illumination.

Araştırma Makalesi / *Research Article*
Başvuru tarihi / *Received:* 15 Mart 2025 - Kabul tarihi / *Accepted*: 06 Mayıs 2025
* Dr. Öğretim Üyesi, Sinop Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, has.esra@gmail.com, Sinop/Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1658467

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

1. Giriş

El yazmaları, tarih boyunca estetik ve bilimsel değeriyle öne çıkan kültürel miras unsurlarından biri olmuştur. Kitap sanatları; hat, tezhip, minyatür ve cilt gibi çeşitli dallarla zenginleşerek, yazma eserlerin sanatsal değerini artırmıştır. Bu bağlamda, XV. yüzyılın önemli mutasavvıf ve şairlerinden Abdurrahman Câmî'nin (1414-1492) kaleme aldığı Bahâristân, edebi ve sanatsal yönüyle dikkate değer eserlerden biri olarak öne çıkmaktadır.

Çalışmada, Oxford Üniversitesi Bodleian Kütüphanesi'nde bulunan MS. Elliott 254 envanter numaralı Bahâristân nüshası incelenmiştir. Eserin kitap sanatları açısından taşıdığı özellikler ele alınmış; tezhip, hat ve tasvirleri detaylı bir şekilde değerlendirilmiştir. Çalışmanın ilk bölümlerinde, genel hatlarıyla kitap sanatlarına değinilmiş, ardından Abdurrahman Câmî ve Bahâristân hakkında bilgi verilmiştir. Sonrasında ise incelenen nüsha, tezhip bezemeleri, yazmada yer alan tasvirler ve koruyucu tabakalar olarak üç başlık altında ele alınmıştır. Bahâristân'ın tezhip bezemeleri başlığı altında ise motif türü ve kullanımına göre sınıflandırma yapılmış, hatayi grubu bitkisel bezemeler, hayvansal bezemeler- doğa betimlemeleri, geometrik bezemeler, yazı içi bezemeler incelenmiştir. Yazmadaki tam sayfa resimlerin dışında sayfa kenarlarında bezemelerin arasındaki tasvirler ise ayrı bir başlık altına alınmıştır.

Araştırma, hem İslam kitap sanatlarının gelişimini anlamaya hem de Bahâristân'ın sanatsal değerini ortaya koymaya katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Babürlü (Müslüman- Hint) Devri resim sanatının en parlak yıllarında, Ekber Devri'nde hazırlanmış olan bu yazma eser sarayın görkemini ve zenginliğini kullanılan malzeme, işçilik ve içeriğiyle yansıtmaktadır. Aynı zamanda bu yazma Babürlü kitap sanatlarındaki İran tesirinin yerini Babür ekolü etkilerine bıraktığı eserlerden biri olma özelliği de taşımaktadır. Bodleian Kütüphanesi'ndeki bu nüshanın bezeme özellikleri, dönemin estetik anlayışına ışık tutmakta ve Hint-İran kitap sanatları arasındaki etkileşimi gözler önüne sermektedir.

2. Kitap Sanatlarına Dair

İslamiyet öncesi dönemde, yerleşik hayat tarzı yaygın olmadığı için Türk sanatında mimari eserlere sık rastlanmaz. Ancak, Uygurlar ile birlikte yerleşik hayat benimsenmeye başlanmış ve bu dönemde inşa edilen yapılarda bezeme unsurları kullanılmaya başlanmıştır. İslamiyet'in kabulüyle birlikte ibadet mekânlarında süsleme sanatı gelişmiş, yazı da dekoratif bir unsur olarak

DOI: 10.21602/sduarte.1658467

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

yerini almıştır. Yazıya ve kitabelere atfedilen kutsallık, el yazması kitapları başlı başına bir sanat alanı haline getirmiştir. Her dönemde gelişimini sürdüren bu eserler, kolektif bir çalışmanın ürünü olarak atölye ortamında üretilmiş ve farklı alanlardan birçok sanatçının katkısıyla ortaya çıkmıştır. Estetik değerlerinin yanı sıra, yazma eserler hem belgesel hem de kültürel açıdan insanlık tarihinin önemli mirasları arasında yer almaktadır. Mezopotamya uygarlıkları, Mısır, Antik Yunan, Hint, Çin ve İslam medeniyetleri gibi büyük kültürler kendilerine özgü yazı sistemleri geliştirerek, tarihlerine kendi perspektiflerinden tanıklık etmişlerdir (Özkeçeci İ. ve Özkeçeci Ş. B., 2014:16-27). Binark'a (1975) göre, Müslümanlar X. yüzyıldan itibaren baskı tekniğini bilmelerine rağmen el yazmasını tercih etmiş ve bu sayede her biri özgün ve kıymetli sayısız yazma eser meydana getirmiştir.

İslam ülkelerinde matbaanın XVIII. yüzyıla kadar yaygın olarak kullanılmamasına rağmen, yazılı bilgilerin aktarımı ve yazma eser üretimi oldukça gelişmiştir. Kitaba verilen bu büyük önem, Kur'an'ın İslam kültüründeki merkezi rolünden kaynaklanmaktadır. Arap yazısının yaygın kullanımı, İslami görsel kültürün en belirgin özelliklerinden biridir. Yazı, yalnızca belgeler ve kitaplarla sınırlı kalmamış; en basit günlük eşyalardan en görkemli mimari eserlere kadar pek çok alanda süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. İslam'da yazının olağanüstü önemi, Kur'an'ın kutsal kabul edilen rolüyle birleşince, kitap üretimi her dönemde büyük bir özenle gerçekleştirilmiştir (Bloom, 2003:130-136).

Kur'an-ı Kerim'den sonra yazma eser üretimi büyük bir gelişim göstermiş ve bilimsel, dini, tarihi ve edebi alanlarda pek çok telif ve tercüme eser hazırlanmıştır. Arşivlerde, müzelerde ve kütüphanelerde bulunan bu eserler, hat, tezhip, resim, cilt, ebru gibi sanatlarla süslenmiş olup, bu sanatlar "kitap sanatları" olarak adlandırılmaktadır. Öncelikle, hat sanatı yazma eserlerde en önemli rolü üstlenmektedir. Yazıların daha cazip hale getirilmesi ise tezhip sanatıyla sağlanmıştır. Yazılı sayfalar birleştirilip mücellitlerin çalışmalarıyla cilt haline getirilmektedir. Bu üç sanat, özellikle İslam dünyasında büyük bir öneme sahip olan Kitabullah'ın (Kur'an-ı Kerim) ortaya çıkmasında yeterli olmuştur. Ancak, tarihi ve edebi konulardaki eserlerde metni açıklayıcı tasvirler gerektiğinde minyatür sanatı da kitap sanatlarına dahil edilmiştir. Ebru sanatı ise genellikle kitapların yan kağıdında kullanılmıştır (Derman, 2007:9).

DOI: 10.21602/sduarte.1658467

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

El yazması bir eserin sanat değeri, hattatın ustalığına, cildinin özenle hazırlanmasına, tezhip ve tasvirlerinin zarif bir şekilde işlenmesine bağlıdır. Yazmalarda yer alan hat, cilt, tezhip ve minyatürler, ait oldukları dönemin ekonomik, sosyal ve sanatsal anlayışını yansıtır. Büyük bir özenle hazırlanan eserlerde, eserin sunulduğu kişinin statüsü ya da siparişi verenin mali gücü doğrultusunda kullanılan malzeme ve harcanan emeğin farklılık gösterdiği gözlemlenmektedir. Türk-İslam kültüründe kitaba kutsal bir anlam yükleyen sanatkâr, yalnızca içeriğiyle değil, aynı zamanda maddi görünümüyle de insanın gözünü ve ruhunu etkileyen eserler ortaya koymuştur (Üstün, 2007:35-37).

3. Abdurrahman Câmî ve Bahâristân Hakkında

Molla Câmî unvanı ile tanınan Abdurrahman Câmî 1414'te Horasan'ın Câm şehrinde doğmuş İranlı âlim ve şairdir. İlk öğrenimini Herat'ta sürdürerek döneminin ünlü âlimlerinden dersler almış, daha sonra Semerkant'a giderek genç yaşta döneminin bütün ilimlerine vâkıf olmuştur. Hac ziyareti için ayrıldığı Herat'a 1474'e geri dönmüş, burada Hüseyin Baykara'nın kendisi için yaptırdığı medresede edebiyat, tefsir ve hadis dersleri okutmuştur. Birçok âlim, şair ve sultanın beğenisini ve saygısını kazanan Câmî 1492'de Herat'ta vefat etmiştir (Okumuş, 1993:94-95).

Câmî'nin Farsça ve Arapça kırk beşten fazla eserinin olduğu bilinse de bunlardan az sayıda eser günümüze ulaşabilmiştir. Tasavvuf, edebiyat ve dini ilimler alanında yazılmış çok sayıda eseri bulunan Câmî'nin birçok divanı da bulunmaktadır. Tasavuf üzerine yazdığı Nefeḥâtü'l-üns adındaki eseri ilk kez Ali Şir Nevai tarafından Türkçeye çevrilmiştir. Ünlü Leyla ve Mecnun hikayesi Heft Evreng adlı yedi mesneviden oluşan eserinde yer almaktadır. Câmî 1478'de Sadî'nin Gülistân'ını örnek alarak yazdığı Bahâristân adlı eserini Timurlu hükümdarı Hüseyin Baykara'ya sunmuştur. Eser 1887'de İngilizceye, 1925'te Fransızcaya ve 1945'te de Kilisli Muallim Rifat Bilge tarafından Türkçeye tercüme edilmiştir (Okumuş, 1991:470; Bilge, 2021:5-6).

Ravzatü'l-ahyâr ve Tuhfetü'l-ebrâr adıyla da anılan Bahâristân nazım- nesir karışık bir eserdir. Eserin mukaddime (giriş) bölümünde Câmî, Bahâristân'ı oğlu Ziyaeddin Yusuf'a Gülistan'ı okurken yazmayı düşündüğünü belirtmiştir. Câmî, Arapça okumaya başlayan oğlunun zihnini dinlendirmek, gönlünü eğlendirmek için ara sıra ona Gülistan'ı okumaya başlamış, bu "Cennet

DOI: 10.21602/sduarte.1658467

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Bahçesi" dediği eserden ilhamla *hem bugüne eğlence olsun hem de geleceğe bir armağan olsun* dileğiyle eseri yazmayı tamamlamıştır. Bahâristân bir mukaddime (giriş) ve sekiz ravza (bölüm)den oluşmaktadır. Bölümler;

"1. evliya sözlerine dairdir,

2. hükema sözlerine dairdir,

3. padişahlara hükümetlere lazım olan adalet insaf hakkındadır,

4. cömertlik ve cömertler hakkındadır,

5. aşk ve aşıklar hakkındadır,

6. mutayebelere, latifelere dairdir,

7. meşhur şairler ve şiirleri hakkındadır,

8. dilsiz hikayelere nisbet edilen hikayelere dairdir" şeklindeki başlıklar altında yazılmıştır (Bilge, 2021:I).

Bahâristân'ın Osmanlı Dönemi'nde tespit edilen üç tercümesi bulunmaktadır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde yer alan Hakkî Mecmua Bahâristân çevirisi, unvan tezhibi ve on dört adet tasvir içermektedir. Cumhuriyet dönemi itibarıyla ise Bahâristân'ın beş tercümesi yapılmıştır. Eserin ayrıca şerh, lügat ve nazire şeklindeki Türkçe çevirileri de mevcuttur (Tuğluk, 2016:47-53). Babürlüler (1526-1858) döneminde Farsça yazılmış, kitap sanatlarıyla bezeli bir Bahâristân nüshası ise Oxford Üniversitesi Bodleian Kütüphanesi'nde bulunmaktadır.

4. Bahâristân "Bodleian Library MS. Elliott 254"

Müslümanlığın VIII. yüzyılda Hindistan'da yayılmasının ardından İslam minyatürü devletin kurucusu Babür Şah (1483-1530) devrinde gelişme göstermiştir. İkinci padişah Hümayun'un Şah Tahmasp'ın sarayına sürgün olarak gidişi Tebriz'deki sanat ortamı ile ilgilenmesine sebep olmuş, Ressam Behzad'ın üslubunu devam ettiren Mir Seyyid Ali ve Abdussamet adlı sanatçılardan oğlu Ekber ile ders almıştır. Bu iki sanatçı ile Hindistan'a dönen Hümayun sanat atölyeleri kurulmasına önderlik etmiştir. İlk başlarda İran resim geleneği etkilerinin baskın olduğu resim sanatı yerli sanatçıların yetişmesiyle kendine has bir üslup

DOI: 10.21602/sduarte.1658467

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

kazanmıştır. Babür resim sanatı en parlak devrine Hümayun'un oğlu Ekber'in saltanat yıllarında (1556- 1605) ulaşmıştır (Brown, 1924:53-54; Çağman ve Tanındı, 1979:52).

Ekber Şah'ın kurduğu saray nakkaşhanesinde Mir Seyyid Ali ve Abdussamet, sanatçıları eğitmeye başlamış, Hümayun devrinde resimlenmeye başlanan Hamzaname adlı eser bu dönemde tamamlanmıştır. Eserin tasvirlerindeki mimari unsurlarda, yoğun bezemelerde Tebriz ekolünün etkileri görülse de figürlerin kıyafetleri ve yüzlerdeki karakteristik özellikler Babürlü resim üslubunun geliştiğini göstermektedir. Ekber devrinde edebi konulu eserlerden Tutiname, Sadi'nin Gülistan'ı, Nizami'nin Hamse'si, Câmî'nin Bahâristân'ı saray atölyesinde resimlendirilen el yazması eserlerdendir (Uzun ve Yavuz, 2023:873).

5 Şubat 1595'te Lahor'da "Altın Kalem" olarak bilinen Hattat Muhammed Hüseyin Kaşmiri tarafından yazılan Bahâristân, Babür İmparatoru Ekber'in saray atölyesi tarafından üretilmiştir. On altı seçkin saray nakkaşının yeteneklerini bir araya getiren bu dikkate değer el yazması, zarif hat sanatını tezhipler, zengin kenar bezemeleri ve tam sayfa resimlerle birleştirmektedir. Farklı renklerde kağıtların kullanıldığı yazma, tek sayfalar halinde korunmuş ve XIX. yüzyılda yeniden ciltlenmek üzere sırt katlamalarına renkli kağıtlardan yapılan koruyucularla iki yaprak ve kitapçıklar halinde düzenlenmiştir. 1982 yılı itibarıyla, yazmanın durumu o kadar kırılgan hale gelmiştir ki, inceleme neredeyse imkânsız bir durum almış ve yazma, fotografik çoğaltma için hazırlık amacıyla ciltlenmemiştir. 2017 yılında, yazmayı incelemek isteyen akademisyenlerden gelen yoğun talepler üzerine, yazmanın durumu yeniden değerlendirilmiş ve zorlu koruma sorunlarını çözmek amacıyla bir koruma planı geliştirilmiştir (Stiglitz, Delattre ve Mcless, 2021:1-2). Eserin orijinal cildi bulunmamaktadır. Yazmanın sonradan yapılmış kırmızı kadife bir cildi vardır; bu ciltte şemse, salbek ve köşebentlere simurg ve bitkisel motifler, gümüş telkâri ile işlenmiştir. Yazma eser, 67 varaktan oluşmakta olup, başında 1817 yılı kasım ayında Sir Gore Ouseley tarafından yazılmış bir giriş bölümü yer almaktadır. Eserin boyutları 300 x 195 mm, cetvelle belirlenmiş yazı alanı 170 x 83 mm olup tek veya ikili sütünlar halinde 14 satır nestalik yazı türüyle istinsah edilmiştir. Yazma eser, bir sayfa zahriye tezhibi, bir unvan tezhibi, altı adet tam sayfa tasvir, dört adet yarı saydam ara yaprak ve her sayfada olmak üzere kenar bezemeleri içermektedir. Bu bezemeler bitkisel ve geometrik motifler, madalyonlar, doğa manzaraları, stilize

DOI: 10.21602/sduarte.1658467

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

ve efsanevi hayvan motifleri, avcılar, zarif gençler gibi incelikle renklendirilmiş minyatürlerle zenginleştirilmiştir.

Eserin 1817'de Sir Gore Ouselev tarafından kendi el yazısı ile başlangıç kısmına eklediği 7 sayfalık bölüm Câmî hakkında geniş bilgiler içermektedir. İslam hukuku bilgini ve şair olmasının yanı sıra bir Sufi olan Câmî'nin ve "İrşad" ya da "Talimat" adı verilen eserinin Fatih Sultan Mehmet'e ithaf edildiğinden bahsedilmiştir. Ouselev, yazmanın Hindistan İmparatoru için Lahor'da 1575 yılı civarında on altı sanatçının çalışmaları neticesinde hazırlandığını belirtmiştir. Eserin ilk sayfasının arkasında Babür İmparatoru Şah Cihan (1627- 1658)'ın bu eseri 1611 yılında kütüphanesine aldığı yazılmıştır. Hemen altında, Timur'un imparatorluk soyundan gelen birinin ikinci bir imzası bulunmaktadır (Ouselev, 1817:IVa-VIIa). Babür İmparatoru Ekber (1542-1605) için yazılan Bahâristân sonrasında Sir Gore Ouseley ve John Bardoe Elliott koleksiyonuna geçmiş, 1859 yılında da Bodleian Kütüphanesi'ne bağışlanmıştır (http 1).

Bahâristân nüshasının her sayfası, yazı alanının etrafında boş alan bırakmayacak şekilde altın kullanılarak bitkisel, geometrik ve hayvansal motiflerle bezenmiştir. Her sayfadaki bezemenin kompozisyonu benzersizdir. Çalışmada, yazmada kullanılan kitap sanatları, "tezhipler, tasvirler ve koruyucu tabakalar" adlı başlıklar halinde üç grupta ele alınmıştır. Ayrıca, bezeme çeşitliliği, motifler açısından sınıflandırılarak yine bu başlıklar altında incelenmiştir.

5. Bahâristân'ın Tezhip Bezemeleri

El yazmada yer alan tezhipler Khezer, Selman, Mukhlis, Ahmed ve Akhlas adlı beş müzehhibin çalışmasıdır (Ouselev, 1817:IVb). Varak 1a'da sayfanın ortasında daire formundaki zahriye tezhibi, alt ve üst kısımda ise yatay dikdörtgen bezeme alanları bulunmaktadır (Görsel 1). Zahriye tezhibi 1/6 simetrili bir kompozisyona sahiptir. Desende üsluplaştırılmış bitkisel motifler kullanılmış, altın zeminli alan lacivert alandan rumi formu oluşturan dendanlar ile ayrılmıştır. Dairenin çevresini sülyen, küf yeşili, altın ve lacivert zeminli kuzular ve cetveller çevrelemiş, bunlar da zencerek ile bezenmiştir. Daire lacivert renkli rumi ve bitkisel motiflerden oluşan, altınla halkari tarzda yapılan tığlar ile son bulmaktadır. Üst kısımda yer alan dikdörtgen bölümün desen ve işçiliği zahriyeden farklıdır. Zemin altın ile boyanarak kapatılmış, motifler sonradan eklenmiştir. İs mürekkebi ile yazılmış Osmanlıca ibare de bunu doğrulmaktadır. Bu Bihâr-ı Sultânî,

DOI: 10.21602/sduarte.1658467

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

târih-i çehâr-i Muharrem sene 1215 hicrîde kitâb-khâne-i Emîr Ahmed Bey'e dâhil oldu yazan başlıkta yazmanın 1215 hicri yılının muharrem ayının dördüncü gününde Emir Ahmed Bey'in kütüphanesine alındığı belirtilmiştir. Solda ise Bismillahirrahmanirrahim Bu Bahâristân tarih-i nevruz hilâline tesadüf eder. Kûr-i hâvâ vü cemâl-i mukaddemdir. Bu eserin hâmis-i nev şükran ile bu kitap evvel yazıya gelmiştir (Bahâristân tarihi, Nevruz hilaline denk gelmektedir. Havanın temizliği ve güzelliği ön plandadır. Bu eserin koruyucusu teşekkür ve minnetle bu kitabı ilk kez yazıya geçirmiştir) yazısını eserin yeni sahibi eklemiştir. Aynı şekilde altta yer alan dikdörtgen alandaki yazı da sonradan silinmiş gibi gözükmektedir. Sol alttaki yazıda bu resm bâ-kendi kâtib-i cihân oldur, Sâhib ü sâhîbân âlî-şân (bu yazı, dünyanın kâtibi olan yüce şan sahibi ve asaletli birine aittir) yazmaktadır. Yer yer silinmeler olduğundan yazının tamamı okunamamaktadır. Sayfanın zemini ise tığların devamı gibi gözüken altın ile hafif halkari tarzında bezenmiştir.

Görsel 1. Bahâristân zahriye sayfası ve detayları, Bodleian Library MS. Elliott 254, 1a.

Bahâristân yazmasının unvan tezhibi ½ simetrili taç ve ¼ simetrili yatay dikdörtgen paftadan oluşmuştur (Görsel 2). Kubbe şeklindeki üst kısımda hatayi grubu motifler ve bulut motifinden oluşan desen kullanılmış, lacivert zemin dendanlarla ayrılmıştır. Kubbenin uç kısmında hatayi grubu motiflerin kullanıldığı ve ½ simetriye sahip desen lacivertle çift tahrir olarak uygulanmıştır. Dikdörtgen alanda ise bitkisel motifler ve rumilerin hâkim olduğu bir kompozisyonla is mürekkebi ve üstübeç mürekkebi ile Allahuekber Bahâristân yazan başlık bulunmaktadır. Bu iki alan altın, sülyen, küf yeşili ve lacivert renkte ara suyu ve kuzular ile çevrelenmiştir. Yazı alanında kıtaların kenarlarına eklenen dikey dikdörtgen bölümler altın ve

DOI: 10.21602/sduarte.1658467

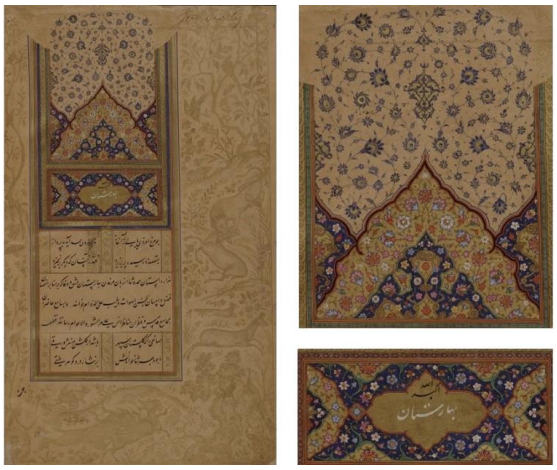
SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

bitkisel motiflerle bezenmiştir. Unvan tezhibinin etrafı ise hayvan mücadeleleri ve doğa görünümünü yansıtan serbest bir kompozisyon ile kuşatılmıştır. Unvan sayfasının tezhibi renk, motif ve desen bakımından zahriye tezhibi ile uyum içerisindedir. Bahâristân;

Kanatlı gayret kuşu, hamdü senânın gücüyle uçmaya başlamaz ise,

Maksuduna ulaşamadan kanatları yorulur ve öyle düşer ki artık ayağa kalkamaz

mısraları ile bu sayfada başlamaktadır.



Görsel 2. Bahâristân unvan tezhip sayfası ve detayları, Bodleian Library MS. Elliott 254, 1b.

5.1. Hatayi Grubu Bitkisel Bezemeler: Eserin sayfa kenarlarındaki bezemelerinde Khezer, Selman, Mukhlis, Ahmed ve Akhlas adlı beş müzehhib çalışmıştır (Ouselev, 1817:IVb). Yazmanın toplam kırk sekiz sayfasındaki bezemelerde hatayi grubu motifler ağırlıklıdır (Görsel 3). Yazmadaki bitkisel bezemeler çoğunlukla serbest bir kompozisyonda hazırlanmış, halkari tarzındaki desen düzeni (örneğin; 27a ve 42a) nadiren kullanılmıştır. Bitkisel bezemeler; Rumiler ya da dendanlardan oluşan paftalardaki simetrik düzenli desenler, tek motifler ve çiçek demetleri olarak kullanılmıştır. Zemindeki boşlukları doldurmak için bulut motifinin kullanımına da rastlanmaktadır. Desenler, yazının etrafını çevrelemiş, kitap sırtına denk gelen kenarda ise desenin ½'si kullanılmıştır. Kompozisyonlar her sayfada farklı tasarlanmış, karşılıklı sayfalara denk gelen bezemelerde aynı desen kullanılsa bile küçük detaylarla birbirinden ayrılmıştır.

DOI: 10.21602/sduarte.1658467

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 3. Yazmadaki hatayi grubu bitkisel bezemelerden örnek dikey kesitler, sırasıyla; v11b, v13b, v16a, v27a, v27b, v 42a, v58b, v66a.

5.2. Hayvansal Bezemeler ve Doğa Betimlemeleri: Eserde doğa betimlemelerine ve hayvan tasvirlerine geniş yer verilmiştir. Toplam altmış beş sayfa, benzersiz motiflerle bezenmiş durumdadır (Görsel 4). Karşılıklı her sayfada, birbirinin devamı niteliğinde doğa manzaraları sunulmuştur. Bu tasvirler, kitabın adıyla da uyumlu biçimde, adeta bir bahar bahçesi gibi detaylı ve gerçekçi şekilde resmedilmiştir. Kompozisyonlarda efsanevi yaratıklardan, stilize edilmiş gerçek hayvanlara kadar pek çok farklı figür yer almaktadır. Simurg (v4a), ejder (v7b), kilin (39a) gibi efsanevi yaratıklar desenlerde tek başına ya da diğer hayvanlarla mücadele esnasında tasvir edilmiştir. Fil (45a), kaplan, leopar, geyik, ceylan ve çeşitli kuşlar gibi birçok hayvanın tasviri de sayfa kenarlarına altın ile işlenmiştir. Bu hayvanlar realist bir biçimde su kenarında otlarken, yavrusuyla gezinirken ya da avlanırken resmedilmiştir. Kuşların sürü halinde uçtuğu, bir köpeğin kelebek kovaladığı birbirinden özgün ve zengin sahne incelikle tasvir edilmiştir. Bezemelerde hayvanların simetrik bir şekilde kullanılarak bir motif biçimine getirilmesi gibi benzersiz bir detay da mevcuttur. Örneğin v20a'da kuşlar üst üste getirilerek bir hatayi formu oluşturulmuş, v46b'de at başları rumi ve hatayilerle kullanılmış, v60b'de ise uçan kuşlar bir penç gibi tasarlanmıştır. Hayvan bezemelerinin yanı sıra, palmiye, bahar dalı ve asma ağacı gibi çeşitli ağaç motiflerinde de büyük bir çeşitlilik göze çarpmaktadır.

DOI: 10.21602/sduarte.1658467

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 4. Yazmadaki hayvansal bezemeler ve doğa betimlemelerinden örnek dikey kesitler, sırasıyla; v4a, v7b, v20a, v39a, v45a, v46b, v60b, 9b, 27b.

5.3. Geometrik Bezemeler: Yazmada geometrik motiflerin, geçmelerin ve yıldızların işlendiği yirmi sayfa bulunmaktadır (Görsel 5). Bu geçmeler, bir örüntü şeklinde sayfayı kaplayacak şekilde, tek başlarına bir bezeme alanı oluşturacak biçimde ya da bitkisel ve hayvansal motiflerle birlikte tasarlanmıştır. Geometrik motifler, dendanlı ve rumili paftalarla birlikte kullanılmış, bu alanların içine bitkisel motiflerin yanı sıra kuşlar, tavşan gibi küçük av hayvanları da resmedilmiştir.

Görsel 5. Yazmadaki geometrik bezemelerden örnek dikey kesitler, sırasıyla; v2b, v4b, v7a, v18a, v39b, v43a, v56b, v57a.

DOI: 10.21602/sduarte.1658467

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

5.4. Yazı İçi Bezemeler: Yazmanın her sayfasında, yazı içerisinde de boş alan bırakılmamış, motifler yazıyı bastırmayacak şekilde hafif altın ile işlenmiştir. Sayfa düzenine göre sütunlar ya da satırlar zarif cetvellerle ayrılmış; boş alanlar, doğa unsurlarının ağırlıkta olduğu bir bezeme stiliyle doldurulmuştur (Görsel 4; v9b, v27b). Bazı sayfalarda ise herhangi bir sınırlandırma olmaksızın, metnin boş kalan kısımları serbestçe av hayvanları, kuşlar ve bitki motifleriyle süslenmiştir.

6. Bahâristân'da Yer Alan Tasvirler

El yazmasında yer alan altı tasvirde Miskinah, Madhu, Makund, Basawan ve Laal adı beş nakkaş çalışmıştır (Ouselev, 1817:IVb). Yazmadaki ilk tasvir Kibirli Dervişin Azarlanması adı ile kayıt altına alınmıştır (Görsel 6). Bahâristân çevirisinde adı Hırkasını Diken Derviş olan hikâye Şeyh Ebü'l-Abbas el-Kassâb ile bir derviş arasında geçmektedir. Öyküdeki Şeyh, dervişin doğru atmadığı her dikişi söküp yeniden diktiğini görünce ona "Bu senin putundur!" diyerek bunu fakirlikten dolayı değil zevk için yaptığından, işin haram olduğunu söyler (Câmî, 2017:59). Kompozisyonun merkezinde iç mekânda resmedilen Şeyh ve hırkasını diken derviş bulunmaktadır. Sol üst köşede yer alan günlük yaşamdan bir sahne, ön plandaki keçiler, ağaç, kuyu, tavus kuşları ve evin girişi gibi ayrıntılar ile anlatım zenginleştirilmiştir. Resmin etrafındaki bezemede doğa elemanları ve çeşitli hayvanlar altın ile işlenmiştir.

Görsel 6. Kibirli Dervişin Azarlanması, tam sayfa tasvir ve detayları, Bodleian Library MS. Elliott 254, 9a.

Yazmada yer alan ikinci tasvir Kral ve Derviş, çeviride ise Neden Gelmedin? adını alan hikâyeyi anlatmaktadır (Görsel 7). Hikâyede, padişah ile görüşüp yakınlık kuran bir derviş,

DOI: 10.21602/sduarte.1658467

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

padişahın kendisinden rahatsızlık duymaya başladığını hissedince görüşmeyi bırakır. Padişah bir gün yolda derviş ile karşılaşınca ona uzak düşmesinin sebebini sorar. Derviş; "niçin gelmiyorsun sorusunu sık gitmekten dolayı verilen bıkkınlıktan daha iyi buldum" cevabını verir (Câmî, 2021:39). Kompozisyonun merkezinde, atının üzerinde bir padişah ve onun önünde duran bir derviş yer almaktadır. Atlarıyla resmi çevreleyen figürler, ellerindeki kuşlar ve yanlarındaki köpeklerle bir av sahnesini canlandırmaktadır. Arka planda şehir manzarası, kuyunun başındaki iki figür ve kayalıklar dikkat çeken diğer ayrıntılardır. Resim cetvelinin dışında kalan sayfa kenarları ise altınla geometrik ve bitkisel motiflerle serbest tarzda tezhiplenmiştir.

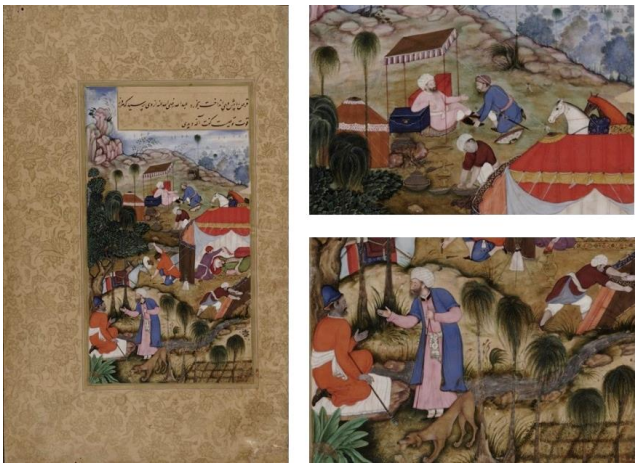
Görsel 7. Kral ve Derviş, tam sayfa tasvir ve detayları, Bodleian Library MS. Elliott 254, 17b.

Yazmadaki üçüncü tasvir Köpeğini Besleyen Köle/ Köle de Olsa Efendi adlı hikâyeyi konu almaktadır (Görsel 8). Hikâyede, Sahabi Abdullah b. Cafer çıktığı sefer sırasında bir hurma bahçesinde konaklar. Bahçenin bekçisi siyahi köle kendisine verilen üç parça ekmeğin üçünü de bir köpeğe atınca Sahabi ona neden kendini düşünmediğini sorar. Köle, "köpeğin yabancı olduğunu gördüm. Öyle sanıyorum uzak bir yerden gelmiş, onu aç bırakmak istemedim" der. Sahabi bugün ne yiyeceğini sorunca da oruç tutacağını söyler. Bunun üzerine Abdullah b. Cafer "insanlar beni cömert zannederken şu köle benden daha cömerttir" diyerek hurmalığı satın alır ve köleyi azat ederek aldıklarını ona bağışlar (Câmî, 2017:102). Kompozisyon, mola yerinde çadır kuran, yemek yapan ve uzanarak dinlenen insanlardan oluşmaktadır. Ön planda bir hurma bahçesi, sol tarafta köpeğini besleyen siyahi bir köle ve ayakta duran Abdullah b. Cafer yer almaktadır. Arka planda ise tepelerin ardında şehir silueti görülmektedir. Tasvir alanının çevresi,

DOI: 10.21602/sduarte.1658467

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

altın sulandırma tekniğiyle yapılmış hatayi grubu motiflerin kullanıldığı serbest kompozisyonlu bir halkar ile tezhiplenmiştir.



Görsel 8. Köpeği Besleyen Köle, tam sayfa tasvir ve detayları, Bodleian Library MS. Elliott 254, 27a.

Yazmadaki dördüncü tasvir İlahiyatçı ve Köle Kız ya da çevirideki ismiyle Gerçek Aşkın Karşılığı adlı hikâyeyi resmetmektedir (Görsel 9). Hikâye köle pazarında bir cariyeye âşık olan bir âlimi anlatmaktadır. Kızın sesine ve güzelliğine tutulan âlim, aşkından Medine sokaklarında dolaşarak ondan dinlediği şarkıyı söylemeye başlar. Olanları duyan Abdullah b. Cafer, cariyeyi satın alır ve âlimin dinleyerek âşık olduğu şarkıyı söylemesini ister. Ardından, şarkıyı öğreten hocasını da çağırarak âlime bu ezgiyi ondan dinlemesini emreder. Şarkıyı duyan âlim bayılır. Uyandığında, Abdullah b. Cafer ona şarkıyı cariyeden de dinlemek isteyip istemediğini sorar. Bunun üzerine âlim, "Şarkıyı âşık olmadığım birinden dinlediğimde ne hale geldiğimi gördün, âşık olduğumdan dinlesem ne hale gelirim?" der. Bu sözler üzerine sahabi, cariyeyi âlime verir (Câmî, 2021:60-63). Hikâyeyi betimleyen resmin ortasında Abdullah b. Cafer ve elini öpen âlim yer almaktadır. Sağ tarafta ayakta duran cariye ve onun hocası, çevrelerinde ise olanları izleyen insanlar ve köleler bulunmaktadır. Hikâye iç mekânda tasvir edilmiş, evin dış kapısı ve çatının üstünden gözüken gökyüzü de kompozisyona dahil edilmiştir. Resim alanının çevresi penç ve yapraklardan oluşan altın bir halkari ile tezhiplenmiştir.

DOI: 10.21602/sduarte.1658467

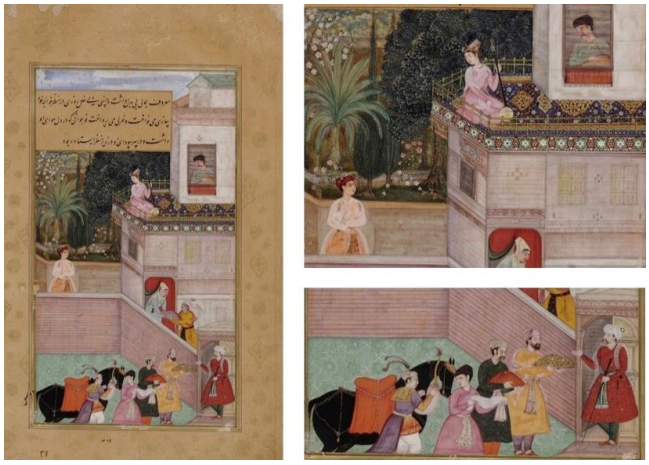
SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 9. İlahiyatçı ve Köle Kız, tam sayfa tasvir ve detayları, Bodleian Library MS. Elliott 254, 29a.

Bahâristân yazmasındaki beşinci tasvir Balkondaki Şarkıcı; çeviri başlığı Kıyamet Gününde Bir Aşk, sesi ve eşsiz güzelliğiyle tanınan bir câriye ve ona âşık olan bir gencin hikâyesini aktarmaktadır (Görsel 10). Cariye bir gün şarkı söylerken, genç onu pencerenin altında dinlemektedir. Efendisi, genci fark eder ve yanına çağırarak onunla sohbet eder. Bir süre sonra ise oradan ayrılarak iki âşığı baş başa bırakır. Cariye, tek arzusunun kavuşmak olduğunu dile getirince genç, "kıyamet günündeki dostluğumuz yarın düşmanlığa dönüşmesin" diyerek karşılık verir. İki günlük bir aşkın fayda getirmeyeceğini düşünerek oradan uzaklaşır (Câmî, 2017:117-119). Resimde, bir binanın dışarıdan görünümü, avlusu ve bahçesi öne çıkmaktadır. Ortada, balkonda şarkı söyleyen cariye, içeriden onu dinleyen efendisi ve aşağıda ona hayranlıkla bakan genç yer almaktadır. Sahnenin ön planında ise, eve yemek ve hediye getiren insanlar sıralı bir şekilde resmedilerek anlatıma ayrıntı eklenmiştir. Sayfa kenarları, serbest düzende yerleştirilmiş bitkisel motifler ve paftalarla oluşturulmuş bezeme alanlarıyla tezhiplenmiştir.

DOI: 10.21602/sduarte.1658467

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698



Görsel 10. Balkondaki Şarkıcı, tam sayfa tasvir ve detayları, Bodleian Library MS. Elliott 254, 35b.

Yazmanın son tasviri Aşıklar Buluşurken Arkadaş Dayak Yer ya da Eşter/Üştür ile Ceyda adlı hikâyeyi anlatmaktadır (Görsel 11). Bu aşk hikayesinde, Eşter ile Ceyda'nın aşkı açığa çıkınca kabileler arasında savaş çıkar, kızın ailesi bölgeden ayrılır. Eşter, en yakın arkadaşıyla birlikte yollara düşer. Kabileye vardıklarında, arkadaşı Ceyda'nın zorla evlendirileceği adam tarafından alıkonduğunu öğrenir. Gece, Eşter ve Ceyda gizlice buluşur. Kaçış planlarını kolaylaştırmak için arkadaşı, Ceyda'nın kıyafetlerini giyerek onun çadırında kalır. Ancak sabaha karşı, kızın talibinin getirdiği sütü arkadaş yanlışlıkla yere dökünce, adam öfkelenerek kırbacıyla onu döver. Sabah olduğunda Ceyda yerine geçip de dönen arkadaşının yaralarını gören Eşter, ondan defalarca özür diler (Câmî, 2021:79-83). Hikâyenin tasvirinde gece yaşanan olaylar anlatıldığından, kompozisyona koyu renkler hâkimdir. Bezeme alanının üst kısmında, bir ağacın altında buluşan Ceyda ve Eşter yer almaktadır. Ortada ise kavga eden bir adam ve onu sakinleştirmeye çalışan kadınlar görülmektedir. Çadırın kapısında ise Ceyda'nın kıyafetlerini giymiş arkadaşı resmedilmiştir. Kompozisyonun genelinde çadırlar, gece uyuyan hayvanlar ve dinlenen insanlarla bir kabilenin yerleşim yeri betimlenmiştir. Resim alanının çevresi altın bir halkari ile tezhiplenmiştir.

DOI: 10.21602/sduarte.1658467

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 11. Aşıklar buluşurken, arkadaş dayak yer, tam sayfa tasvir ve detayları, Bodleian Library MS. Elliott 254, 42a.

6.1. Bezeme İçindeki Tasvirler: Yazma eserdeki av sahneleri ve hayvanların bezemelerinde Imad, Hufseini ve Ustad Baba adlı üç nakkaş, yüzlerin resimlendirilmesinde ise Siudas, Khim ve Balchand adlı üç nakkaş görev almıştır (Ouselev, 1817:IVb-IVa). Nüshanın sayfalarında yazının etrafını çevreleyen orman tasvirlerinin arasında ya da paftaların içerisinde renkli figürlerin resmedildiği toplam on bir sayfa mevcuttur (Görsel 12). Bu tasvirler genellikle bir av sahnesini betimlemekle birlikte, paftaların ortasında tek başına bir şeyler içen veya kitap okuyan figürlere de yer vermektedir. Sahneler, av esnasında kullanılan silahlar, av köpekleri ve kuşlar gibi unsurlar açısından da oldukça zengin bir betimleme sunmaktadır.

Görsel 12. Yazmadaki bezeme içi tasvirlerden örnek kesitler, sırasıyla; v10a, v12b, v17a, v21a, v33b, v44a, 45b.

DOI: 10.21602/sduarte.1658467

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

7. Koruyucu Tabakalar

Bahâristân yazmasında dört adet koruyucu tabaka bulunmaktadır. El yazması eserlerde, serlevha sayfası gibi karşılıklı bezemeli iki sayfanın arasına koruyucu tabakalar yerleştirilmiştir. Bu tabakalar, doğal boyaların ve altının birbirine bulaşmasını önleyerek eserin bozulmasını engellemek amacıyla kullanılmıştır. Saydam yapraklar genellikle ince kâğıtlardan yapılmış olmakla birlikte, üstün nitelikli eserlerde inceltilmiş ve işlenmiş tavuk kursağından da üretildiği görülmüştür. Bu koruyucu sayfaların sade olanlarının yanı sıra, özellikle değerli yazmalarda altınla ve sade renklerle bezenmiş örneklerine de rastlanmaktadır (http 2). İncelenen yazmada kullanılan koruyucu sayfaların deriye benzer gözenekli yapısı, bunların tavuk kursağından yapılmış olabileceğini düşündürmektedir. Tabakalardan üçünde sade bezemeler bulunmaktadır. Bunların ikisinde altın ve gümüş sade motifler baskı tekniğiyle uygulanmış, birinde ise geometrik motifli bir şablon üzerine sulu boya püskürtme yöntemiyle bezeme yapılmıştır.

8. Sonuç

Kitap sanatları, İslam sanatları tarihinde önemli bir yer tutmuş ve tüm medeniyetlerde uygulama alanı bulmuştur. İslamiyet'te kitaba verilen büyük önem, saray nakkaşhanelerinin kitap hazırlama sürecini önemli bir görev haline getirmiştir. En mahir sanatçılar, bu süreçte birlikte çalışarak nadide eserler yaratmış ve bunlar günümüze kadar ulaşmıştır. Yazma eserler, sadece belge niteliği taşımakla kalmamış, aynı zamanda kitap sanatlarıyla bezenerek sultanların beğenisine sunulan sanat eserleri haline gelmiştir. Özellikle şiir ve edebiyat eserleri, bu sanatın en güzel örneklerini sunmaktadır.

Yazma eserler, üslup bakımından ilk başlarda farklı ülkelerden nakkaşhaneye getirilen sanatçıların izlerini taşısa da zamanla sanatçıların kendi beğenileri ve işçilikleriyle özgün bir üsluba bürünmüştür. Babürlüler devrinde de kitap resimleri başlangıçta İran sanatından etkilenmiş olsa da nakkaşlar zamanla bu etkileri kendi kültürlerine uyarlamış ve figürleri, mimari öğeleri ve genel olarak görsel dili daha yerel bir kimlikle yeniden yorumlamışlardır.

Bodleian Kütüphanesi'nde bulunan Bahâristân'ın MS. Elliott 254 envanter numaralı nüshası, Babürlü saray atölyelerinde hazırlanmış en ihtişamlı yazma eserlerden biridir. Eserde kullanılan tezhipler, hat sanatı, resimler ve diğer süsleme unsurları, dönemin kitap sanatları

DOI: 10.21602/sduarte.1658467

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

anlayışını ve Babürlü sanat ekolünün kendine özgü üslubunu yansıtmaktadır. Yazmanın tezhip süslemelerindeki bitkisel ve geometrik motiflerin uyumu, yazı içi ve kenar bezemeleriyle oluşturulan estetik zenginlik, dönemin sanat anlayışını yansıtmanın yanı sıra Babürlü-İran sanatlarının etkileşimini de gözler önüne sermektedir. Eserin her sayfası ismine uygun şekilde bir "bahar bahçesi" gibi canlılıkla resmedilmiş, her kompozisyon geniş bir motif dağarcığı ile benzersiz tasarlanmıştır. Doğa betimlemeleri içerisindeki figürler, serbest kompozisyonlar, gerçekçi av sahneleri ve hayvanlar gibi birçok yenilikçi yaklaşım da yazmanın sanatsal zenginliğini ve estetik değerini artıran unsurlar arasında yer almaktadır. Yazmadaki doğa tasvirleri, hayvan figürleri ve detaylı minyatürler, eserin ne denli titizlikle işlendiğini ortaya koymaktadır. Bu ihtişamlı eser, sadece bir sanat eseri olmanın ötesinde, Babürlü padişahların gücünün ve zenginliğinin bir göstergesidir.

Bahâristân'ın tasvirlerine bakıldığında, her resimde betimlenen hikâyenin ayrıntılarıyla birlikte nakkaşların yorumları da dikkat çekmektedir. Kısa ya da uzun olsun, her hikâye, nakkaşın ustalığıyla canlandırılmış ve görsel bir zenginliğe kavuşturulmuştur. Örneğin, "Kral ve Derviş" tasvirinde, hikâye ikilinin yaptığı kısa bir konuşmadan meydana gelse de figürlerin diyalogu av sahnesinin hareketliliğiyle birleşerek canlı bir kompozisyon oluşturmuştur. Arka planda yer alan kent görünümü, kuyudan su içenler gibi günlük hayattan kesitler eklenerek resme derinlik kazandırılmıştır. Eşter ile Ceyda hikâyesi ise daha uzun ve ayrıntılar açısından zengin olup, tasvirdeki her detay hikâyeyle paralellik göstererek, bir kabilenin yaşayış biçimini, geleneklerini ve kültürünü gözler önüne sermektedir.

Bu çalışma, Bahâristân yazmasının sanatsal özelliklerini inceleyerek hem Babürlü kitap sanatının gelişimini hem de dönemin estetik anlayışını sunmayı amaçlamaktadır. İncelenen nüsha, yalnızca Babürlü sarayının görkemini ve sanat anlayışını değil, aynı zamanda yazma eserlerdeki koruma süreçlerinin de önemini vurgulamaktadır. Bu Bahâristân nüshası, XIX. yüzyılda yeniden ciltlenmiş, XX. yüzyılda ise restorasyona tabi tutulmuştur. Bu durum, yazma eserlerin korunmasının ve gelecek nesillere aktarılmasının ne denli hassas bir süreç olduğunu göstermektedir.

Bahâristân'ın bu nüshası, içerdiği sanatsal zenginlik ve tarihi süreç içindeki serüveniyle kitap sanatlarının gelişimini anlamak için paha biçilmez bir kaynak niteliğindedir. Bu tür yazmalar,

kültürel mirasın önemli bir parçası olmakla birlikte sanat tarihi ve edebiyat tarihi açısından yeni bakış açıları kazandırma potansiyeline sahiptir.

Kaynakça

Binark, İ. (1975). *Eski Kitapçılık Sanatlarımız*. Ankara: Kazan Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği Yayınları.

Bloom, J. M. (2003). *Kâğıda İşlenen Uygarlık*, Birinci Baskı, İstanbul: Kitap Yayınevi.

Brown, P. (1924). *Indian Painting Under Mughals*, London: Oxford University Press.

Câmî, M. (2017). *Bahâristân*, Birinci Baskı, çev. M. Ali Özkan, İstanbul: Semerkand Yayınları.

Câmî, M. N. A. (2021). *Bahâristân,* Birinci Baskı, çev. Muallim Kilisli Rıfat Bilge, haz. Bedir Babacan, Ankara: Dorlion Yayınları.

Çağman F. ve Tanındı Z. (1979). *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri*, İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.

Derman, U. (2007). "Açılış Tebliği", *İSMEK Türk Kitap Sanatları Sempozyumu Bildirileri*, İstanbul: İSMEK Yayınları, s. 9- 10.

Okumuş, Ö. (1991). "Bahâristân", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt 4, s. 470- 471.

Okumuş, Ö. (1993). "Câmî, Abdurrahman", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt 7, s. 94- 99.

Özkeçeci İ. ve Özkeçeci Ş. B. (2014). *Türk Sanatında Tezhip,* Birinci Baskı, İstanbul: Yazıgen Yayıncılık.

Stiglitz, M., Delattre C. ve Mcless, F. (2021). "Fit For An Emperor: Akbar's Luxury Manuscript Of The Bahâristân Of Jami And İts Conservation", Beijing: *ICOM-CC 19th Triennial Conference*, s. 1-10.

Tuğluk, İ.H. (2016). "Türk Edebiyatında Bahâristân", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 29(1), Elazığ: Fırat Üniversitesi, s.45-57.

Uzun T. Ve Yavuz K. (2023). "Babürlüler Devri (1526-1858) Saray Resim Atölyesi ve Doğu Hindistan Şirketi Resim Etkinlikleri", *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı 10, Osmaniye: Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, s.869-892.

Üstün, A. (2007). "Türk Tezhip Sanatı", *İSMEK Türk Kitap Sanatları Sempozyumu Bildirileri*, İstanbul: İSMEK Yayınları, s.32-47.

İnternet Kaynakları

http 1: Ouselev, G. (1871). *Bahâristân Yazması Giriş Yazısı*, https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/56911adf-3d32-4a52-a9c6-653eb5bd6cb7/surfaces/78908f7e-ae24-47f5-b4fe-e05f64fefa0e/, Erişim Tarihi: 10.03.2025.

http 2: Derman, Ç. (2014). "Osmanlılarda Tezhip Sanatı"- 2. Bölüm, Youtube/GüzelSanatlar, Erişim Tarihi: 10.03.2025.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Bahâristân zahriye sayfası ve detayları, Bodleian Library MS. Elliott 254, 1a. https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/56911adf-3d32-4a52-a9c6-653eb5bd6cb7/surfaces/78908f7e-ae24-47f5-b4fe-e05f64fefa0e/, Erişim Tarihi: 10.03.2025.

Görsel 2. Bahâristân unvan tezhip sayfası ve detayları, Bodleian Library MS. Elliott 254, 1b. https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/56911adf-3d32-4a52-a9c6-653eb5bd6cb7/surfaces/78908f7e-ae24-47f5-b4fe-e05f64fefa0e/, Erişim Tarihi: 10.03.2025.

Görsel 3. Yazmadaki hatayi grubu bitkisel bezemelerden örnek dikey kesitler, sırasıyla; v11b, v13b, v16a, v27a, v27b, v 42a, v58b, v66a. https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/56911adf-3d32-4a52-a9c6-653eb5bd6cb7/surfaces/78908f7e-ae24-47f5-b4fe-e05f64fefa0e/, Erişim Tarihi: 10.03.2025.

Görsel 4. Yazmadaki hayvansal bezemeler ve doğa betimlemelerinden örnek dikey kesitler, sırasıyla; v4a, v7b, v20a, v39a, v45a, v46b, v60b. https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/56911adf-3d32-4a52-a9c6-653eb5bd6cb7/surfaces/78908f7e-ae24-47f5-b4fe-e05f64fefa0e/, Erişim Tarihi: 10.03.2025.

Görsel 5. Yazmadaki geometrik bezemelerden örnek dikey kesitler, sırasıyla; v2b, v4b, v7a, v18a, v39b, v43a, v56b, v57a. https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/56911adf-3d32-4a52-a9c6-653eb5bd6cb7/surfaces/78908f7e-ae24-47f5-b4fe-e05f64fefa0e/, Erişim Tarihi: 10.03.2025.

Görsel 6. Kibirli dervişin azarlanması, tam sayfa tasvir ve detayları, Bodleian Library MS. Elliott 254, 9a. https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/56911adf-3d32-4a52-a9c6-653eb5bd6cb7/surfaces/78908f7e-ae24-47f5-b4fe-e05f64fefa0e/, Erişim Tarihi: 10.03.2025.

Görsel 7. Kral ve derviş, tam sayfa tasvir ve detayları, Bodleian Library MS. Elliott 254, 17b. https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/56911adf-3d32-4a52-a9c6-653eb5bd6cb7/surfaces/78908f7e-ae24-47f5-b4fe-e05f64fefa0e/, Erişim Tarihi: 10.03.2025.

DOI: 10.21602/sduarte.1658467

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 8. Köpeği besleyen köle, tam sayfa tasvir ve detayları, Bodleian Library MS. Elliott 254, 27a. https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/56911adf-3d32-4a52-a9c6-653eb5bd6cb7/surfaces/78908f7e-ae24-47f5-b4fe-e05f64fefa0e/, Erişim Tarihi: 10.03.2025.

Görsel 9. İlahiyatçı ve köle kız, tam sayfa tasvir ve detayları, Bodleian Library MS. Elliott 254, 29a. https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/56911adf-3d32-4a52-a9c6-653eb5bd6cb7/surfaces/78908f7e-ae24-47f5-b4fe-e05f64fefa0e/, Erişim Tarihi: 10.03.2025.

Görsel 10. Balkondaki şarkıcı, tam sayfa tasvir ve setayları, Bodleian Library MS. Elliott 254, 35b. https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/56911adf-3d32-4a52-a9c6-653eb5bd6cb7/surfaces/78908f7e-ae24-47f5-b4fe-e05f64fefa0e/, Erişim Tarihi: 10.03.2025.

Görsel 11. Aşıklar buluşurken, arkadaş dayak yer, Tam sayfa Tasvir ve Detayları, Bodleian Library MS. Elliott 254, 42a. https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/56911adf-3d32-4a52-a9c6-653eb5bd6cb7/surfaces/78908f7e-ae24-47f5-b4fe-e05f64fefa0e/, Erişim Tarihi: 10.03.2025.

Görsel 12. Yazmadaki bezeme içi tasvirlerden örnek kesitler, sırasıyla; v10a, v12b, v17a, v21a, v33b, v44a, 45b. https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/56911adf-3d32-4a52-a9c6-653eb5bd6cb7/surfaces/78908f7e-ae24-47f5-b4fe-e05f64fefa0e/, Erişim Tarihi: 10.03.2025.

DOI: 10.21602/sduarte.1665129

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

EŞİTLİK KAVRAMININ SERAMİK SANATINDAKİ YANSIMASI: PİSAGOR ADALET KUPALARI

REFLECTION OF THE EQUALITY CONCEPT IN CERAMIC ART: PYTHAGOREAN JUSTICE CUPS

Firdevs Müjde Gökbel Yavuzoğlu*

Öz

Seramik sanatı, binlerce yıllık köklü geçmişiyle uygarlık tarihinde önemli bir yere sahiptir. İnsanlık tarihinin en eski dönemlerinden itibaren varlık gösteren bu kadim sanat, insanoğlunun günlük temel ihtiyaçlarının karşılanmasında önemli bir malzeme olmuştur. Söz konusu çalışmada, Antik Yunan döneminin önemli seramik formlarından biri olan Pisagor adalet kupası, tarihsel, sanatsal, teknik ve felsefi yönleriyle incelenmiştir. Pisagor adalet kupaları topluma mensup her bir kişinin diğerinin hakkına saygılı olması, bir arada eşitlikçi bir anlayış ile uyumlu şekilde yaşaması hususunda simgesel bir ölçüt sunmaktadır. Bu kap aynı zamanda teknik yönüyle açgözlülüğün getirebileceği olumsuz sonuçları kişinin kendisinin tecrübe etmesine olanak tanımaktadır. Yapılan araştırmalar, sonuç itibariyle Pisagor adalet kupalarının sanatsal açıdan büyük bir estetik zevkin ürünü olduğunu, teknik açıdan ise ileri düzey mühendislik bilgisini barındırdığını ve felsefi bir bakış açısıyla adalet sistemine, eşitlikçi düşünceye ve ahlaki değerlere vurgu yaptığını ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Eşitlik Kavramı, Seramik Sanatı, Pişmiş Toprak, Antik Yunan Dönemi, Pisagor.

Abstract

Ceramic art has an essential place in the history of civilization with its deep-rooted history of thousands of years. This ancient art, which has existed since the earliest periods of human history, has been an essential material in meeting the daily basic needs of humanity. In this study, the Pythagorean justice cup, one of the essential ceramic forms of the Ancient Greek period, was examined in terms of its historical, artistic, technical, and philosophical aspects. The Pythagorean justice cups provide a symbolic criterion in terms of each member of the society respecting the rights of others and to live together in harmony with an egalitarian understanding. At the same time, this cup allows the person to experience the negative consequences that greed can bring with its technical aspect. Consequently, the research reveals that Pythagorean justice cups are the product of great aesthetic pleasure from an artistic perspective, contain advanced engineering knowledge from a technical perspective, and emphasize the justice system, egalitarian thought, and moral values from a philosophical perspective.

Keywords: Equality Concept, Ceramic Art, Terracotta, Ancient Greek Period, Pythagorean.

Araştırma Makalesi / Research Article
Başvuru tarihi / *Received:* 25 Mart 2025 - Kabul tarihi / *Accepted*: 27 Haziran 2025
*Doçent, Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, mgokbel@kastamonu.edu.tr, Kastamonu/Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1665129

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

1. Giriş

İlk çağlara dair elde edilen tüm bulgular, uygarlık tarihi ile ilgili birçok bilgi sunmaktadır. Tüm bu bilgiler toplumların yaşam biçimlerini, sosyo-ekonomik durumlarını, gelenek ve göreneklerini anlama noktasında büyük önem arz etmektedir. İnsanoğlunun atalarının ilk kez tarih sahnesinde ortaya çıktığı dönem; yaklaşık olarak günümüzden iki milyon yıl öncesinde başlamış olan, on bin yıl öncesinde ise sona erdiği bilinen Paleolitik Çağ olarak kabul görmektedir (Erman 2009' dan akt. Erman, 2012:19). Binlerce yıllık tarihi ile seramik sanatı asırladır insanlığa hizmet etmektedir. Söz konusu sanatın Mezopotamya ve çevresinde insanoğlunun göçebe hayattan yerleşik düzene geçmesiyle bundan yaklaşık olarak on iki bin yıl kadar önce başladığı bilinmektedir. Uygarlığın temellerinin atıldığı Yeniçağ'da seramik malzeme, insanlık tarihi için dönüm noktası olmuştur. Arkeoloji bilimine göre; Neolitik Çağ, Seramiksiz Neolitik ve Seramikli Neolitik olmak üzere iki grupta sınıflandırılmaktadır. Seramiksiz dönemde seramik kap-kacak üretiminin teknik altyapısını teşkil edecek keşiflerin gerçekleştirildiği, seramikli dönemde ise bu veriler ışığında seramik kap-kacak üretiminin başladığı ve gün geçtikçe yaygınlaştığı izlenmektedir. Seramiğin bugünkü üretiminin, biçimlendirme ve dekor tekniklerinin keşfedildiği tarihin ise günümüzden dokuz binyıl öncesine kadar gittiği görülmektedir (Yoleri ve Öztürk, 2023:58).

İlk pişmiş toprak formlar, ilkel yöntemlerle şekillendirilen ve daha ziyade düşük sıcaklıkta pişirilen, diğer bir deyişle sertleştirilen ürünler niteliğindeydi. İnsanoğlunun daha dayanıklı ürünler elde etme çabası ve merakı, onu seramik malzemeyi geliştirmeye teşvik etmiştir. Günlük temel ihtiyaçların karşılanması amacıyla üretilen pişmiş toprak formlar, günümüzde sağlık sektöründen uzay teknolojisine değin çok önemli ve çözümleyici malzemelerden biri haline gelmiştir. Kilin su ile yoğurulduğunda kolaylıkla şekil alması ve pişirildiğinde çok dayanıklı hale gelmesi gibi özellikleri, seramiği; fonksiyonel ve teknolojik açılardan insanoğlunun yaşamında avantajlı hale getirmektedir. Ayrıca kil malzeme, sözü edilen olumlu özellikleri ile sanat alanında da güçlü bir ifade aracına dönüşmüştür. Bu bağlamda seramiğin, insanoğlunun doğayla ilişkisinin en somut yansımalarından biri olduğu söylenebilir.

Arkeolojik kazılardan elde edilen veriler ışığında pişmiş toprak kapların yapıları, şekillendirme yöntemleri, biçimleri ve yüzeyde sergiledikleri görünümler irdelendiğinde

DOI: 10.21602/sduarte.1665129

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

yapıldıkları dönemin ihtiyaçları, ulaşmış oldukları teknoloji seviyeleri, estetik beğenileri, çeşitli toplumların birbirleri ile olan ilişkileri, sosyal ve etnik bakımdan farklılıkları ile yaşamlarına dair bilgiler elde edilebilmektedir (Ökse, 1993'ten akt. Çetintaş, 2018:94).

İnsanoğlunun Neolitik Çağ'da yerleşik düzene geçmesi ile kili pişirerek kap-kacak üretmesi, seramik alanının en büyük devrimlerinden birini teşkil etmektedir. Gereksinimlerini, doğada keşfettiği hammaddeleri kendi bulduğu üretim yöntemleri ile ürüne dönüştürerek karşılayan insanoğlu, aynı malzemeleri zamanla duygularının ve estetik zevkinin birer ifadesi şeklinde sanatsal eserlere evirmiştir. Doğanın ana bileşenlerinden biri olan toprak, fiziksel ve kimyasal bakımdan sunduğu olanaklarıyla özüne saygı duyulan, aynı zamanda sanatçılar için her zaman esin kaynağı teşkil eden bir yapıya sahip olmuştur (Yılmaz ve Gökbel, 2023:167). Tarihsel bağlamda kilden üretilen pişmiş toprak ürünlerin, bakır vb. malzemeler arasında en çok tercih edilen materyaller arasında olduğu ifade edilebilir (Dündar 2006'dan akt. Gökbel ve Çılgınoğlu, 2022:58). Seramik ürünler biçimleri, fonksiyonel yapıları ve yapılış amaçları ile birçok kavramı içinde barındırmaktadır. Araştırmanın ilerleyen kısmında eşitlik kavramı, Pisagor' un hayatı ve çalışmanın ana temasını teşkil eden Pisagor adalet kupaları tarihsel, sanatsal, teknik ve felsefi açıdan incelenmiştir.

2. Yöntem

Söz konusu çalışma, betimsel ve karşılaştırmalı veri analizine dayalıdır. Bu çerçevede yapılan kapsamlı literatür taramasının ardından elde edilen veriler ışığında, çalışmanın odağı olan pişmiş toprak Pisagor adalet kupaları incelenmiştir. Antik dönemde üretilen temsilleri ile günümüzde üretilmekte olan örneklerinin estetik ve fiziksel bakımdan karşılaştırılmaları gerçekleştirilerek bulgular tartışılmıştır.

3. Eşitlik Kavramı

Toplumlar incelendiğinde her bir üyesi birbirinden ayrı özelliklere sahip, farklı gereksinimlere ihtiyaç duyan bireylerden oluştuğu gözlenmektedir. Dolayısıyla hedefleri ve ihtiyaçları birbirinden bağımsız topluluklar için tam bir eşitlik olgusundan söz etmek mümkün değildir. Bu nedenle eşitlik kavramı irdelenmeden "eşitsizlik" kavramının ayrımının yapılması önem teşkil etmektedir. Eşit olunmaması durumu, birtakım toplumsal sınıfların veya kişilerin sahip olduğu hayat koşulları arasında bulunan farktır. Sözü edilen fark, eğer bireylerin temel

DOI: 10.21602/sduarte.1665129

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

haklarına ulaşmalarında bir dezavantaj yaratıyorsa, bu durum eşitsizliğin ötesine geçerek hak ihlaline girmektedir. Özetle, toplumun farklı tabakaları arasında kaynak ve fırsatlara ulaşma aşamasındaki eşitsizlik, eşitsiz bir toplumun oluşmasına sebebiyet vererek toplumsal dengenin bozulmasında rol oynayacaktır. Toplumdaki tüm insanların birbirinden herhangi bir farkı bulunmayan evrensel nitelikteki insan haklarına sahip olmalarına rağmen bu haklara ulaşmaları, onu kullanma gücü arasında farkların meydana gelmesi, başka bir deyişle toplumsal kaynaklara ulaşma durumunda aynı fırsatlara sahip olamama durumu, fırsat eşitsizliği olarak ifadelendirilmektedir (Özdemir 2007'den akt. Çoban, 2017:254).

Eşitlik kavramı, temelinde dört farklı türü barındırmaktadır. Bunlardan ilki; "varlıksal eşitlik" veya bireyler arasında var olan "özsel eşitlik" şeklinde nitelendirilen eşitliktir. Buna verilecek en temel örnek; "Tanrı karşısında herkesin eşit olduğu" tezidir. İkinci eşitlik türü fırsat eşitliği olup ilerleme, kişinin bireysel becerisi ve yeteneğine bağlı durumdadır. Bu fikir, Fransız ve Amerikan devrimlerindeki temeli teşkil etmektedir. Toplumun her bir üyesinin eşit eğitim hakkının bulunması (örneğin; Friedrich Engels tarafından öne sürülen Komünizmin Temelleri (İngilizce: The Principals of Communism) adlı ütopya) fırsat eşitliğinin bir örneklemesidir. Başka bir örnek ise; bir işvereninin iş alımında kişileri cinsiyet, ırk ve yaş gibi özellikleriyle değil, daha ziyade bireysel meziyetlerini göz önüne alarak fırsat eşitliği sunmasıdır. Farklı toplumsal katmanlar dikkate alındığında yaratılması en güç olan eşitlik türünün "şartlarda eşitlik" olduğudur. Son olarak dördüncü eşitlik türü; sonuçlarda eşitlik şeklinde tanımlanan, pozitif ayrımcılık olarak da bilinen, örneğin; çocuklara, azınlıklara ve benzeri avantajı bulunmayan gruplara sağlanan imtiyazlar ile "fırsat eşitliğinin" sağlanmasıdır. Bu eşitlik türü, en radikal ve de en gerçekçi olan eşitlik çeşididir (Ayhan, 2009:46-47).

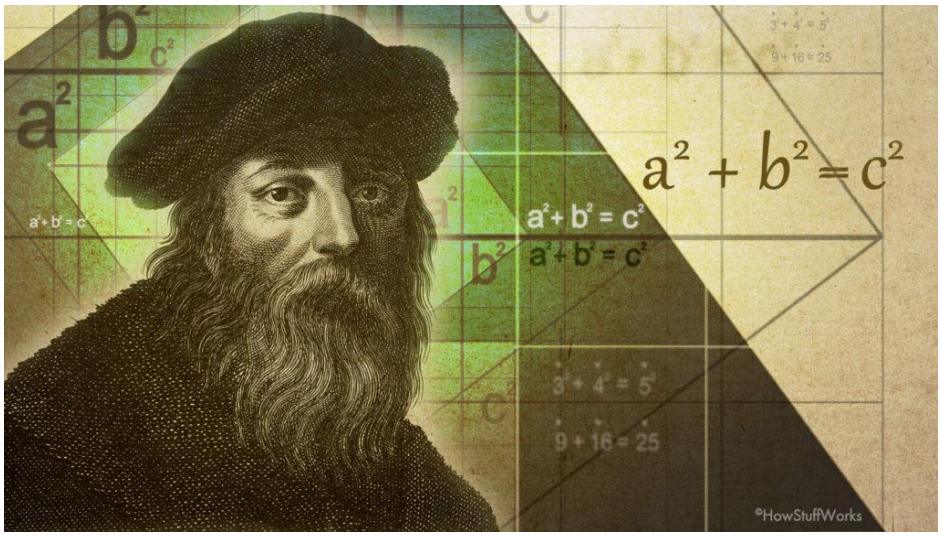
4. Pisagor ve Adalet Kupası

Pisagor (Pythagoras/ Πυθαγόρας), kâinat ve müziğe geçen matematiksel harmoni fikrini keşfetmiş ilk filozof olarak kabul görmektedir (Tarhan, 2020:205). İyonya kıyılarındaki Sisam Adası'nda doğan Pisagor, göründüğü üzere diğer İyonyalı düşünürlerin tersine söz konusu bölgede uzun süre kalmamıştır. Kırk yaşlarına geldiğinde Güney İtalya'da bulunan ve Yunan kolonisi olan Kroton bölgesinde yarı-dini bir yapının kurulmasına değin Akdeniz' i dolaştığı fikrine inanılmaktadır. Özel matematik yeteneği ile Deha Pisagor (Görsel 1), sayıların karesi ve küpü

DOI: 10.21602/sduarte.1665129

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

üstünden geometri ile aritmetik arasında bir bağlantı kurmakta, ayrıca müzik ile akustikteki matematiksel oranları tespit etmekteydi. Elde ettiği verileri yalnızca bir oran tespiti şeklinde değil, daha da ötesi felsefi boyutuyla ele alıp ilişkilendirmekteydi. Böylelikle Pisagor'un kendi tabiriyle kozmosta matematiksel yasalar üzerine temellendirilen bir yapı bulunmaktaydı. Kendisinin savına göre; gök cisimlerinin konumlarıyla sergiledikleri hareketler, müzikal ahenk oranlarına (kürelerin ahengi) benzemektedir. Pisagor, matematik ve felsefe alanlarını birbiri ile ilişkilendirmiş ilk düşünür olmasının yanında büyük matematikçiler; Descartes, Leibniz ve Russell gibi düşünürlerin de bulunduğu filozoflar silsilesinin kurucusu niteliğini taşımaktadır (Weeks 2014'ten çev. Özeren, 2022:40).



Görsel 1. Pisagor, t.y.

Pisagor, matematik kurallarını seslere uyarlayarak bazı formüller meydana getirmiştir. Böylelikle kendisi, Batı dünyasındaki ilk müzik teorisyeni şeklinde addedilmiştir. Pisagorcular evrenin temelinde yer alan karşıtlıklar ile ahengin oluştuğunu, evrenin en temel gerçeğinin ise ahenk ve en yüksek ahengin de müzikte olduğunu düşünmektedirler. Pisagor, ilk kez güzellikle matematik arasındaki ilişkiden söz ederek kainattaki uyumu, müzikte telin sahip olduğu uzunluk ve gerginlik ile çıkan ses arasında mevcut olan uyuma benzetmiştir. Pisagorcular, böylelikle müzikte yer alan perdeleri ilk kez bilimsel bir temele oturtma gayretine girmişlerdir. Onlar; uyumlu sesin, telin uzunluğu veya kesinliğiyle ilintili olup bazı sayısal oranlara bağlı olduğunu düşünmüşlerdir (Aktaş, 2012; Bayladı, 2008; Özen ve Elmalı, 2018'den akt. Başok, Diş, 2020:570).

DOI: 10.21602/sduarte.1665129

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Tarihte sözün, müziğin tamamlayıcı bir unsuru olduğu, ilk kez Ethos teorisinin temellerini atan Pisagor tarafından öngörülmüştür. Pisagor'un biyografisini yazan Iamblichos, Pisagor'un müzikle birtakım sihirsel sözleri kullandığı iddiasındadır (Iamblichos 1998'den akt. İsababayeva Apaydın ve Arslan, 2015:326).

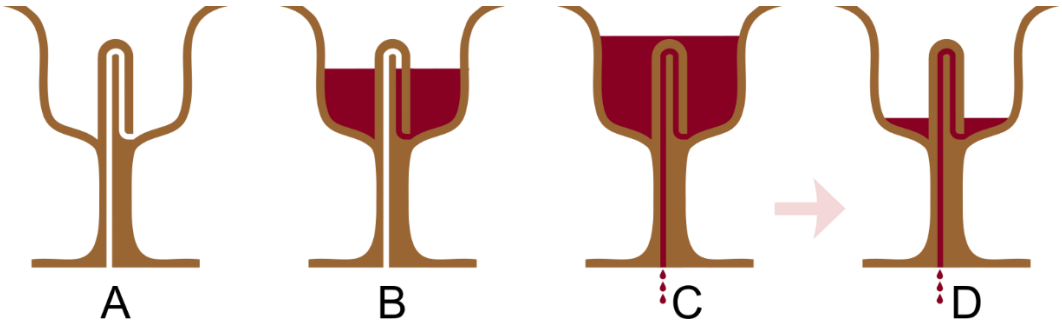
Makale kapsamında incelenen Pisagor adalet kupaları, ismini filozof ve aynı zamanda matematikçi olan Pisagor'dan (M.Ö. 580-500) almaktadır. Pisagor kupası teknik bakımdan incelendiğinde iç kısmında bir sütunun bulunduğu görülmektedir. Sütunun iç kısmından ise kupanın tabanında yer alan bir delik ve deliğe bağlanan kanal yapısı mevcuttur (Görsel 2). Söz konusu bardak dıştan gözlemlendiğinde sıradan bir kap formu olarak görülse dahi sahip olduğu fonksiyon herkesi şaşkın bırakabilmektedir. Bu kanal, bardağın içine konulan sıvı belli bir seviyeye geldikten sonra doldurma işlemi sürdürülürse, içine dolan sıvının tümünü geri boşaltmaktadır. Pisagor, böylelikle; insanoğlunun yeri geldiğinde hayatın ona sunmuş olduklarıyla yetinmesini bilmesini, aksi takdirde daha çoğunu isterken elindekilerden de olacağını ifade etmektedir. "Aç Gözlülük Kupası" şeklinde tanınan bardak, "Kendini Bil Bardağı" şeklinde de ifade edilmektedir (Okumuş, 2017'den akt. Okumuş, 2018:726-727).

Görsel 2. Pisagor adalet kupası kesiti, 2025.

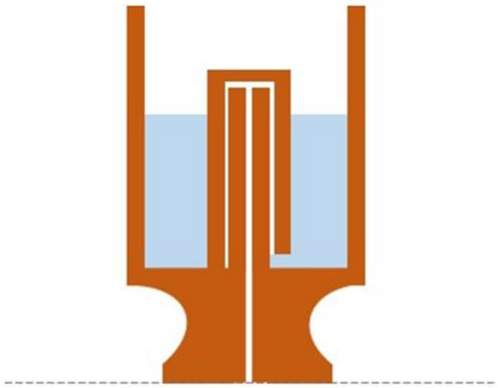
DOI: 10.21602/sduarte.1665129

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

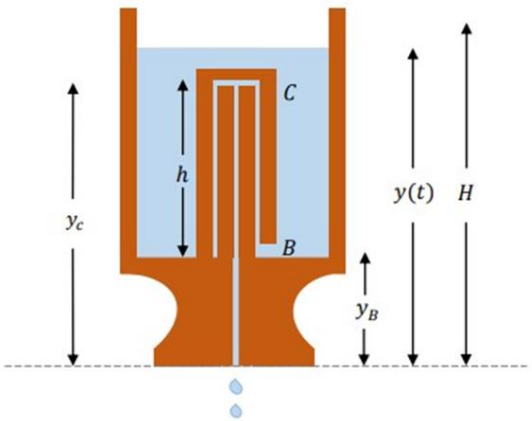
Pisagor'un adalet kupası, sergilediği özelliğiyle görünürde teknik araştırmaların ardından üretilmiş gizemli bir eşyayı andırmaktadır. Sahip olunan giz ise; Pisagorcu okulun bağlı olduğu inanç felsefesini destekler özelliktedir (Yılmaz ve Misli, 2017:1). Bahsi geçen gizemli fizik olayı sifon yöntemidir (Görsel 3, 4, 5).



Görsel 3. Pisagor'un adalet kupası, çalışma prensibi.



Görsel 4. Kupanın ortasındaki kanala suyun dolması.



Görsel 5. Kupanın altındaki delikten suyun çıkışı.

DOI: 10.21602/sduarte.1665129

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 6. Girit'te satılan ve o kounenos tis dikaiosynis ("adalet kadehi") olarak bilinen bir Pisagor kadehi, t.y. (üst görünüm).

Görsel 7. Girit'te satılan ve o kounenos tis dikaiosynis ("adalet kadehi") olarak bilinen bir Pisagor kadehi, t.y. (alt görünüm).

Antik dönemin ünlü filozofu ve matematikçisi Samoslu Pisagor, dip kısmında bir çıkıntısı olan, "ılımlılık kadehi" şeklinde de tabir edilen Pisagor kadehini (Görsel 6, 7) icat etmiştir. Bahsi geçen kadeh, içine konulan şarabın ölçülü miktarda içilmesini sağlamaktadır. Pisagor bu kadehleri özellikle öğrencileri için geliştirmiştir. Kadehin tepesine kadar doldurulması durumunda ayak kısmında yer alan delikten taşma ya da sızıntı meydana gelmektedir. Kadehin sunduğu temel felsefe, Pisagor Okulu'nun teşvik ettiği dört erdemden biri olan "ılımlılık" kavramını vurgulamak, diğer erdemler ise "sağduyu, adalet ve cesaret" şeklindeydi. Bugün gelinen noktada ise; bireylerin daha fazla başarı arayışları neticesinde önemli bir hususun göz ardı edilerek kısır döngüye girdikleri dikkat çekmektedir (Nikana, 2018).

DOI: 10.21602/sduarte.1665129

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 8. Pisagor kadehleri (Günümüz üretimi), t.y.

Pisagor adalet kupaları (Görsel 8) sıradan bir işlevi temsil etmemekte, felsefi ve kültürel değerlerle ilintili olarak çok derin anlamlar taşımaktadır. Günümüzde ne yazık ki doyumsuzluk veya diğer bir deyişle açgözlülük sıklıkla karşılaşılan bir olgu haline gelmiştir. Tüketim kültürünün toplumlara dayatıldığı modern çağda, birtakım etik değerler zarar görmüştür. Daha vahim olanı ise; bu tür davranışların normal karşılanmaya başlaması durumudur.

Bencil ve açgözlü birey tipi, kuşkusuz modern toplumlardan önce de var olmuştur. Moderniteyle birlikte kastedilen asıl durum ise; söz konusu dönemde yaşanan dönüşümle bu insan tipinin yaygınlaşmasına uygun zeminin oluşmasıdır. Çünkü topluma ilişkin ahlaki değerlerle sorumluluklardan soyutlanan rasyonel birey fikri, bencillik ve açgözlülüğü de belli bir noktada normalleştirmektedir (Anık, 2020:1482).

Günümüz modern dünyasında üzerinde durulan birçok düşüncenin temellerine Antik Yunan'da rastlanmaktadır. Antik Yunan filozoflarının eserlerinde durduğu konular arasında teknoloji, teknoloji doğası, teknolojinin insan ve çevre üzerindeki etkileri ile benzerleri görülmektedir (Ural, 2015:139). Araştırma kapsamında ele alınan Pisagor Adalet Kupaları, döneminin mühendislik harikalarından birini teşkil etmektedir. Derin anlamları bünyesinde taşıyan bu kaplar, kullanan kişinin nefsi ve aklı arasındaki sınırı zorlamaktadır. Herkesin belli miktardaki içeceği alarak eşit bir şekilde tüketmesi, aksi takdirde açgözlü olanın elindekinden

DOI: 10.21602/sduarte.1665129

olabileceği gerçeğini çok akılcı bir şekilde sunmaktadır. Belirli bir seviyenin üzerine çıkıldığı anda sahip olunanın da kaybedilmeye başlaması çok manidar bir durumdur. Geliştirilen sifonlama yöntemi ile belli bir miktarın üzerindeki sıvıda tersine yönde vakum oluşmaktadır. Kabın içindeki tüm sıvının tahliyesi sona erene dek bu fiziksel olayın önüne geçilememektedir. Ne yazık ki telkinlerin ve söylemlerin birtakım insanlar üzerinde yeterli gelmediği durumlarda, böylesi ürünler üzerinden yapılan mecazi anlatımlar bireylerin kendilerini sorgulamalarında çok faydalı olacaktır. Bu kaplar, hak yenildiği durumda adaletin kendi kendine tecellisini gösteren simgesel formlardır. Üzerinde tartışılan Pisagor adalet kupalarının çalışma prensibi düşünüldüğünde, yapıldığı dönemdeki toplumsal yapı, sınıfsal ayrım ve eşitlik anlayışı hususunda önemli fikirleri yansıttığı gerçeği yadsınamaz durumdadır. Şüphesiz ilgili ürünler, döneminin büyük estetik zevkini ve sanat anlayışını yansıtmaktadır. Farklı bünye çeşitleri ile yüzeyde sergilediği zengin renkleri Antik Yunan'ın gelişmiş seramik sanatı anlayışını da göstermektedir. Günümüzde üretimi halen sürdürülmekte olan bu kaplar, eski örneklerle kıyaslandığında işlevini aynı şekilde yerine getirdiği görülmektedir. Günümüzde çeşitli desen ve renk kombinasyonu ile üretilen Pisagor adalet kupalarının kimi zaman daha farklı tasarımlarla hayat bulduğu gözlenmektedir. Antik Yunan'da bencillik ve açgözlülük kavramlarının eleştirildiği bu kaplar simgesel bir form olarak varlığını sürdürmektedir.

5. Sonuç

Geçmişten bu yana temel işlevini muhafaza ederek günümüze ulaşan kil malzeme, bugün sanatsal yaratının en güçlü anlatım araçlarından biri haline gelmiştir. Köklü geçmişi ile kültürel mirası gelecek nesillere aktaran pişmiş toprak form, yapıldığı döneme ve topluma ışık tutmuştur. Pisagor adalet kupaları; sahip oldukları işlevin ötesinde daha derin anlamlar barındırarak yapıldıkları dönemin felsefi, sosyal, kültürel ve teknik alandaki ilerlemelerini içinde barındıran simgesel formlar olmuşlardır. Bununla beraber söz konusu kupalar üretim tekniği ve işleviyle dönemin teknolojik bilgi seviyesini de yansıtan önemli eserlerdir. Kültürel ve felsefi açıdan seramik malzemenin gün geçtikçe simgesel anlamlar kazanması gerçeği, Pisagor adalet kupalarında da görülmektedir. Antik Yunan'dan günümüze uzanan bu form, döneminin etik anlayışının da bir yansımasıdır. Günümüzde üretimi sürdürülmekte olan bu kaplar, farklı estetik ögeler barındırmasıyla beraber, geçmiş dönemdeki etik ve felsefi kavramlarını korumaktadır.

Sonuç itibariyle araştırma kapsamında incelenen Pisagor adalet kupalarının döneminin sanatsal, teknik ve etik unsurlarına gönderme yapan formlar olduğu görülmektedir. Ayrıca Antik Yunan'ın estetik zevkini ve felsefi anlayışını yansıtan önemli temsilciler olduğu, sanat ve felsefe ilişkisine disiplinler arası bir bakış açısı sunduğu izlenmektedir.

Kaynakça

Anık, M. (2020). "Modern Bireyin Bencilliği ve Açgözlülüğü: Faust Ekseninde Bir Edebiyat Sosyolojisi Analizi", *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 22, Sayı 4, s.1479-1499.

Ayhan, A. (2009). "Eşitlik İlkesi ve Tarihçesi. Türkiye'de Kadın Erkek Eşitliği ve Eşitsizliği", *Hukuk Gündemi*, Sayı 3, s.45-51.

Başok Diş, S. (2020). "Genel Hatlarıyla Antik Yunan Toplumu ve Felsefesinde Müzik", *Journal of International Social Research*, Cilt 13, Sayı 73, s.567-574.

Çetintaş, E. (2018). "Antik Dönemde Seramik Üretim Tekniklerine Dair İzler: Rhodiapolis Örneği", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 21, s.93-105.

Çoban, R. (2017). "Sosyal Adalet, Eşitlik ve Sosyal Hizmet", *Gümüşhane Üniversitesi Sağlık Bilimleri Dergisi*, Cilt 6, Sayı 4, s.252-260.

Erman, D. O. (2012). "Türk Seramik Sanatının Gelişimi: Toprağın Ateşle Dansı", *Acta Turcica*, Cilt 4, Sayı 1, s.18-33.

Gökbel, F. ve Çılgınoğlu, H. (2022). "Antik Çağda Mutfak Kültüründe Toprak Kaplar ve Önemi", *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi.* Cilt 7, Sayı 12, s.55-66.

İsababayeva Apaydın, A. ve Arslan, F. (2015). "Antik Yunan Felsefesinde Ahlaki Eğitim Aracı Olarak "Müzik"", *Değerler Eğitimi* Dergisi, Cilt 13, Sayı 29, s.323-342.

Okumuş Şen, H. (2018). "Çanakkale Seramiklerinde Bulmaca Testiler", *Journal of Awareness,* Cilt 3, Sayı 5, s.723-738.

"Pythagorean Cup", https://nikana.gr/en/blog/3553/pythagorean-cup, Erişim tarihi: 22.03.2025
Tarhan, D. E. (2020). Pythagoras felsefesinde müzik ve matematik ilişkisi üzerine. *Felsefi Düşün-Akademik Felsefe Dergisi*. Sayı 15, Müzik ve Felsefe. s.203-224.

Ural, M. (2015). "Antik Yunan'da "Teknik": Teknoloji Felsefesi Tarihine Genel Bir Bakış", *Mavi Atlas*, Sayı 4, s.136-144.

Weeks, M. (2014). *Dakikalar İçinde Felsefe: Anında Açıklanan 200 Temel Kavram,* çev. M. Murtaza Özeren (2022), 3. Basım, İstanbul: Kronik Kitap.

Yılmaz, S. ve Gökbel, F. M. (2022). "Doğayı Kil Bünyede İzlemek: Seramik ve Süreç Sanatı", *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi,* Cilt 8, Sayı 16, s.165-184.

Yılmaz, O. ve Misli, Ç., (2017). "Pisagor'un Adalet Kupası". *Fizik Dünyası Dergisi,* Sayı 1, s.1-8.

Yoleri, H. ve Öztürk Ozan, Ş. (2023). "Seramik Tekniklerinin Kökeni", *Yedi,* Sayı 30, s.57-70.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. "Pisagor", t.y., Hayatın İçi. Pisagor Kimdir? https://www.hayatinici.com/yazidetay?yazi_sef=pisagor-kimdir&id=1866#google_vignette Erişim tarihi: 22.05.2025.

Görsel 2. "Pisagor Adalet Kupası Kesiti", 2025, https://www.italonaweb.com.br/fast-trackingte-a-taca-de-pitagoras-acelerar-sem-perder-tudo/ Erişim tarihi: 22.03.2025.

Görsel 3. "Pisagor'un Adalet Kupası, Çalışma Prensibi", İLİMGE, Durak, H., 2019, "Pisagor'un Adalet Kupası", https://www.ilimge.com/pisagorun-adalet-kupasi Erişim tarihi: 23.03.2025.

Görsel 4. "Kupanın Ortasındaki Kanala Suyun Dolması", Yılmaz, O., ve Misli, Ç., (2017). "Pisagor'un adalet kupası.", *Fizik Dünyası Dergisi*, Sayı 1, s.1-8.

Görsel 5. "Kupanın Altındaki Delikten Suyun Çıkışı", Yılmaz, O., ve Misli, Ç., (2017). "Pisagor'un adalet kupası.", *Fizik Dünyası Dergisi*, Sayı 1, s.1-8.

Görsel 6. "Girit'te Satılan ve O Kounenos Tis Dikaiosynis ("Adalet Kadehi") Olarak Bilinen Bir Pisagor Kadehi", t.y. (üst görünüm), WIKIPEDIA, 2024, "Pythagorean cup", https://en.wikipedia.org/wiki/Pythagorean_cup Erişim tarihi: 23.03.2025.

Görsel 7. "Girit'te Satılan ve O Kounenos Tis Dikaiosynis ("Adalet Kadehi") Olarak Bilinen Bir Pisagor Kadehi", t.y. (alt görünüm), WIKIPEDIA, 2024, "Pythagorean cup", https://en.wikipedia.org/wiki/Pythagorean_cup Erişim tarihi: 23.03.2025.

Görsel 8. "Pisagor kadehleri (Günümüz üretimi)", 2018, NIKANA, "Pythagorean Cup", https://nikana.gr/en/blog/3553/pythagorean-cup Erişim tarihi: 23.03.2025.

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

KAMU KURUMLARINDA NFC TEKNOLOJİSİ İLE YÖNLENDİRME VE İŞARETLEME TASARIMLARI: YENİ UYGULAMA ÖRNEĞİ*

WAYFINDING AND SIGNAGE DESIGNS WITH NFC TECHNOLOGY IN PUBLIC INSTITUTIONS: A NEW APPLICATION EXAMPLE

Mehmet Işık[**], **Gültekin Akengin**[***]

Öz

Bu araştırma, kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarına yeni bir perspektif kazandırmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda T.C. Yargıtay Başkanlığı için fiziki ve NFC teknolojisi ile entegre interaktif yönlendirme ve işaretleme tasarımları geliştirilmiştir. Süreç, mekânın mimari planı, birimler arası mesafeler ve mekânsal özelliklerin incelenmesiyle başlamıştır. Tabelaların konumlandırmaları mekân dizimi analizinden elde edilen veriler ve yerinde incelemeler ile tespit edilmiştir. Çalışmada, katılımcılarla iş birliği içinde sorunları tanımlayıp çözüm geliştirerek uygulayan ve gerektiğinde süreci tekrarlayan eylem araştırması yöntemi kullanılmıştır. Çalışma altısı akademisyen, altısı sektörde hizmet veren tasarımcı olmak üzere 12 uzmanın görüşleri doğrultusunda şekillendirilmiştir. Araştırmanın sonucunda; kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarında stratejik planlamanın yapılması, görsel kimlik unsurlarının dikkate alınması ve binaların iç ve dış mekânlarıyla uyumlu bir şekilde tasarlanmasının önemi saptanmıştır. Renk, tipografi ve piktogramların dikkatle seçilmesinin, okunabilirlik ve görünürlük açısından önemli unsurlar olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca, NFC (Yakın Alan İletişimi) teknolojisinin kullanılmasıyla interaktif arayüz tasarımlarının güncellenmesinin kolaylaştığı ve ziyaretçilerle etkileşimin arttığı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çevresel Grafik Tasarım, Yönlendirme Tasarımı, İşaretleme Tasarımı, İnteraktif. Tasarım, NFC.

Abstract

This research aims to bring a new perspective to wayfinding and signage design in public institutions. In this context, physical and NFC-integrated interactive wayfinding and signage designs were developed for the Turkish Court of Cassation. The process began with analyzing the architectural plan, spatial features, and distances between units. Sign placement points were determined through spatial syntax analysis and on-site observations. The study employed action research, involving collaboration with participants to identify problems, develop solutions, implement them, and refine the process as needed. It was shaped by the insights of 12 experts-six academics and six industry professionals. The findings highlight the importance of strategic planning, visual identity elements, and harmony with indoor and outdoor spaces.

Araştırma Makalesi / Research Article
Başvuru tarihi / *Received:* 10 Mart 2025 - Kabul tarihi / *Accepted*: 10 Haziran 2025

*Bu çalışma "Kamu Kurumlarındaki Fiziki Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımlarının NFC Teknolojisi ile Entegre Edilmiş İnteraktif Arayüz Tasarımlarıyla Kullanımı: T.C. Yargıtay Başkanlığı Örneği" adlı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

**Dr. Öğr. Üyesi, KTO Karatay Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, mehmet.isik@karatay.edu.tr, Konya/ Türkiye.

***Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Bileşik Sanatlar, gultekin.akengin@hbv.edu.tr, Ankara/Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Careful selection of colors, typography, and pictograms enhances readability and visibility. Additionally, NFC technology facilitates interface updates and improves visitor interaction.

Keywords: Environmental Graphic Design, Wayfinding Design, Signage Design, Interactive Design, NFC.

1. Giriş

Dünya nüfusu hızla artmaktadır. Ekonomik büyüme ve refahın artışı, insanların hareketliliğini artırmaktadır. Bu durum kentlerin giderek daha kalabalık hale gelmesine neden olmaktadır (Güler, 2014:66). Bu bağlamda yatay mimarinin sürekli genişlemesiyle beraber çevresel bilgiye ulaşmak da zorlaşmaktadır. Bu bilgiye ulaşmanın en önemli yollarından biri grafik tasarım bağlamında çevresel grafik tasarımdır. Çevresel grafik tasarım, iletişim öğelerinin içerisinde bulunan grafik öğelerin planlanması, tasarlanması ve sunulması sürecidir. Bu tasarım, doğal ve yapay çevre içinde yönlendirme, bilgi aktarımı, tanımlama, çeviri ve mekân algısını artırma gibi işlevleri gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır (Dur, 2011:160). Çevresel grafik tasarım, uygulama alanının genişliği ve çeşitliliğine karşın insanların önüne çoğunlukla yönlendirme ve işaretleme tasarımı örnekleriyle çıkmaktadır.

Günümüzde zaman, insanlık için en değerli kavramlardan birisidir. Bu sebeple insanlar zamanlarının ciddi bir kısmını bir yerden bir yere gitmekle geçirmektedir. Ulaşım araçları ve yürüme eylemiyle yapılan mekân değişimlerinde en önemli yardımcı faktör doğru ve işlevsel biçimde oluşturulmuş yönlendirme tasarımlarıdır. Yönlendirme tasarımı, insanların gündelik yaşamlarını sürdürürken bir noktadan bir noktaya gidecekleri yere ulaşmalarında onlara kolaylık sağlayan bir tasarım alanıdır. Yönlendirme tasarımları, insanları doğru yer ve araçlarla belli bir noktaya yönlendirme amaçlı görsel grafik tasarımlarla oluşturulmaktadır (Dur, 2011:161). İşaretleme tasarımı, kullanıcılara vardıkları noktayı görsel işaretler ile göstermek için kullanılan çevresel grafik tasarım öğesidir. Bu işaretler kapı yazıları, kat numaraları, bina isimleri ve yer işaretleri gibi unsurlardır. Bu tür işaretler, işaretleme tasarımının bir parçasıdır (Andarood, 2014:113).

Günümüzde mekân ile insanlar arasındaki iletişimi kolaylaştıran veya mekândaki bilgi edinme ve yol bulma süreçlerine rehberlik eden yönlendirme ve işaretleme tasarımları, sadece bilgilendirme ve yönlendirme işlevlerini yerine getirmekle kalmaz, aynı zamanda mekânların ve

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

kurumların görsel kimliğini güçlendirmelerine de büyük katkı sağlamaktadır (Ay, 2021:1). Bu bağlamda yapılacak olan yönlendirme tasarımlarının kurumun görsel kimlik özelliklerini taşıyan simge, renk, yazı karakteri (font) gibi tasarım öğeleri ile uyum içerisinde olması önem arz etmektedir. Bunların yanı sıra mekâna uygunluk, malzeme kullanımı, montajlama ve etkileşim kurma gibi işlevselliği ön plana çıkaracak öğelere de dikkat edilmesi gerekmektedir.

Yönlendirme ve işaretleme tasarımları, çevreyle uyumlu, yenilikçi, interaktif ve dikkat çekici olmalıdır (Topaklı, 2022:557). Yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının interaktif ortamda kullanımı, geleneksel tabelaların ötesine geçen ve kullanıcılarla etkileşim kurma yeteneğini etkileyen modern bir yaklaşımı ifade etmektedir. İnteraktif yönlendirme tasarımları, genellikle dijital ekranlar, dokunmatik paneller, sensörler veya diğer teknolojik araçlar aracılığıyla kullanıcılara özel ve dinamik bilgiler sunma yeteneğine sahiptir. Günümüzde navigasyonlar en etkili yönlendirme araçlarından birisi haline gelmiştir. Araba gibi araçlarla ya da yaya olarak yapılan yolculuklarda aktif olarak kullanılmaya devam etmektedir. Navigasyon firmaları tarafından her geçen gün geliştirilmekte olan programlar güncelliğini korumakta ve uydular tarafından kullanıcılara gerçek zamanlı bilgiler de vermektedir. Örneğin; önerilen bir yol güzergâhında trafik yoğunluğu, yol çalışmaları veya farklı ulaşım araçları hakkında bilgiler verilebilir.

Artırılmış gerçeklik (AG/Augmented Reality) iç mekânlarda etkili bir şekilde kullanılan bir navigasyon arayüzü türüdür. Çünkü verimlilik ve sezgisellik açısından başarılı olduğu kanıtlanmıştır. Artırılmış gerçeklikle yapılmış navigasyon arayüzlerinin diğer geleneksel seçeneklere göre daha çok tercih edildiği ortaya koyulmuştur. Günümüzde bazı ticari ürünler, kullanıcılara telefonları üzerinde artırılmış gerçeklik arayüzlerini kullanma olanağı tanımaktadır. Ayrıca iç mekânlarda gezinmek için bu teknolojiyi kullanma olasılığını araştıran birkaç beta programı bulunmaktadır. Ancak iç mekân navigasyon sistemlerini geniş bir kitleye uygulamanın temel zorluklarından biri, kullanıcının konumunun doğru bir şekilde belirlenmesidir. Bu alandaki araştırmalarda, henüz bir standart belirlenmediği için genellikle odaklanmış konumlandırma çözümleri üzerine yoğunlaşmaktadır (Curtsson, 2021:5). Bu bağlamda kitleleri yönlendirme ve iletişimde bir başrol rolü üstlenen grafik tasarımcılar, görsel ifade gücünü yaşadığı dünyayı daha yaşanır kılabilmek adına yüzey olarak değerlendirilebilecek tüm alanlarda tasarım

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

yapmaktadırlar. Bu yüzeyler günümüzde genellikle dijital veya sanal olarak bilinen alanları da kapsamaktadır (Türker, 2022:1119).

Özellikle dış mekânlar için hazırlanmış olan navigasyon programlarına olan ilgi her geçen gün daha belirgin bir biçimde yukarıya doğru ivme kazansa da büyük kurumların iç mekânları için de yönlendirmeyi destekleyen interaktif araçlara talep gün geçtikçe artmaktadır. Bir tren peronunu bulmaya çalıştığınızda, bir alışveriş merkezinde belirli bir mağazayı bulmak istediğinizde veya kamu kurumunda bir ofis odasını aradığınızda gereksiz yere dolaşmak zorunda kalmamak için yolumuzu bulmamıza yardımcı olabilecek araçlara ihtiyaç duyabiliriz. Mevcut fiziki yönlendirme araçları bu durumu kısmen karşılasa da dijital çağla beraber daha da geliştirilmesi gerekmektedir. Bu durum, iç ve dış mekân yönlendirme tasarımlarında bu arayüzlerin nasıl tasarlanması gerektiğini araştırmak için bir ihtiyacı ortaya çıkarmaktadır (Curtsson, 2021:5). Bu bağlamda insanların gidecekleri hedefi bulmaları için fiziki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarına ek olarak etkileşimli bir tasarım ürününe ihtiyaç duyulduğu söylenebilir.

Teknolojinin hızla gelişmesiyle birlikte her geçen gün yeni bir ürün ve/veya yazılım ortaya çıkmaktadır. Yakın geçmişte ortaya çıkan ve günümüzde insanların aktif olarak kullanmaya başladığı NFC (Yakın Alan İletişimi) teknolojisinin de bunlardan birisi olduğu söylenebilir. NFC, kısa mesafede kablosuz veri iletişimini sağlayan bir teknolojidir. Genellikle bir cihazın, diğerine ya da başka objelere dokunarak veya yaklaştırarak çalışır. NFC, mobil ödemelerden akıllı etiketlerle etkileşime kadar birçok alanda kullanılmaktadır. Özellikle cep telefonlarına entegre edilmesi, NFC'nin yaygınlaşmasını hızlandırmıştır. Ayrıca NFC, güvenli ve hızlı veri transferi sağlayarak kullanıcıların çeşitli uygulamalardan faydalanmasını da mümkün kılmaktadır (Özdenizci vd., 2011).

Alana ilişkin çalışmalar her geçen gün ülkemizde artmasına rağmen, insanların karmaşıklaşan bilgilere ulaşmasını sağlayacak yeni yönlendirme ve bilgilendirme tasarımlarına ihtiyaç duyulmaktadır. Bunların başında ise özellikle insanların yoğunlaştığı hastaneler, alışveriş merkezleri ve kamu kurumları gelmektedir (Güler, 2016:132). Kamusal alan, insanların günlük yaşamlarının normal akışı içinde ya da belirli dönemsel zamanlarında fonksiyonel ve toplumsal etkinliklerini gerçekleştirdikleri, insanları bir araya getiren, etkileşime geçmelerini sağlayan ve toplumsal ilişkilerin geliştiği bir ortam olarak nitelendirilebilir (Ay, 2021:143). Bu durum da kamu

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

kurumlarında insanların yoğunluk oluşturmasına neden olmaktadır. Bazı kamu kurumlarının büyük bir arazi içerisinde çok fazla binası ve birimi olması nedeniyle kişilerin kurum içerisinde gideceği birim veya kişilerin odasını bulmasının oldukça zaman aldığı söylenebilir. Özellikle kurum içerisindeki eksik yönlendirme tasarımları bu durumu daha da zorlaştırmakta ve kişinin zaman kaybetmesine neden olmaktadır. Bu bağlamda kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarında problemler ve eksiklikler olduğu gözlemlenmiştir.

Verilen bilgiler sonucunda araştırmada ele alınan konu, kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarım öğeleri olan görsel kimlik, renk kullanımı, tipografi, konumlandırma, mekâna uygunluk, malzeme kullanımı, uygulama ve/veya montajlama, etkileşim kurma problemleri ve eksiklikleridir. Araştırma, bu tasarımların mevcut durumunu, eksikliklerini anlamaya ve çözümlemeye odaklanmaktadır. Bu bağlamda araştırmanın problem cümlesi ve alt problemler aşağıdaki gibidir:

Çevresel grafik tasarım kapsamında kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının görsel-işlevsel sorunları ile bilgilendirme eksiklikleri nelerdir?

- Çevresel grafik tasarım kapsamında kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımları görsel kimlik açısından nasıl olmalıdır?
- Çevresel grafik tasarım kapsamında kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarında renk kullanımları nasıl olmalıdır?
- Çevresel grafik tasarım kapsamında kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımları tipografi açısından nasıl olmalıdır?
- Çevresel grafik tasarım kapsamında kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının konumlandırmaları nasıl olmalıdır?
- Çevresel grafik tasarım kapsamında kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının mekâna uygunlukları nasıl olmalıdır?
- Çevresel grafik tasarım kapsamında kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının malzeme kullanımları nasıl olmalıdır?
- Çevresel grafik tasarım kapsamında kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının uygulama ve montajlama süreçleri nasıl olmalıdır?

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

- Çevresel grafik tasarım kapsamında kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının interaktif arayüz tasarımları nasıl olmalıdır? NFC teknolojisi ile interaktif arayüz tasarımı nasıl entegre edilmelidir?
- Çevresel grafik tasarım kapsamında kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarında piktogram kullanımları nasıl olmalıdır?
- T.C. Yargıtay Başkanlığının yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının ele alınması ve yeniden tasarlanması konusunda uzmanların görüşleri nelerdir?

2. Yöntem

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren ve örneklemi, verilerin toplanması, veri toplama araçları ve verilerin analizi bulunmaktadır.

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada nitel bir araştırma yöntemi olan eylem araştırması kullanılmıştır. Eylem araştırması, araştırmacının katılımcılarla iş birliği yaparak mevcut bir sorunu tanımlaması, çözüm geliştirmesi, uygulaması ve sonuçları değerlendirerek gerektiğinde süreci tekrarlamasını içermektedir (Sidekli, 2010). Genellikle gerçek yaşam koşullarında uygulanan bu yöntem, "yaparak öğrenme" prensibine dayanmakta ve keşif ile yorumlama odaklı bir yaklaşım sunmaktadır (Borgia ve Schuler, 1996:1-2). Araştırmacılar, uygulamalarını iyileştirmek ve belirli sorunlara çözüm bulmak amacıyla doğrudan müdahale eder, ardından bu müdahalenin etkisini değerlendirirler (Başarır, 2019:2). Eylem araştırması, araştırma ve pratik arasında güçlü bir bağlantı kurarak bilginin hızlıca uygulamaya dönüştürülmesini sağlamaktadır (Kemmis, 1988:177).

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırma kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımları bağlamında ele alınmıştır. Araştırmanın evrenini kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımı oluştururken örneklemini ise, T.C. Yargıtay Başkanlığı yönlendirme ve işaretleme tasarımı oluşturmaktadır. Bu doğrultuda kurumun dış mekân, iç mekân ve interaktif arayüz yönlendirme ve işaretleme tasarımları yapılmıştır. Ayrıca bu tasarımlarda kullanılmak üzere kuruma özel piktogram tasarımları geliştirilmiştir. Yapılan tasarımlar, eylem araştırması kapsamında

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

uzmanların görüşlerine sunularak tasarımların anlam kazanması, geliştirilmesi ve iyileştirilmesi sağlanmıştır.

2.3. Verilerin Toplanması

Araştırmada teorik verilerin toplanması için literatür taraması yapılmış ve grafik tasarımı bağlamında bilgilendirme tasarımının tarihi, ilkeleri ve uygulama alanları incelenmiştir. Bilgilendirme tasarımının çevresel grafik tasarım kapsamında yönlendirme ve işaretleme tasarımlarına yönelik kaynak taramaları; kitap, tez, makale ve elektronik kaynakların yanı sıra projeler, görseller ve videoları da içermektedir. Örneklem olarak seçilen T.C. Yargıtay Başkanlığı'nın yönlendirme ve işaretleme tasarım süreci, binanın mimari planının incelenmesi ve mekânın fiili durumu ile arasındaki farkların yerinde tespit edilmesiyle başlamıştır. Kurum yetkilileriyle yapılan görüşmeler sonucunda mimari plan üzerinde gerekli düzenlemeler yapılmış; ayrıca mekânın çevresi, iç mekân tasarımı, ışıklandırma, kurum birimleri ve acil çıkış noktaları gibi mekânsal veriler detaylı olarak incelenmiştir.

Yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının stratejik planlaması için mekân dizimi analizleri ve yerinde yapılan gözlemlerle tabelaların konumlandırma noktaları belirlenmiştir. Tasarımların estetik ve işlevsel olabilmesi adına görsel kimlik, renk kullanımı, tipografi, okunabilirlik, mekâna uygunluk, malzeme kullanımı, NFC teknolojisi ile entegre interaktif arayüz tasarımı gibi konularda altısı akademisyen, altısı sektörde çalışan tasarımcı olmak üzere 12 uzmanın görüşü alınmıştır. Uzmanlar ayrıca genel olarak kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarına dair görüşlerini de paylaşmışlardır. Bu görüşlerden elde edilen veriler istatistiksel olarak analiz edilmiş ve uygulama projesinde gerekli düzenlemeler yapılmıştır. Son olarak, yapılan düzenlemelerin uygunluğu ile ilgili uzman görüşleri alınarak proje tamamlanmıştır.

2.4. Veri Toplama Araçları

Araştırmada eylem araştırması yöntemi kullanılarak, kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının nasıl olması gerektiğine ve T.C. Yargıtay Başkanlığı için hazırlanan uygulama projesinin uygunluğuna yönelik "Uzman Görüşü Formu" Google Forms aracılığıyla hazırlanmıştır. Form, altısı akademisyen, altısı sektörde çalışan tasarımcı olmak üzere toplam 12 uzmana sunulmuş ve elde edilen veriler doğrultusunda uygulama projesinde düzenlemeler

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

yapılmıştır. Uzman görüşü formu beş bölümden oluşmaktadır: Birinci bölümde uzmanların kişisel bilgileri, ikinci bölümde yönlendirme ve işaretleme tasarımlarına dair üçlü likert ölçekli sorular, üçüncü ve dördüncü bölümlerde T.C. Yargıtay Başkanlığı'nın dış ve iç mekân yönlendirme tasarımlarının uygunluğuna yönelik sorular, beşinci bölümde ise NFC teknolojisi ile entegre interaktif arayüz tasarımlarına yönelik çoktan seçmeli sorular yer almaktadır.

2.5. Verilerin Analizi

Yazılı ve görsel kaynakların detaylı taramasından elde edilen veriler doğrultusunda örneklemde yer alan tasarım uygulamaları üzerinde araştırmacı tarafından yorumlama yapılmıştır. Ayrıca uzman görüşlerinden elde edilen sonuçların analizine yorumlama yapılmıştır.

3. Bulgular ve Yorum

Bu bölümde araştırmanın temel problemi kapsamında yer alan alt problemlere yönelik bulgular ve yorumlar bulunmaktadır.

3.1. Çevresel Grafik Tasarım Kapsamında Kamu Kurumlarındaki Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımları Görsel Kimlik Açısından Nasıl Olmalıdır?

Uygulama projesi kapsamında T.C. Yargıtay Başkanlığının yönlendirme ve işaretleme tasarımlarından elde edilen bulgulardan hareketle kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarında renkler görsel kimlik, işlevsellik, estetik değer ve erişilebilirlik dikkate alınarak tasarlanmalıdır. Ayrıca kamu kurumlarında görsel kimliğe uygun tasarımlar oluşturmak için amblem, logo, renk, tipografi ve boyutlandırma gibi temel tasarım öğelerine dikkat edilmelidir. Tasarımların hem kurum ziyaretçilerine hem de kurumun iletmek istediği mesaja etkili bir şekilde ulaşması için görsel kimlikte yer alan öğeler kullanılarak bütünlük ve dil birliği sağlanmalıdır. Kurumun renkleri, logosu ve tipografi stili yönlendirme ve işaretleme tabelalarına entegre edilerek hem görsel kimliğin tutarlılığı korunur hem de okunabilirlik arttırılır. Ayrıca, tasarımların bina içi ve dışındaki çevresel unsurlarla uyumlu olması, ziyaretçilerin kurumu daha kolay algılamalarını ve doğru yönü bulmalarını sağlar.

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

3.2. Çevresel Grafik Tasarım Kapsamında Kamu Kurumlarındaki Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımlarında Renk Kullanımları Nasıl Olmalıdır?

Uygulama projesi kapsamında T.C. Yargıtay Başkanlığının yönlendirme ve işaretleme tasarımlarından elde edilen bulgulardan hareketle kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarında tipografi görsel kimlik, okunurluk, görünürlük, boyutlandırma, satır arası mesafeler, renk seçimi, yazıların tutarlılığı ve dikkat çekiciliği göz önünde bulundurularak tasarlanmalıdır. Kurumun görsel kimliğinde yer alan kurumsal renkler, tabelalarda tutarlı bir mesaj iletilmesi ve bütünlük sağlanması adına kullanılmalıdır. Renkler arasındaki kontrast, özellikle düşük görme yeteneğine sahip bireyler için okunabilirliği artırdığı için önemlidir ve kullanılan malzemelerin zemin rengi ile üzerindeki renkler kontrast oluşturacak şekilde tasarlanmalıdır.

Uygulama projesinde acil çıkış tabelalarında evrensel renkler tercih edilmiş, dış mekân tasarımlarında altın kahverengi ana renk olarak belirlenmiştir. Ayrıca kurum içerisindeki 9 bina ve 11 birim için renk kodlamaları yapılmış, her bina için özgün renk tonları kullanılmıştır. Renk seçiminde, doğal ve iç mekân ışıklandırmalarının etkisi dikkate alınmış; interaktif arayüz tasarımında ise kurumun resmî web sitesinde yer alan yeşil ana renk kullanılarak, fiziki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarında kullanılan renklerle uyum sağlanmıştır. Tüm bu düzenlemelerin, kamu kurumlarına gelen ziyaretçilerin kurum içindeki algısını ve yön bulma süreçlerini kolaylaştıracağı öngörülmektedir.

3.3. Çevresel Grafik Tasarım Kapsamında Kamu Kurumlarındaki Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımları Tipografi Açısından Nasıl Olmalıdır?

Uygulama projesi kapsamında T.C. Yargıtay Başkanlığının yönlendirme ve işaretleme tasarımlarından elde edilen bulgulardan hareketle kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarında tipografi görsel kimlik, okunurluk, görünürlük, boyutlandırma, satır arası mesafeler, renk seçimi, yazıların tutarlılığı ve dikkat çekiciliği göz önünde bulundurularak tasarlanmalıdır. Tasarımlarda sade, net ve okunabilirliği yüksek yazı karakterleri tercih edilmeli; metin ve arka plan renkleri arasında kontrast sağlanmalıdır. Fiziki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarında geometrik ve okunabilirliği yüksek "Hurme Geometrik Sans No: 1" yazı tipi

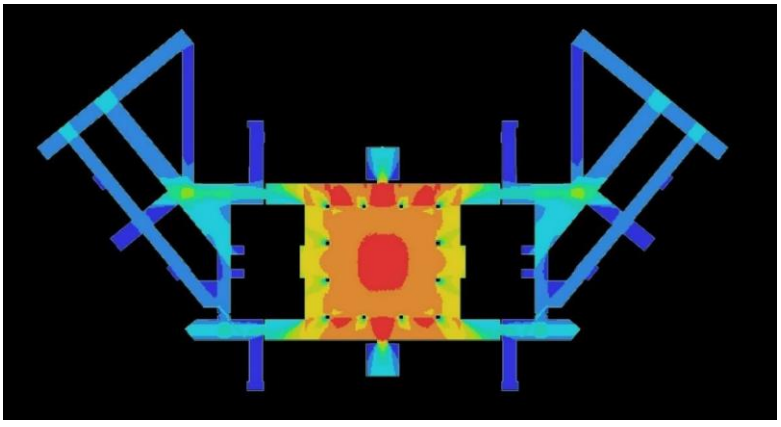
DOI: 10.21602/sduarte.1654754

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

kullanılırken, NFC teknolojisi ile interaktif arayüzlerde Apple'ın dijital ekranlar için geliştirdiği modern ve sade "San Francisco" yazı karakteri tercih edilmiştir. Her iki yazı karakteri de tutarlılık ve okunabilirlik açısından proje hedeflerine katkı sağlayacaktır.

3.4. Çevresel Grafik Tasarım Kapsamında Kamu Kurumlarındaki Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımlarının Konumlandırmaları Nasıl Olmalıdır?

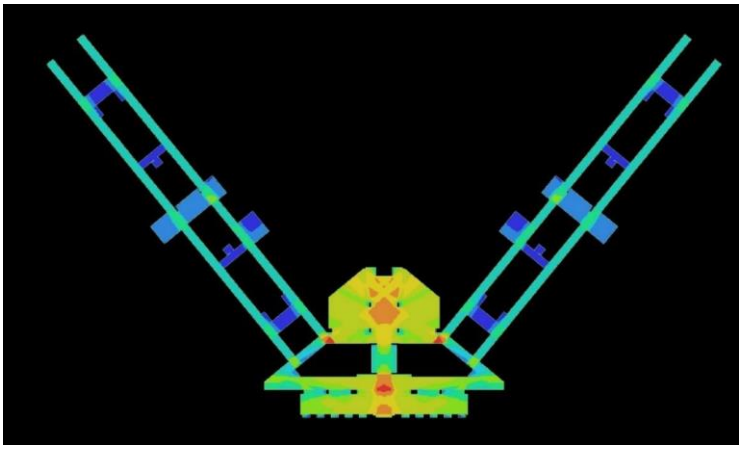
Uygulama projesi kapsamında T.C. Yargıtay Başkanlığının yönlendirme ve işaretleme tasarımlarından elde edilen bulgulardan hareketle kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının konumlandırmaları, temel olarak mekânda oluşan insan trafiği akışı dikkate alınıp ziyaretçilerin göz hizasında olacak şekilde kolayca görebilmesi, okuyabilmesi, bilgi almasını ve hedeflerine ulaşmasını sağlaması açısından stratejik planlaması yapılarak belirlenmelidir. Ayrıca kurumların yönlendirme ve işaretleme tabelalarının, ziyaretçilerin yoğun olarak bulunduğu noktalar, bina içerisinde yer alan girişler asansör ve merdiven noktaları, lobiler, koridor kavşakları ve ana geçiş noktaları gibi önemli alanlar tespit edilerek ve mekân dizimi analizi kullanılarak konumlandırmaları saptanmalıdır. Mekân dizimi analizi; şehirler, yapısal çevreler ve iç mekân organizasyonlarının işlevselliği, erişilebilirliği, kullanıcı deneyimi ve görsel estetiği üzerine odaklanarak, tasarım kararlarının alınmasına yardımcı olan teorik yaklaşımları içermektedir (Gündoğdu, 2014:251, 265).



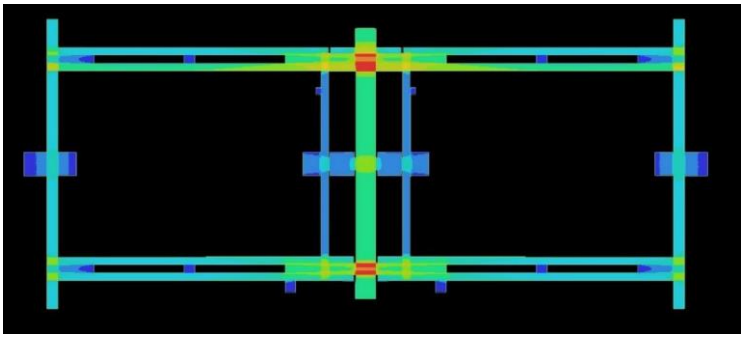
Görsel 1a. Mehmet Işık, *Başkanlık (A blok) Binası Mekân Dizimi Analizi*, 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

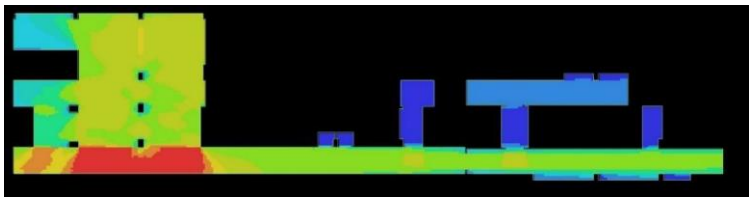
SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698



Görsel 1b. Mehmet Işık, *Başsavcılık (B blok) Binası Mekân Dizimi Analizi*, 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.



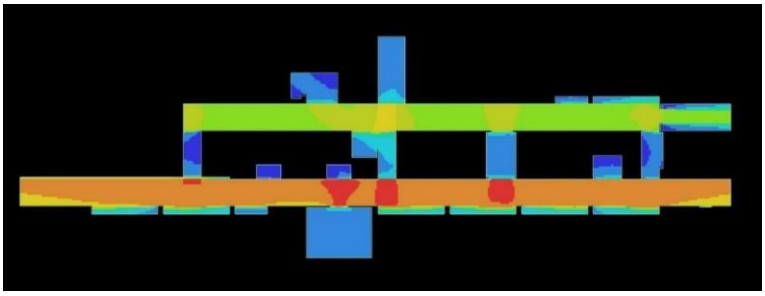
Görsel 1c. Mehmet Işık, *Ceza Daireleri (C blok) ve Hukuk Daireleri (D blok) Binaları (Her iki binanın yapısal özellikleri aynı) Mekân Dizimi Analizi*, 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.



Görsel 1d. Mehmet Işık, *Ön Büro ve Poliklinik (G blok) Binası "Ön Büro" Mekân Dizimi Analizi*, 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698



Görsel 1e. Mehmet Işık, *Ön Büro ve Poliklinik (G blok) Binası Poliklinik Mekân Dizimi Analizi*, 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

T.C. Yargıtay Başkanlığı'ndaki beş karmaşık bina için mekân dizimi analizi uygulanmıştır. Analiz sonucunda, binalara yerleştirilecek tabelaların konumlandırılmasına ilişkin değerlendirme yapılmıştır. Bu analizle, farklı konumlardan en çok ve en az görünen noktalar belirlenmiş ve kırmızıdan koyu maviye doğru renklerle ifade edilmiştir. Renkler, mekânın global sistemle entegrasyon düzeyini göstermektedir. Koridorların bağlantı noktalarıyla bütünleşme değerleri incelendiğinde, kırmızı doğrular en yüksek görünüme sahip alanları, koyu mavi ise daha az görünürlüğe sahip bölgeleri temsil etmektedir (Alemdar ve Özbek, 2021:86, Gündoğdu, 2014:255).

3.5. Çevresel Grafik Tasarım Kapsamında Kamu Kurumlarındaki Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımlarının Mekâna Uygunlukları Nasıl Olmalıdır?

Uygulama projesi kapsamında T.C. Yargıtay Başkanlığının yönlendirme ve işaretleme tasarımlarından elde edilen bulgulardan hareketle kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımları mekânların yapısal özelliklerine ve kullanım amacına göre dikkatlice planlanmalıdır. Binaların mimari tasarım tarzı, yönlendirme unsurlarının estetik ve görsel uyumunu belirlerken, stratejik planlamada dikey ve yatay çizgilerden yararlanılmıştır. Piktogramlar, tabelaların şekli ve yazı karakterleri bu uyuma göre seçilmiştir. İç ve dış mekân tabelalarının farklı ihtiyaçları olduğu için dış mekân tabelaları hava koşullarına dayanıklı ve uzaktan görülebilir, iç mekân tabelaları ise detaylı ve algıyı kolaylaştırıcı olmalıdır. Ayrıca, mekânsal veya işlevsel değişiklikler olduğunda, yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının kolayca güncellenebilir olması gerekmektedir.

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

3.6. Çevresel Grafik Tasarım Kapsamında Kamu Kurumlarındaki Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımlarının Malzeme Kullanımları Nasıl Olmalıdır?

Uygulama projesi kapsamında T.C. Yargıtay Başkanlığının yönlendirme ve işaretleme tasarımlarından elde edilen bulgulardan hareketle kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının malzeme kullanımı dayanıklılık, estetik, kurum bütçesine uygun, ziyaretçilerin kolay algılamaları, engellilerin erişimi ve doğal ışık yansımaları gibi çevresel etkiler dikkate alınarak seçilmelidir. Kullanılan malzemelerin uzun ömürlü, aşınmaya ve dış etkenlere karşı dirençli olması önemlidir. Dış mekân tabelalarında, hava koşullarına dayanıklı kompozit malzeme tercih edilerek sağlam montaj yapılması önerilmektedir. Tabelalarda dil birliğini ve dayanıklılığı artırmak için kompozit ve pleksiglas malzemeler birlikte kullanılabilir. İç mekân tabelalarında ise bina renk kodlarıyla uyumlu pleksiglas malzeme zemin olarak belirlenmiş, yazılar ve piktogramlar için folyo malzeme tercih edilmiştir. Bu seçim kamu kurumlarında, yansımaları engellemek ve herhangi bir değişiklik durumunda kolay güncelleme sağlamak amacıyla yapılmalıdır.

3.7. Çevresel Grafik Tasarım Kapsamında Kamu Kurumlarındaki Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımlarının Uygulama ve Montajlama Süreçleri Nasıl Olmalıdır?

Uygulama projesi kapsamında T.C. Yargıtay Başkanlığının yönlendirme ve işaretleme tasarımlarından elde edilen bulgulardan hareketle kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının uygulama ve montajlama süreçleri tasarımın doğru bir şekilde hayata geçirilmesi için oldukça önemlidir. Tasarım süreci öncesinde, tasarımın uygulanacağı mekân detaylı bir şekilde incelenmeli ve analiz edilmelidir. Mekânın özellikleri, duvar malzemesi, zemin yapısı, güvenlik standartları ve kullanılacak malzemeler dikkate alınarak uygulama süreci planlanmalıdır. Tasarımın uygulanacağı alan detaylıca analiz edilmeli ve uygun montaj teknikleri belirlenmelidir. Bu kapsamda, sabit yere monteli, tavana asma, dışa taşan bayrak monteli ve duvara monteli uygulama yöntemleri tercih edilebilir. Sabit yere monteli tabelalar geniş alanlarda yönlendirme sağlarken, tavana asma yöntemi iç mekânlarda ziyaretçilere rehberlik etmek için kullanılabilir. Dışa taşan bayrak monteli tabelalar maksimum görünürlük sağlarken, duvara monteli tabelalar daha küçük ölçekli işaretleme için uygundur.

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

3.8. Çevresel Grafik Tasarım Kapsamında Kamu Kurumlarındaki Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımlarının İnteraktif Arayüz Tasarımları Nasıl Olmalıdır? NFC Teknolojisi ile İnteraktif Arayüz Tasarımı Nasıl Entegre Edilmelidir?

T.C. Yargıtay Başkanlığında yapılan yönlendirme ve işaretleme tasarımları kapsamında, kamu kurumlarında interaktif arayüz tasarımlarının ziyaretçilere bilgi sağlamak, yönlendirmek ve etkileşimli deneyimler sunmak amacıyla geliştirilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Bu tasarımlar, kullanıcı dostu arayüzlerle, piktogramlar, ikonlar ve grafikler gibi görsel unsurlarla desteklenerek kolay anlaşılır olmalıdır. Ayrıca, bina içindeki konum bilgilerini ve yol tariflerini içeren haritalar sunulmalıdır.

T.C. Yargıtay Başkanlığı misafirleri ve kurum çalışanları için NFC (Yakın Alan İletişimi) teknolojisi ile interaktif arayüz yönlendirme tasarımının kullanımı aşağıdaki şekilde entegre edilmiştir:

- Kuruma gelen misafirlerin öncelikle ön bürodan kaydolmaları gerekmektedir. Bu durum kurumun genel güvenlik politikası için uygulanmaktadır.
- Kaydı oluşan misafir gideceği birimi ve/veya kişiyi ön büro yetkilisine yönelttikten sonra yetkili kişi tarafından T.C. nüfus kimliği alınıp, gideceği birime interaktif yönlendirme sağlayan NFC teknolojisine sahip "Misafir Turnike ve Yönlendirme Kartı" verilmektedir. Ziyaretçiye verilen kart sadece birime ve/veya kişiye ulaşırken karşılaşacağı turnike ve kapılardan geçmesine izin verecektir. Bu durum kurumun genel güvenlik politikası için uygulanmaktadır.
- Kuruma gelen misafir NFC teknolojisine sahip kartı cep telefonuna yakınlaştırdığında, telefonun ekranına kurumun web sitesine entegre edilmiş interaktif arayüz tasarımı ile gideceği birim ve/veya kişinin bina ve bina içi konum bilgileri gelecektir.
- Kuruma gelen misafir konum bilgileri sayesinde herhangi bir yardım almadan hem interaktif arayüz tasarımı hem de kurumun fiziki iç ve dış mekân yönlendirme ve işaretleme tasarımları ile gideceği hedefe ulaşmaktadır.
- Ayrıca dış ve iç mekânda bulunan yönlendirme ve işaretleme tabelalarına NFC sistemi entegre edilerek lavabo, yangın merdiveni, danışma, kafeterya, yemekhane ve sosyal

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

tesisler gibi güvenlik sorunu oluşturmayacak yerlere interaktif arayüz tasarımları ile ulaşabileceklerdir.

Kamu kurumlarında NFC teknolojisi ile interaktif arayüz tasarımları, T.C. Yargıtay Başkanlığı uygulama projesinde yer alan örnekten yola çıkarak entegre edilebilir. Bu entegre şekli her kurumun kendi çalışma ve güvenlik politikasının değişiklik gösterebilmesinden dolayı örnek çalışma olarak düşünülmektedir.

3.9. Çevresel Grafik Tasarım Kapsamında Kamu Kurumlarındaki Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımlarında Piktogram Kullanımları Nasıl Olmalıdır?

Uygulama projesi kapsamında T.C. Yargıtay Başkanlığının yönlendirme ve işaretleme tasarımlarından elde edilen bulgulardan hareketle kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarında piktogramlar, ziyaretçilerin hızlı algılamaları ve kolayca yönlendirilebilmeleri göz önünde bulundurularak tasarlanmalıdır. Evrensel bir dil oluşturabilmesi için farklı kültürlerden ve dillerden insanlar tarafından anlaşılabilir olmalıdır. Bu doğrultuda, temel şekiller, hatlar, insan figürleri ve semboller kullanılarak dil birliği sağlanmalıdır. Ayrıca, acil çıkış gibi güvenlik unsurlarına yönelik piktogramlar, doğru yönlendirme sağlamak için titizlikle hazırlanmalıdır.

3.10. T.C. Yargıtay Başkanlığının Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımlarının Ele Alınması ve Yeniden Tasarlanması Konusunda Uzmanların Görüşleri Nelerdir?

T.C. Yargıtay Başkanlığı'nda yapılan dış mekân, iç mekân ve NFC teknolojisi ile entegre interaktif arayüz yönlendirme tasarımları incelenmiştir. Bu tasarımları geliştirmek amacıyla, grafik tasarımı, iletişim tasarımı, endüstriyel tasarımı, mimarlık ve iç mimarlık alanlarında uzman, altısı akademisyen ve altısı sektörde çalışan toplam 12 uzmanın görüşleri alınmıştır.

Uzmanlara yöneltilen sorular beş bölümden oluşmaktadır:

- Kişisel bilgilere yönelik sorular,
- Yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının genel özelliklerine ilişkin üçlü Likert ölçekli sorular,
- T.C. Yargıtay Başkanlığı dış mekân yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının uygunluğu,

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

- İç mekân yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının değerlendirilmesi,
- NFC teknolojisi ile entegre interaktif arayüz tasarımlarına yönelik çoktan seçmeli sorular. Uzmanların değerlendirmeleri doğrultusunda çeşitli sonuçlara ulaşılmıştır.

Kişisel bilgilere yönelik sorularda; Katılımcıların eğitim düzeyine ilişkin verilere göre katılımcıların çoğunluğu doktora/sanatta yeterlilik mezunu iken lisans ve lise mezunu katılımcılarda yer almıştır. Mesleki unvanlarına bakıldığında, katılımcıların çoğunluğu doçent/doçent doktor, doktor öğretim üyesi iken grafik tasarımcı, ajans başkanı, illüstratör, mimar, iç mimar ve endüstriyel tasarımcı olarak farklı meslek gruplarına göre dağılmaktadır.

Yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının genel özelliklerine ilişkin üçlü likert ölçekli sorularda; Kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının nasıl olması gerektiğine ilişkin uzman görüşleri incelenmiştir. Uzmanlar, yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının özgün, yaratıcı, estetik ve işlevsel olması gerektiğini vurgulamıştır. Ayrıca, toplumsal gelişmişlik düzeyi ve hedef kitlenin algı seviyesi göz önüne alınarak tasarlanması, kurumun görsel kimliğiyle uyumlu olması ve kullanılan renkler arasında kontrast sağlanması gerektiği belirtilmiştir. Renk seçiminin tasarımın kullanıldığı mekân ile uyumlu ve dikkat çekici olması gerektiği vurgulanmıştır. Yazı karakterlerinin kolay algılanabilir ve okunaklı olması, renklerin mekânın genel yapısıyla kontrast oluşturacak şekilde belirlenmesi gerektiği belirtilmiştir. Ayrıca, yönlendirme tasarımlarının kamusal alanların kurumsal kimliğini yansıtması, tasarımların sade, işlevsel ve estetik olması gerektiği ifade edilmiştir.

Uzman görüşlerine göre, yönlendirme ve işaretleme levhalarının göz hizasında ve kolay görülebilir konumda yerleştirilmesi, mekânın yapısal özellikleri ve kullanım amacına uygun olarak tasarlanması büyük önem taşımaktadır. Kullanılan malzemelerin çevresel faktörlere dayanıklı seçilmesi, montaj süreçlerinin titizlikle planlanması ve tasarımların interaktif arayüzler ile desteklenmesi gerektiği ifade edilmiştir. Kamu kurumlarında mevcut yönlendirme ve işaretleme tasarımlarına ilişkin eleştirilerde ise, levhaların yanlış konumlandırılması, okunaklılık eksikliği ve renk kontrastının yetersizliği gibi sorunlar öne çıkmıştır. Genellikle kurum kimliğinin ikinci planda kaldığı ve yönlendirme tasarımlarının bütünlükten yoksun olduğu belirtilmiştir. Simetrik tasarıma sahip binalarda yön bulma zorlukları yaşandığı ve bu noktada mimari tasarımın yönlendirme sistemleriyle entegre olması gerektiği ifade edilmiştir.

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

T.C. Yargıtay Başkanlığı dış mekân yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının uygunluğuna yönelik sorularda uzmanların görüşleri; Tasarımlar, kurumun 8 farklı binası için geliştirilmiş olup, her bina için renk ve blok kodlama sistemi uygulanmıştır. Araştırmaya katılan uzmanlar, yönlendirme tabelalarının genel olarak kurumun görsel kimliğiyle uyumlu, okunaklı ve işlevsel olduğunu belirtmiştir. Yazı karakteri kullanımının okunurluk ve görünürlük açısından uygun olduğu vurgulanırken, tabelaların ölçülendirilmesi ve renk kullanımı konusunda büyük oranda olumlu geri bildirimler alınmıştır. Ancak bazı uzmanlar, NFC logosunun görünürlüğünün artırılması ve renk kullanımında farklı yaklaşımlar geliştirilmesi gerektiğini önermiştir.

Özellikle Başkanlık (A blok), Başsavcılık (B blok) ve Ceza Daireleri (C blok) için tasarlanan tabelaların görsel kimlik, okunaklılık ve konumlandırma açısından uygun olduğu değerlendirilmiştir. Hukuk Daireleri (D blok), Yemekhane (E blok) ve Sosyal Tesisler-Kreş (F blok) giriş tabelaları da büyük ölçüde olumlu bulunmuş, ancak kreş tabelalarında çocuk dostu renklerin tercih edilmesi gerektiği ifade edilmiştir. Ön Büro ve Poliklinik (G blok) giriş tabelaları için de tasarımlar beğenilmiş, ancak ön büro için sarı gibi dikkat çekici renklerin kullanılabileceği belirtilmiştir. Teshin Merkezi ve Atölye (H blok) giriş tabelaları da büyük ölçüde olumlu değerlendirilmiş, ancak atölye tabelası için renk kullanımı konusunda farklı görüşler ortaya çıkmıştır.

Uzmanlar, tasarımların genel olarak başarılı ve kurumsal kimlikle uyumlu olduğunu ifade etmiş, aydınlatmalı tabelaların kullanılması, hava şartlarına dayanıklı malzemelerin tercih edilmesi ve logonun daha büyük tasarlanması gibi önerilerde bulunmuştur. Ayrıca, Teshin Merkezi ve Atölye (H blok) girişlerinin aynı renkte tasarlanmaması gerektiği vurgulanmıştır. Bu doğrultuda, kamu kurumlarındaki yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının işlevsellik, estetik, okunaklılık ve görsel kimlik bütünlüğü açısından detaylı analizlerle geliştirilmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

İç mekân yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının değerlendirilmesine yönelik sorularda uzmanların görüşleri; Tasarımlar, 7 farklı bina içerisinde 9 ana birim için geliştirilmiş ve her birim için renk ve blok kodlama sistemi uygulanmıştır. Araştırmaya katılan uzmanlar, tasarımların kurumun görsel kimliğiyle uyumlu, okunaklı ve işlevsel olduğunu belirtmiştir. Şekil kullanımı, piktogramların kullanım amacına uygunluğu, yazı karakterlerinin okunurluğu ve

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

tabelaların ölçülendirmesi açısından genel olarak olumlu geri bildirimler alınmıştır. Özellikle Başkanlık (A blok), Başsavcılık (B blok) ve Ceza Daireleri (C blok) için tasarlanan yönlendirme sistemleri kullanıcı dostu, estetik ve işlevsel bulunmuştur. Hukuk Daireleri (D blok), Yemekhane (E blok) ve Sosyal Tesisler-Kreş (F blok) iç mekân tabelaları için yapılan değerlendirmelerde, dil birliği ve tasarımsal bütünlük açısından olumlu geri dönüşler alınmış, ancak renk kullanımının dış mekân ile uyumlu olması gerektiği vurgulanmıştır. Ön Büro ve Poliklinik (G blok) iç mekân tabelaları için de genel olarak olumlu değerlendirmeler yapılmış, ancak bazı alanlarda yazı büyüklüğünün artırılması ve blok isimlerinin daha belirgin olması önerilmiştir.

Uzmanlar, tasarımların başarılı ve kurumsal kimlikle uyumlu olduğunu ifade etmiş, logo boyutunun artırılması, yönlendirme tabelalarının okunabilir ve uygun alanlara monte edilmesi, alt zemin malzemesinin mukavemetli ve estetik olması, montaj aparatlarının uygun noktalardan sabitlenmesi gibi önerilerde bulunmuştur. Ayrıca, piktogramların yerleştirilmesi için yeterli boşluk bırakılması ve renk uyumunun dış mekân tasarımlarıyla desteklenmesi gerektiği belirtilmiştir. Sonuç olarak, iç mekân yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının işlevsellik, okunaklılık ve estetik kriterler açısından büyük ölçüde başarılı olduğu, ancak bazı iyileştirmelerle daha etkili hale getirilebileceği sonucuna ulaşılmıştır.

NFC teknolojisi ile entegre interaktif arayüz tasarımlarına yönelik çoktan seçmeli sorularda uzmanların görüşleri; NFC teknolojisinin kullanıldığı kart tasarımları ve interaktif arayüz sistemleri, yönlendirme ve bilgilendirme süreçlerini desteklemek amacıyla geliştirilmiştir. Araştırmaya katılan uzmanlar, NFC kartlarının görsel kimlik, yazı okunaklılığı ve piktogram kullanımı açısından uygun olduğunu belirtmiştir. Kartların kullanım amacının ziyaretçilerin yardım almadan hedeflerine ulaşmasını sağlamak ve bilgilendirme süreçlerini hızlandırmak açısından etkili olduğu vurgulanmıştır.

NFC kartlarının kullanım kolaylığı, dokunmadan çalışabilmesi ve ziyaretçilere bilgi sağlaması uzmanlar tarafından büyük oranda olumlu değerlendirilmiştir. Ayrıca, interaktif arayüz tasarımlarının renk uyumu, okunaklılık ve şekil kullanımı açısından başarılı olduğu ifade edilmiştir. NFC teknolojisinin kurumun yönlendirme tasarımlarına yenilik getirdiği ve fiziksel tabelalarla uyumlu olduğu belirtilmiştir. Uzmanlar ayrıca, bu teknolojinin daha geniş kullanıcı kitlesine hitap etmesi için bilgilendirme süreçlerinin güçlendirilmesi gerektiğini önermiştir.

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

Özellikle engelli bireyler için erişilebilirlik önlemlerinin artırılması, sesli komut sistemlerinin entegrasyonu ve yazı büyütme/küçültme seçeneklerinin sunulması gerektiği vurgulanmıştır. NFC teknolojisinin kurum içindeki yönlendirme ve bilgilendirme süreçlerini hızlandıracağı, zaman tasarrufu sağlayacağı ve ziyaretçilerle etkileşim kurmayı kolaylaştıracağı sonucuna varılmıştır. Sonuç olarak, NFC teknolojisi ile interaktif arayüz yönlendirme sistemlerinin kullanıcı dostu, yenilikçi ve fonksiyonel olduğu; ancak, erişilebilirlik ve bilgilendirme konularında iyileştirmeler yapılması gerektiği önerilmektedir. Uzman görüşleri doğrultusunda yapılan tasarımlar detaylı bir şekilde revize edilmiştir. Tasarımlar revizyon edildikten sonra uzmanlara tekrar gönderimi yapılmış ve uzmanlar tarafından tekrar değerlendirmesi yapılmıştır. Yapılan değerlendirmelerden sonra uzmanların onayı alınarak nihai hale getirilmiştir.

4. Sonuç ve Öneriler

4.1. Sonuç

Bu çalışmada, kamu kurumlarında yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının stratejik planlaması, görsel kimlik unsurlarıyla uyumu ve NFC (Near Field Communication- Yakın Alan İletişimi) teknolojisi ile entegrasyonu ele alınmıştır. Yapılan değerlendirmeler sonucunda, yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının kurumsal kimliği yansıtması, işlevsellik, erişilebilirlik ve estetik unsurların dengeli bir şekilde planlanması gerektiği belirlenmiştir.

Özellikle renk kullanımı, tipografi seçimi, malzeme tercihleri ve konumlandırma stratejilerinin ziyaretçilerin kurumu kolay algılamasını sağladığı görülmüştür. Kurumsal kimliğe uygun renk kodlaması ve yüksek kontrastlı tasarımlar, yönlendirme sisteminin görsel tutarlılığını artırırken, erişilebilirlik açısından da önemli bir avantaj sunmaktadır. Tipografi seçiminde okunurluğu ve görünürlüğü yüksek yazı karakterleri tercih edilerek, kullanıcı deneyimi iyileştirilmiştir. Dayanıklı malzemeler, uzun ömürlü ve çevresel koşullara uyumlu olacak şekilde seçilmiş, iç ve dış mekân uygulamalarında uygun montaj yöntemleri kullanılmıştır.

Çalışma kapsamında NFC teknolojisinin yönlendirme ve işaretleme tasarımlarına entegrasyonu incelenmiş ve bu teknolojinin kullanıcı deneyimini geliştirdiği belirlenmiştir. NFC destekli yönlendirme tasarımları, ziyaretçilerin bilgiye hızlı erişimini sağlayarak temassız, güvenli ve interaktif bir kullanım sunmaktadır. NFC kartlarının, ziyaretçileri hedeflerine yönlendirmede

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

etkili olduğu, kullanıcı dostu arayüzlerle desteklendiğinde bilgiye erişimi kolaylaştırdığı görülmüştür.

Sonuç olarak, fiziksel yönlendirme sistemlerinin dijital teknolojilerle desteklenmesi, görsel kimlik unsurlarının tutarlı bir şekilde uygulanması ve erişilebilir tasarım ilkelerinin benimsenmesi, kamu kurumlarında etkili bir yönlendirme ve işaretleme tasarımı oluşturmak için kritik faktörlerdir. Bu doğrultuda, NFC tabanlı interaktif yönlendirme tasarımlarının yaygınlaştırılması, bilgi akışını hızlandırarak kullanıcı deneyimini üst seviyeye taşıyacaktır.

4.2. Öneriler

- Kamu kurumları için hazırlanacak her tasarım süreci, ilgili kurumun özelliklerine ve hedeflerine göre özelleştirilebilir.
- Dış mekân tabelalarında paslanmaz çelik krom, kompozit ve pleksiglas gibi malzemelerin seçilmesi önerilebilir. İç mekân tabelalarında yansımaların azaltılması için zemin malzeme pleksiglas, üzerine gelecek tasarım elemanları için folyo malzeme tercih edilebilir.
- Dış mekân tabelalarında hava şartlarına dayanıklı ve ışıklandırılabilir malzemelerin kullanılabilir.
- Sabit yere monteli, yukardan sarkıtma, dışa taşan bayrak montajlı ve duvara monteleme gibi çeşitli uygulama yöntemleri, farklı ihtiyaçlara ve mekân özelliklerine uygun olarak planlanabilir.
- Engellilerin de interaktif arayüzleri kullanabilmesi için uygun destek ve işlevler sağlanabilir.
- İnteraktif yönlendirme tasarımlarına acil durum duyuruları gibi güncel bilgilerin gerçek zamanlı olarak aktarılması arayüze entegre edilebilir. Örneğin, bir yangın alarmı durumunda, ekranlar otomatik olarak yangın çıkışlarını ve güvenli bölgeye nasıl ulaşılacağını gösterebilir.
- Ziyaretçilerin yabancı olması göz önünde bulundurularak yazılımsal dil desteği sağlanabilir.
- NFC kart ile ziyaretçilerin bilgileri ve gittikleri birim ve/veya kişilerin bilgileri kayıt altına alınıp hangi birime kaç defa gidildiği gibi durumların analizi yapılabilir. Ayrıca ziyaretçilerin

interaktif arayüz tasarımını nasıl kullandıklarını anlamak için analitik veriler toplanabilir. Bu veriler, arayüzün sürekli olarak iyileştirilmesine olanak sağlayabilir.

Kaynakça

Alemdar, Ö. ve Özbek, M. Ö. (2021). "Mekân Dizimi ve Yol Bulma Metotları ile Yaya Hareketliliği ve Arazi Kullanımı İlişkisinin Kadıköy Tarihi Merkezi'nde İrdelenmesi", *Journal of Architectural Sciences and Applications*, *6(1),* s.77-96.

Andarood, H. G. (2014). İ*ç Mimarlık Alanında Görsel İletişim Temelli Grafik Tasarım Çözümlemeleri*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Ay, Ş. (2021). *Bilgilendirme ve Yönlendirme Tasarımı Bağlamında Otogar Grafikleri ve Bir Uygulama,* Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Başarır, F. (2019). "Eylem Araştırmasına Giriş", *Eğitimde Eylem Araştırmaları*, İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık, s.1-30.

Borgia, E. T. ve Schuler, D. (1996). "Action Research in Early Childhood Education", *ERIC Digest*.

Curtsson, F. (2021). "Designing an Augmented Reality Based Navigation Interface for Large Indoor Spaces", *KTH Royal Institute of Technology,* Stockholm, Sweden.

Dur, B. İ. U. (2011). "Çevresel Grafik Tasarım'ın Uygulama Alanları", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, *1(7),* s.159-178.

Güler, T. (2014). "Dokuz Eylül Üniversitesi Uygulama ve Araştırma Hastanesi Örneğinde Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımında Stratejik Planlama", *Yedi, (12)*, s.65-75.

Güler, T. (2016). "Büyük Mekânların Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımında Yer İmlerinin Kullanıcı Hareketlerine Katkıları", *Sanat Dergisi, (28),* s.130-147.

Gündoğdu, M. (2014). "Mekân Dizimi Analiz Yöntemi ve Araştırma Konuları (Space Syntax And Researching Issues)", *Art-Sanat Dergisi*, (*2),* s.251-274.

Kemmis, S. (1988). "Educational Research, Methodology, and Measurement: An International Handbook", *Action Research*, ed. J. P. Keeves, Oxford: Pergamon, p.177-190.

Özdenizci, B., Ok, K., Aydın, M. N. ve Coşkun, V. (2011). "Yakın Alan İletişimi Teknolojisi", *Türkiye Bilişim Vakfı Bilgisayar Bilimleri ve Mühendisliği Dergisi, 4(1).*

Sidekli, S. (2010). "Eylem Araştırması: İlköğretim Dördüncü Sınıf Öğrencilerinin Okuma ve Anlama Güçlüklerinin Giderilmesi", *Türklük Bilimi Araştırmaları, (27)*, s.563-580.

Topaklı, A. (2022). "Kent Kimliğini Etkileyen Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımları Üzerine Bir Değerlendirme", *Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 12 (3*), s.555-576.

Türker, O. (2022). "Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımı Bağlamında Paralel Gerçeklik Teknolojisi", *Art-e Sanat Dergisi, 15(30)*, s.1117-1135.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1a. Mehmet Işık, *Başkanlık (A blok) Binası Mekân Dizimi Analizi*, 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 1b. Mehmet Işık, *Başsavcılık (B blok) Binası Mekân Dizimi Analizi*, 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 1c. Mehmet Işık, *Ceza Daireleri (C blok) ve Hukuk Daireleri (D blok) Binaları (Her iki binanın yapısal özellikleri aynı) Mekân Dizimi Analizi*, 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 1d. Mehmet Işık, *Ön Büro ve Poliklinik (G blok) Binası "Ön Büro" Mekân Dizimi Analizi*, 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 1e. Mehmet Işık, *Ön Büro ve Poliklinik (G blok) Binası Poliklinik Mekân Dizimi Analizi*, 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 2a. Mehmet Işık, *Dış Mekân Totem Yönlendirme Tasarımı (Soldaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 2b. Mehmet Işık, *Dış Mekân Totem Yönlendirme Tasarımı Uygulama Örneği (Sağdaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 3. Mehmet Işık, *T.C. Yargıtay Başkanlığı Binası Girişi Dış Mekân İşaretleme Tasarımı,* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 4. Mehmet Işık, *Başkanlık Binası (A Blok) Dış Mekân İşaretleme Tasarımı*, 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 5. Mehmet Işık, *Ceza Daireleri (C Blok) Dış Mekân İşaretleme Tasarımı,* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 6a. Mehmet Işık, *Başkanlık Binası (A Blok) İç Mekân Kat Bilgilendirmesi ve Yönlendirme Tasarımı (Soldaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 6b. Mehmet Işık, *Başkanlık Binası (A Blok) İç Mekân Kat İçi Yönlendirme Tasarımı (Sağdaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 6c. Mehmet Işık, *Başkanlık Binası (A Blok) İç Mekân Kat İçi Yönlendirme Tasarımı,* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 6d. Mehmet Işık, *Başkanlık Binası (A Blok) İç Mekân Lavabo İşaretleme Tasarımı (Soldaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 6e. Mehmet Işık, *Başkanlık Binası (A Blok) İç Mekân NFC Teknolojisi ile Yönlendirme Tasarımı (Sağdaki)*, 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 6f. Mehmet Işık, *Başkanlık Binası (A Blok) İç Mekân Kat İçi İşaretleme Tasarımı (Soldaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 6g. Mehmet Işık, *Başkanlık Binası (A Blok) İç Mekân Kapı İsimliği İşaretleme Tasarımı (Sağdaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 6h. Mehmet Işık, *Başkanlık Binası (A Blok) İç Mekân Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımı Uygulama Örneği,* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 6j. Mehmet Işık, *Hukuk Daireleri Binası (D Blok) İç Mekân Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımı Uygulama Örneği,* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 7a. Mehmet Işık, *Misafir Turnike ve Yönlendirme Kart Tasarımı (Soldaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 7b. Mehmet Işık, *Misafir Turnike ve Yönlendirme Kartı Uygulama Örneği (Sağdaki)* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 8a. Mehmet Işık, *Ana Sayfa İnteraktif Arayüz Tasarımı Uygulama Örneği (Soldaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 8b. Mehmet Işık, *Ceza Daireleri İnteraktif Arayüz Tasarımı Uygulama Örneği (Sağdaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 9a. Mehmet Işık, *Ana Sayfa İnteraktif Arayüz Tasarımı (Soldaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 9b. Mehmet Işık, *Başkanlık İnteraktif Arayüz Tasarımı (Ortadaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 9c. Mehmet Işık, *Hukuk Genel Kurul Üyeleri Bina ve Bina İçi Yönlendirme Haritası İnteraktif Arayüz Tasarımı (Sağdaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

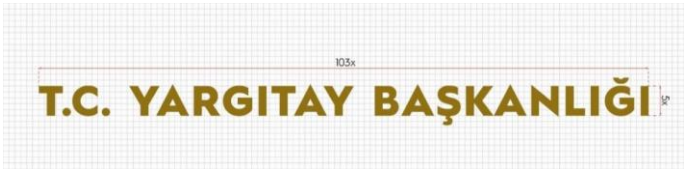
SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

EK. T.C. Yargıtay Başkanlığı Fiziki Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımlarının NFC Teknolojisi ile Entegre Edilmiş İnteraktif Arayüz Tasarımlarıyla Kullanımı

Dış Mekân Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımları Örneği

Görsel 2a. Mehmet Işık, *Dış Mekân Totem Yönlendirme Tasarımı (Soldaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 2b. Mehmet Işık, *Dış Mekân Totem Yönlendirme Tasarımı Uygulama Örneği (Sağdaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.



Görsel 3. Mehmet Işık, *T.C. Yargıtay Başkanlığı Binası Girişi Dış Mekân İşaretleme Tasarımı,* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 4. Mehmet Işık, *Başkanlık Binası (A Blok) Dış Mekân İşaretleme Tasarımı*, 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 5. Mehmet Işık, *Ceza Daireleri (C Blok) Dış Mekân İşaretleme Tasarımı,* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

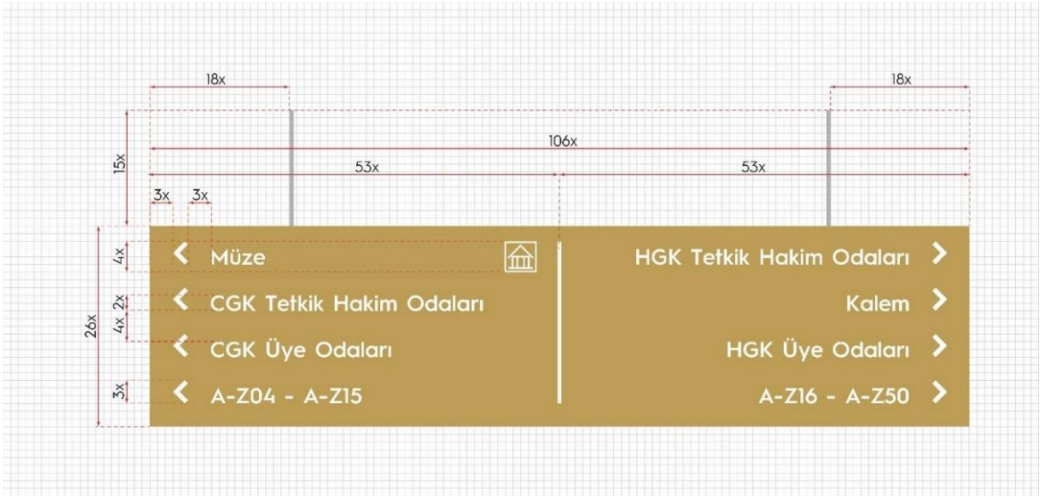
İç Mekân Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımları Örneği

Görsel 6a. Mehmet Işık, *Başkanlık Binası (A Blok) İç Mekân Kat Bilgilendirmesi ve Yönlendirme Tasarımı (Soldaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 6b. Mehmet Işık, *Başkanlık Binası (A Blok) İç Mekân Kat İçi Yönlendirme Tasarımı (Sağdaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

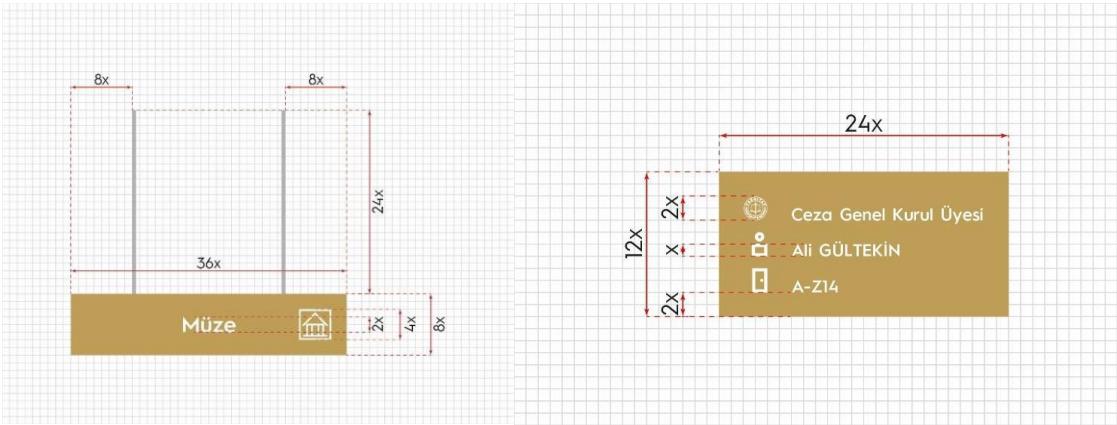
SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698



Görsel 6c. Mehmet Işık, *Başkanlık Binası (A Blok) İç Mekân Kat İçi Yönlendirme Tasarımı,* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 6d. Mehmet Işık, *Başkanlık Binası (A Blok) İç Mekân Lavabo İşaretleme Tasarımı (Soldaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 6e. Mehmet Işık, *Başkanlık Binası (A Blok) İç Mekân NFC Teknolojisi ile Yönlendirme Tasarımı (Sağdaki)*, 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.



Görsel 6f. Mehmet Işık, *Başkanlık Binası (A Blok) İç Mekân Kat İçi İşaretleme Tasarımı (Soldaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 6g. Mehmet Işık, *Başkanlık Binası (A Blok) İç Mekân Kapı İsimliği İşaretleme Tasarımı (Sağdaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 6h. Mehmet Işık, *Başkanlık Binası (A Blok) İç Mekân Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımı Uygulama Örneği,* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 6j. Mehmet Işık, *Hukuk Daireleri Binası (D Blok) İç Mekân Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımı Uygulama Örneği,* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

NFC Teknolojisi ile İnteraktif Arayüz Tasarımı Örneği

Görsel 7a. Mehmet Işık, *Misafir Turnike ve Yönlendirme Kart Tasarımı (Soldaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

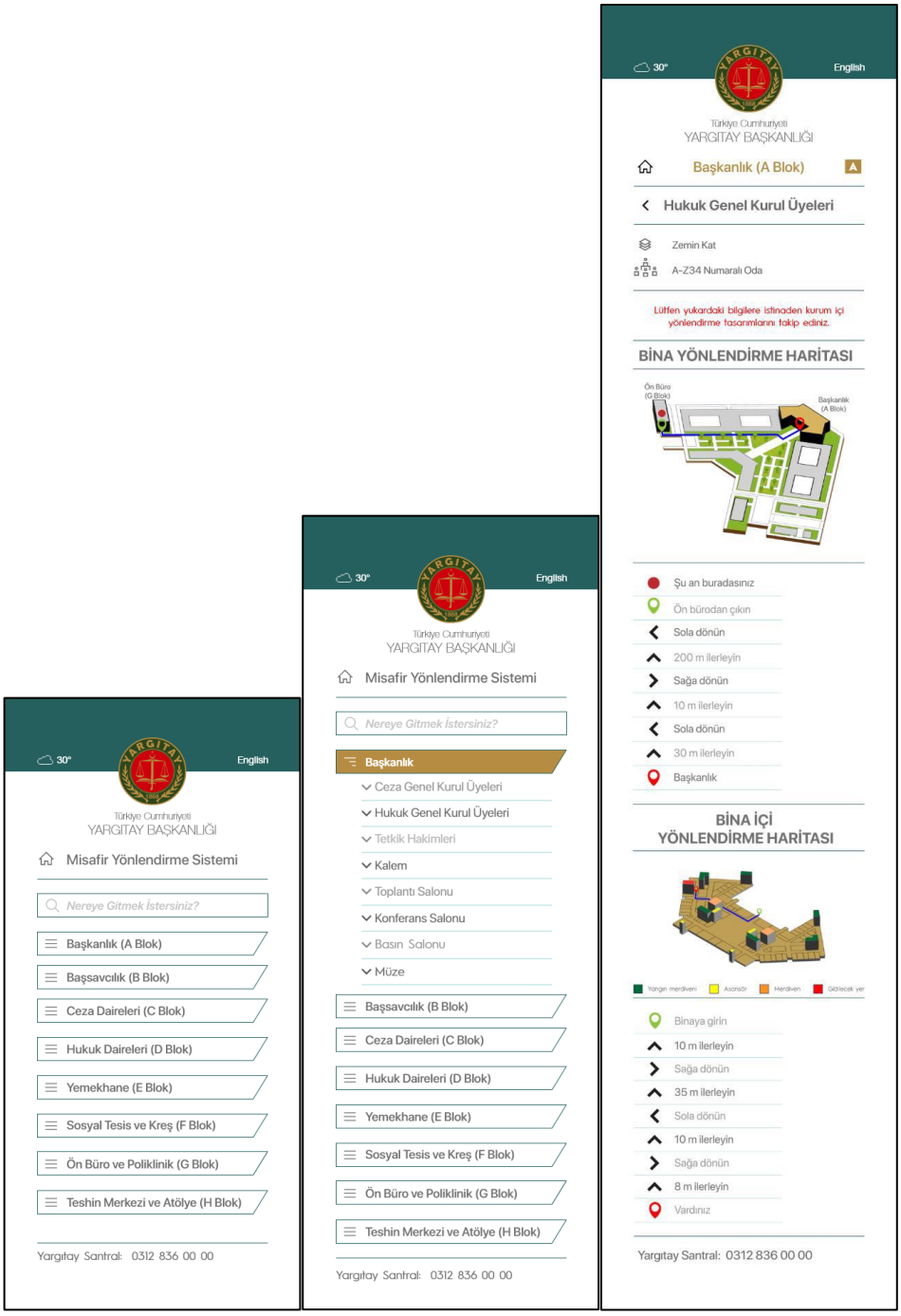
Görsel 7b. Mehmet Işık, *Misafir Turnike ve Yönlendirme Kartı Uygulama Örneği (Sağdaki)* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 8a. Mehmet Işık, *Ana Sayfa İnteraktif Arayüz Tasarımı Uygulama Örneği (Soldaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 8b. Mehmet Işık, *Ceza Daireleri İnteraktif Arayüz Tasarımı Uygulama Örneği (Sağdaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

DOI: 10.21602/sduarte.1654754

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698



Görsel 9a. Mehmet Işık, *Ana Sayfa İnteraktif Arayüz Tasarımı (Soldaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 9b. Mehmet Işık, *Başkanlık İnteraktif Arayüz Tasarımı (Ortadaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

Görsel 9c. Mehmet Işık, *Hukuk Genel Kurul Üyeleri Bina ve Bina İçi Yönlendirme Haritası İnteraktif Arayüz Tasarımı (Sağdaki),* 2024, Dijital, T.C. Yargıtay Başkanlığı, Ankara.

DOI: 10.21602/sduarte.1553532

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

KADINLARIN KUMAŞTAKİ YARATICI HİKAYELERİ: ARPİLLERALAR

WOMEN'S CREATIVE STORIES IN FABRIC: ARPILLERAS

Asuman Daşdemir*

Öz

Genellikle kadınlara atfedilen dikiş ve nakışın, dünyanın çeşitli yerlerinde sanatsal ve toplumsal bir etki alanı oluşturduğu bilinmektedir. Kadınların politik baskıya karşı sessiz bir direniş aracı olan arpilleralar bu makalenin konusunu oluşturmaktadır. Kumaş parçaları, nakış ve tekstil ile hikayelerin işlendiği arpilleralar, sıradan kadınların yaşadığı acıların, kayıpların, adalet arayışının güçlü bir sembolizme dönüştüğü ve yaratıcı ifadelerin ortaya çıktığı özel bir sanat biçimi haline gelmiştir. Makalenin amacı, sessiz bir protesto aracı olan arpilleraların, kadınların kendini ifade etme aracı olarak rolünü, yaratıcılığını, sanatını, tarihsel önemini ve çağdaş eserlere yansımasını ele almaktır. Her bir arpilleranın bir hikayeyi veya anlatıyı sunduğu gerçeğinden hareketle araştırmada, görsel araştırma yöntemlerinden görsel anlatı (visual narratives) benimsenmiş ayrıca literatür taraması ve çeviriler ile makale desteklenmiştir. Araştırma ile arpilleraların feminist sanat hareketlerinde önemli bir yer edindiği ve çağdaş sanatçıların güncel konulardaki sosyal ve politik mesajları iletmek için kullandıkları güçlü bir araç haline geldiği görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Arpillera, Tekstil, Dikiş, Kadın Sanatçılar, Aplike Sanatı.

Abstract

Sewing and embroidery, usually attributed to women, are known to have artistic and social impact in various parts of the world. The subject of this article is arpilleras, a silent form of resistance created by women against political oppression. Arpilleras, in which stories are crafted with fabric scraps, embroidery and stitching have become a special art form in which ordinary women's suffering, loss and the quest for justice are transformed into powerful symbolism and creative expressions. The aim of this article is to discuss the role of arpilleras as a means of women's self-expression, their creativity, artistry, historical significance and their reflection in contemporary works. Based on the fact that each arpillera presents a story or narrative, the research adopts visual narrative as a visual research method and the article was supported by literature review and translations. The research shows that arpilleras have played a significant role in feminist art movements and have become a powerful tool used by contemporary artists to convey social and political messages on current issues.

Keywords: Arpillera, Textile, Sewing, Women Artists, Applique Art.

Araştırma Makalesi / Research Article
Başvuru tarihi / *Received*: 20 Eylül 2024 - Kabul tarihi / *Accepted*: 17 Haziran 2025
* Dr. Öğr. Üyesi, Kırıkkale Üniversitesi, Keskin Meslek Yüksekokulu, Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri Bölümü, asumandasdemir@kku.edu.tr, Kırıkkale /Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1553532

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

1. Giriş

Genellikle kıyafetleri onarmak için gereken bir beceri olarak görülen dikiş, meşru bir sanat formu olarak çoğunlukla göz ardı edilebilmektedir. Öyle ki Türk Dil Kurumu'na göre dikiş; "dikmek işi" ve "giysi üzerinde gözle görülen dikilmiş iplik yolu" şeklinde tanımlanmaktadır (http 9). Ancak içerdiği yaratıcılık ve farkındalık, dikişin sanatsal doğasının olduğunu ortaya koymaktadır. Geçmiş çağlarda dikiş, nakış ve diğer tekstil teknikleri kadınların boş zamanlarıyla bağlantılı faaliyetler olarak nitelendirilmekteydi. Ancak 20. yüzyılın ortalarından itibaren bu disiplin, kadının toplumdaki tarihsel rolüne yönelik daha eleştirel bir bakış açısıyla incelenmeye başlanmıştır. Tekstil sanatı nakış ağırlıklı kadın faaliyeti olarak görülmeye devam etmiş ancak farklı ülkelerde güçlü yıkıcı ve siyasi sonuçları da olabilmiştir.

Kadın sanatçılar, nakış ve tekstili, özellikle erkek egemen topluma karşı direnişin ve ifadenin güçlü bir sembolik aracı olarak geleneksel malzemeleri yeni çağdaş araçlarla harmanlayarak kullanmaktadırlar (Rani, Jining ve Shah, 2021:5). Kadınlar feminist söylemlerin yanı sıra dünya çapında yaşanan sorunlara eserlerinde yer vermektedir. Kadınların dikiş ve nakış gibi geleneksel teknikleri, güçlü birer direniş ve ifade aracına dönüştürdükleri sanat formlarının en çarpıcı örneği arpilleralardır. Arpillera, çuval bezinin altlık olarak kullanıldığı, atılmış kumaş parçalarının elde dikilmesiyle oluşturulan ve resimli anlatılar içeren bir el sanatı formudur (Bradshaw, 2018:3). Kadınların ellerinde şekillenen kumaş panolar, yalnızca bir sanat formu değil, aynı zamanda toplumsal adalet arayışının ve insan hakları mücadelesinin de bir sembolü olmuştur. Bu eserler, bir yandan kadınların sessizliğe mahkûm edildiği tarihsel rolleri sorgularken, diğer yandan tekstilin toplumsal ve politik mesajlar iletmedeki gücünü de kanıtlamaktadır. Arpilleralar, sanat ve zanaatın birleştiği noktada, hem estetik bir ifade biçimi hem de toplumsal adalet arayışının kalıcı bir sembolü olarak çağdaş sanatta direnişin yaratıcı bir ifadesi şeklinde yeniden yorumlanmaktadır (Morris, 2016). Oyman (2019), arpilleraların müze ve galerilere kabul edilmesinin, sanatsal kimliklerini ortaya koyduğunu, ancak bu eserlerin genellikle sanattan ziyade bir zanaat olarak değerlendirildiği ve bu yaklaşımın tarihsel, sosyolojik ve toplumsal cinsiyet bakış açılarıyla şekillendiğini ifade etmektedir (Oyman, 2019:613).

Bu makale, arpilleraların tarihsel kökenlerinden yola çıkarak çağdaş sanattaki yansımalarını ve bu sanat formunun kadınların toplumsal ve politik söylemlerini ifade etmede

nasıl güçlü bir araç haline geldiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda araştırma kadınların gelenekselden başlayarak çağdaş arpillaristler Güneş Terkol, Irene MacWilliam, Maria Guzmán Capron ve Heidi Drahota gibi sanatçıların eserleri incelenerek sesini ve gücünü yapıtlarına yansıtma hikayelerini ortaya koymaktadır.

1.2. Araştırma Yöntemi

Araştırma, görsel araştırma yöntemlerinden görsel anlatı (visual narratives) ile irdelenmiştir. Görsel anlatı; hikayenin diyalog olmadan görsel unsurlarla anlatıldığı, sözsüz yollarla etkili bir şekilde aktarılabildiği bir yöntemdir. Görsel anlatılar, mesajları ve hikayeleri iletmek için görselleri kullanan çok yönlü bir hikaye anlatma biçimidir ve sözsüz oldukları gibi hem metin hem de görüntüler birleştirilebilir (Sabri ve Adiprabowo, 2022:183). Her bir arpilleranın genellikle bir hikaye veya anlatı sunduğu gerçeğinden hareketle bu araştırmada görsel anlatı yöntemi benimsenmiştir. Araştırmada, sanatçıların kişisel deneyimlerinin, toplumsal olayların ve politik direnişlerin görsel bir dil aracılığıyla ifade edildiği arpilleralar incelenmiş ve bu görsel anlatıların çağdaş sanata nasıl yansıdığı araştırılmıştır.

2. Arpillera

Tekstil sanatında görülen arpillera, Şili kökenli Latin Amerika'nın üç boyutlu aplikeli duvar halıları olarak bilinmektedir. Arpilleralar, geri dönüştürülmüş kumaşlar, iplikler ve diğer malzemelerle yapılan renkli, dokusal ve figüratif kompozisyonlardan oluşmaktadır. Arpilleraların yapım süreci, kolektif bir dayanışma eylemi olarak da önem taşımaktadır; genellikle topluluklar veya kadın grupları tarafından üretilmektedirler (Grisales, 2020:153). İspanyolca'da direniş kumaşı anlamına gelen arpillera, güçlü çuval kumaşına özel tipte dikilmiş resimlerin adı haline gelmiştir. Arpilleralar çeşitli şekil ve boyutlarda olup, insanları ve günlük yaşam öğelerini temsil etmek için farklı malzemelerden yapılmaktadır (Görsel 1). Her evde bulunan boş patates veya un çuvalları kullanıldığı için tipik arpilleraların boyutu, bir torbanın dörtte biri veya altıda biri kadar ebatlardadır. Bu torba kumaşların üzerine *cuadros* (resimler) adı verilen kumaştan yapılan figürlerin ve diğer küçük hatıra eşyaların dikilmesiyle üç boyutlu bir etki kazandırılmaktadır (Bacic, 2013:1).

DOI: 10.21602/sduarte.1553532

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 1. İmzasız Arpillera, *Peru kırsalını anlatan bir arpillera örneği,* 1980'li yıllara ait, Turuncu iplik bordürlü tığ işi, 19,5 x 20,5 cm., Peru.

Arpilleralar, kırsal manzaraları betimleyen masum bir sanat formundan, yaşamın sert gerçekliklerini ifade eden tematik anlatılara nasıl evrilmiştir? Tekstil parçaları, başlangıçta gönüllü olarak yapılan nakış veya örgü eylemlerinden, kadınların intikam eylemlerine evrilip güçlü bir toplumsal hareket olmaya başlamıştır (Villarroel, 2020:21). Bunun temelinde kocaları, oğulları veya kardeşleri hükümet tarafından öldürülen veya hapse atılan yoksul kadınların isyanı olduğu görülmektedir. Kadınlar her hafta kenar mahallelerindeki tek odalı atölyelerde kalabalık masaların etrafında bir araya gelerek arpillera olarak ifade edilen çeşitli bez parçalarını birleştirip değişik şekillerde desenler vererek dikilmesiyle ortaya çıkan bir el sanatı oluşturmaktadır (Bacic, 2013). Bu teknik, Şili'deki (1973-1990) askeri diktatörlüğe direniş ve kınama için yaygın olarak kullanılmıştır. Tarihsel olarak, arpilleralar kişisel baskı ve zulüm hikayelerini anlatmak ve kayıp ya da öldürülen insanların hayatlarını tanımak için bir araç olarak kullanılmıştır (Bradshaw, 2018:3). Arpilleralar yalnızca direnişin değil, aynı zamanda duygusal anıların da simgesi haline gelmiştir; ciddi hak ihlallerinin yaşandığı toplumsal ve siyasal bağlamlarda hikâye anlatma ve dayanışma bağını güçlendirmeyi içermektedir. Bu sanat formu özellikle kamusal gösterilerin yasaklandığı veya bastırıldığı baskı durumlarında, bir ifade biçimi olarak Latin Amerika'da yayılmıştır (Grisales, 2020:151). Çağdaş siyasi huzursuzluklar, arpilleraları ortaya çıkarmış ancak kökleri 1960'lara kadar uzanmaktadır (Bacic, 2013:10). Kadınlar, Şili'de "kayıplar" ve "tutuklular" olarak anılan

DOI: 10.21602/sduarte.1553532

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

erkeklerini ve dış dünyaya açlıklarını, korkularını, işsizliklerini, konut sıkıntılarını anlatırlarken diğer yandan küçük ama anlamlı duvar halıları dikmektedirler. Arpilleralar, tüm ifade özgürlüğü kanallarının kapatıldığı bir ülkede baskıyı belgelemeye ve kınamaya hizmet etmektedir (Görsel 2). Kadınlar için arpillera yapmak üzüntülerini ve kaygılarını paylaşmanın bir yolu olmuştur (http 7).

Görsel 2. Arpilleristalar EM ve FDD, *Darbe,* (11 Eylül 1973'te La Moneda'daki başkanlık sarayına düzenlenen saldırı ve bombalama sahnesi), 1986, İşlemeli tekstil, 15x19 cm. Molaa (Museum of Latin American Art).

Kadın hareketlerinin pek çok örneğinden biri olan arpilleristalar (arpillera yapan kişiler), direnişleriyle geleneksel olarak kadın cinsiyetiyle ilişkilendirilen bir faaliyetle ortaya çıkmıştır. Dikiş, bu grup kadınları toplumsal değişimin temsilcileri olarak görünür kılmaktadır. Bu anlamda, kadınların bireysel ve kolektif olarak toplumsal değişimin aktörleri haline gelme gücünün farkına varmalarıyla, sosyal adalet için mücadele etmek üzere kendi stratejilerini yaratmışlardır (Hernández ve Berenguel, 2010:42). Şilili arpilleristalar, kültürel olarak kadınların görevi olan nakış işini feminist direnişin bir dili ve stratejisi olarak benimsemiş, farklı yaş ve geçmişlere sahip kadınlardan oluşmaktadır. Bu geleneksel işi politik olarak kendilerine mal ederek, bunu kadınlar arasında haklar mücadelesi ve karşılıklı destek ve iyileşme alanı haline getirmişlerdir (Grisales, 2020:152). Bu aktivist tekstil sanat formu, ataerkil anlatılara meydan okumak ve hayatta kalanları güçlendirmek için kadınlara yönelik cinselleştirilmiş şiddete dikkat çekmektedir (Held, 2022:176). Kadınlar nakış işlerken veya nakış işlemeye yönelik bir çağrıya yanıt vererek bir araya gelmişlerdir. Onlar için mesele nakış işlemeyi bilmek değil, araçlar (iplik, makas ve iğne) aracılığıyla bir mesaj vermektir. 2019'daki toplumsal ayaklanma ve Şili'deki feminist protestolar, özellikle Las Tesis'in

DOI: 10.21602/sduarte.1553532

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

performansı (Görsel 3), örgütlenmelerinde önemli anlar olarak değerlendirilmektedir (Grisales, 2020:153).

Görsel 3. Brezilya'da dünyanın en büyük festivali olan Rio Karnavalı, Şilili kadınların tüm dünyaya ilham olan Las Tesis dansıyla açılış görüntüsü (http 1).

Arpilleraların toplanıp satılması kilise tabanlı insan hakları örgütleri tarafından yapılmakta ve kadınlar bu sayade maddi olarak desteklenmekteydi. Şili hükümeti tarafından arpilleraların ülkede gösterilmesi veya satılması yasaklandığı için arpilleralar ülkeden kaçırılıyordu. Arpillerista olarak bilinen kadınları korumak için duvar halıları genellikle imzasız yapılmıştır. Kilise destekli örgütler, eserlerin yurt dışına satılmasından elde ettikleri tüm kârı kadınlara devretmiştir ve çoğu zaman bu para kadınların sahip olduğu tek gelir olmuştur. Yaklaşık yirmi kadının bulunduğu atölyede, arpilleralarda anlatılan temalar haftalık olarak atölye grubu tarafından belirlenmektedir. Paraya çok ihtiyacı olanlar dışında her kadının haftada yalnızca bir arpillera yapmasına izin verilmektedir. Arpillera tasarımlarında neyin gösterilip neyin gösterilemeyeceği konusunda atölyeler için birkaç kural bulunmaktadır. Örneğin, açıkça işkence sahneleri ve hükümeti arpilleristaları tutuklamaya veya onlara zarar vermeye kışkırtabilecek ikonlar yasaklanmıştır. Arpilleralarda birçok ortak unsur da bulunmaktadır; kumaş parçaları ev, ağaç veya nesne şeklinde kesilip çuval bezinden arka yüzeye dikilerek yapılmaktadır. İnsan figürleri neredeyse her zaman üç boyutludur; küçük kıvrılmış kollar, kafalar ve gövdeler düz bir arka plandan çıkmaktadır (http 7).

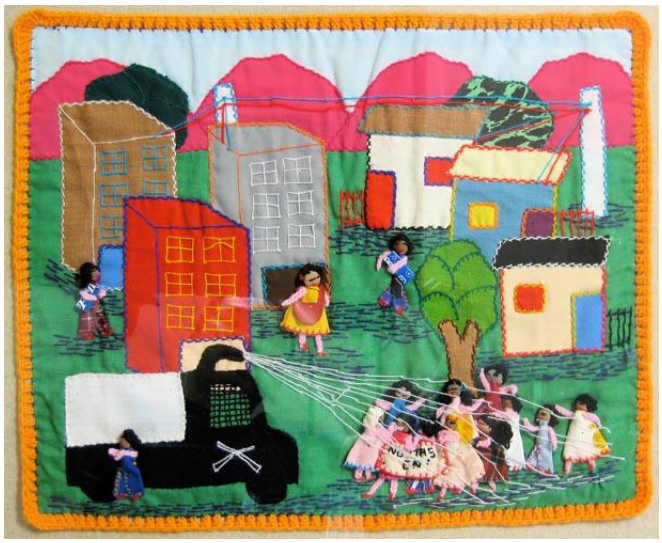
Toplumsal dayanışma ve ekonomik destek sağlayan arpilleralar, kadınların maruz kaldığı toplumsal ve siyasi baskılara güçlü bir görsel dil olmuştur. Belirli kurallar çerçevesinde tasarlanan bu eserler, bireysel hikayeler ve kolektif deneyimler aracılığıyla baskı rejimlerini eleştirmiş ve

DOI: 10.21602/sduarte.1553532

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

direnişin sembolü haline gelmiştir. Bu bağlamda, arpilleralar toplumsal adaletsizliklere karşı direnen kadınların sesi olmanın yanında ekonomik zorluklarla mücadele etme aracı da olmuştur. Görsel anlatım diliyle, Şili'deki kadınların gündelik yaşamlarında yaşadıkları zorluklar ve hükümete karşı direnişleri, iplikler ve kumaşlarla sembolleştirilmiştir.

Arpilleraların yaratıcı süreci belirli kurallara tabi olsa da, bu eserler yine de Şili'deki kadınların karşılaştığı toplumsal ve ekonomik adaletsizlikleri güçlü bir görsel dille ifade etmektedirler. Görsel 4'teki gibi; iplikler, şehrin yoksul kadınlarının maruz kaldığı baskıları ve direniş yollarını simgelemektedir. Hükümete ait bir kamyonun hortumundan direnişçi yoksul kadınlara püskürtülen su, iplikler ile simgelenmiştir. Diğer iplikler, hükümetin evlerini kapatmasının ardından elektriği çalmak için insanların evlerinden ana elektrik hatlarına yasa dışı olarak bağladıkları elektrik hatlarını temsil etmektedir (Uconn, 2024).



Görsel 4. İmzasız Arpillera, *Onurlu Yaşama Hakkı İçin*, 1980'li yıllara ait işlemeli tekstil/Arpillera, 67x39 cm.

Direnişin bu sanatsal ifadesi, Şilili sanatçı Violeta Parra tarafından 1964'te Fransa'da Louvre Müzesindeki sergisi ve çalışmaları sayesinde dünya çapında tanınır hale gelmiştir. Yerel mücadelelere katkıda bulunmak amacıyla diğer Şilili sanatçılar arpillera atölyelerini başka ülkelere taşımışlardır. Arpilleralar, insan hakları örgütleri ve aktivist gruplar tarafından uluslararası alanda sergilenmiş ve desteklenmiştir. Bu destek, arpilleraların hikayelerinin ve sanatsal değerlerinin dünya çapında tanınmasına ve kabul görmesine olanak sağlamıştır. Sergiler, müzeler ve koleksiyoncular aracılığıyla arpilleralar, sanat dünyasında kendilerine yer edinmiştir.

DOI: 10.21602/sduarte.1553532

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

(Fugellie, 2019:11). Isabel Parra kitabında, 1958'de hasta olan annesinin bir gazeteciye "Arpilleralar insanın boyadığı şarkılar gibidir" dediğini yazmıştır (http 7).

Arpilleristalar sanat eğitimi almamıştır. Ezilen bu kadınlar teselli ve gelir elde etmek için dikiş diktikçe, daha özgüvenli, düşünceli ve bağımsız hale gelmişler; renk, doku, şekil ve formda bulunma zevkini öğrenmişlerdir. Geleneksel olarak, arpilleralar el işçiliğiyle yapıldıkları için her bir parça benzersizdir ve bu da onlara kendine özgü bir kimlik kazandırmaktadır. Acı dolu hikayelerini korkusuzca ve dürüstçe anlattıkları arpilleraların "modern Şili'nin devrimci bayrakları" olarak anılması şaşırtıcı değildir.

3. Çağdaş Sanatta Arpilleralar

Arpilleraların toplumsal değişim yaratmadaki etkisi ve öneminin farkedilmesiyle çağdaş sanata yansıması da kaçınılmaz olmuştur. Özellikle 20. yüzyıldan sonra tekstil, geleneksel kullanımının dışına çıkarak, plastik sanatlardaki değişimlerle birlikte sanatsal bir hal almaya başlamıştır. Etki ve aktarım gücüyle birlikte toplumsal sorunların birer ifade aracına dönüşen tekstil sanatı, feminist bir perspektif kazanmıştır (Oskay, 2024:159). Hayal gücü ve yaratıcılıklarıyla toplumsal değişimi sağlamada kilit rol oynayan bu sanat, özellikle kadın çağdaş sanatçıların, güç yapılarını ve statükoyu sorgulama yollarından ilerlemiştir. Bu bağlamda araştırmada, günümüzde arpilleraları birer toplumsal değişim aracı olarak yorumlayan çağdaş eserler ve sanatçıları irdelenmiştir. Araştırmada Güneş Terkol, Irene MacWilliam, Maria Guzmán Capron ve Heidi Drahota gibi sanatçıların eserlerine yer verilmiştir. Bu sanatçılar, arpilleraları çağdaş bağlamlarda yeniden yorumlayarak, geleneksel teknikleri ve anlatıları modern meselelerle buluşturmaları ile araştırma sınırlılıklarını oluşturmaktadırlar. Arpilleraların görsel dilini ve bu dilin çağdaş sanattaki yansımalarını keşfetmek için görsel anlatıdan yararlanılmıştır.

3.1. Güneş Terkol

1981 yılında Ankara'da dünyaya gelen sanatçı Güneş Terkol, 2004 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü'nden mezun olmuş, 2008 yılında ise Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı'nı tamamlamıştır. Sanatçı dünyaca ünlü, büyük ölçekli pek çok sergi ve bienalde eserleriyle yer almaya devam etmektedir (http 5).

DOI: 10.21602/sduarte.1553532

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Güneş Terkol'un, çalışmalarında geleneksel teknikleri ve anlatıları modern bir perspektifle yeniden yorumlaması dikkat çekicidir. Terkol, genellikle kumaş, dikiş ve nakış gibi geleneksel tekstil tekniklerini kullanarak, kadınların deneyimlerine, toplumsal cinsiyet rollerine ve kolektif hafızaya dair güçlü temalar işlemektedir. Sanatçının arpilleraları, geleneksel bir sanat formunun çağdaş yorumlanması olarak hem politik hem de estetik bir ifade aracıdır.

Güneş Terkol eserlerinde, yakın çevresinden, kişisel geçmişinden öyküleri, ilişkileri ve toplumsal koşulları ele almaktadır. Özellikle kadın karakterlerin günümüz Türkiye'sindeki değişen sosyal ve kültürel koşullara uyum sağlama veya bu koşullara karşı koyma durumlarını betimlemektedir (Görsel 5). Topladığı malzemeleri dikiş, video, desen, ses gibi çeşitli medyalar kullanarak işlemekte ve izleyiciyle paylaşmaktadır. Sanatçı sanatın iyileştirici ve dönüştürücü gücünü toplumsal ve politik alanla birleştirerek, sanat ve aktivizmin nasıl bir hibrit alan oluşturabileceğini gösteren çalışmasıyla dikkat çekmektedir (Modern, 2013).

Görsel 5. Güneş Terkol, *Akıntıya Karşı*, 2013, Kumaş üzeri dikiş, 200x265 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi.

Toplumsal meseleleri ve kişisel hikayeleri birleştirerek, kadınların yaşamlarına dair çeşitli anlatıları ifade eden Terkol, bu eserde kadınların bireysel ve ortak deneyimlerini semboller ve motifler aracılığıyla görselleştirmiş, böylece sessiz kalan hikayelere ses vermiştir.

3.2. Irene MacWilliam

Kuzey İrlanda'da yaşayan sanatçı, 1985 yılında Kuzey İrlanda Patchwork Loncası tarafından düzenlenen bir aplike konuşmasına katılmış ve bu etkinlik sonunda bir deneme

DOI: 10.21602/sduarte.1553532

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

yapmaya karar vermiştir. Çalışmalarında geleneksel desenleri yeniden üretmeyi tercih etmeyen sanatçının ilk eserleri makine aplikesidir. Sanatçı zaman içinde eserlerinde sefalet, çatışma ve bunun çocuklara, ailelere verdiği zarar ile ilgili birçok betimlemelere odaklanmıştır. Bu çalışmalar, serbest işleme tekniklerinin yanı sıra farklı dekoratif yöntemlerin kullanımıyla zenginleştirilmiştir. Son yıllarda ise sanatçı, boyama, serigrafi baskı, damgalama ve güneş baskısı gibi yöntemler uygulanarak özgün kumaşlar üretmiştir. Sanatçı ayrıca birçok eserde, sıklıkla gizli veya fark edilmesi güç metinlere de yer vermektedir (http 4).

Sanatçı önde gelen nakış ustası, tasarım araştırmacısı ve akademisyendir. 2019 yılında tekstil sanatına yaptığı hizmetlerden dolayı BEM ödülüne (Britanya İmparatorluğu Madalyası) layık görülmüş ve çalışmalarıyla çok sayıda ödül kazanmıştır. Sanatçının çalışmaları dünyanın dört bir yanındaki galerilerde sergilenmiştir. Çalışmaları National Museums NI, Ulster Üniversitesi ve Down County Müzesi gibi önemli yerlerin koleksiyonlarında bulunmaktadır (Ciaran, 1997). MacWilliam, arpilleralarında genellikle toplumsal ve politik temaları işlemektedir. Eserleri, Kuzey İrlanda'daki çatışmalar, barış süreci, insan hakları ve çevresel meseleler gibi konuları ele almaktadır.

Eserlerinde yoğun sembolizm ve metaforlar kullanarak izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya teşvik etmektedir. Örneğin, arpilleralarında sıkça kullanılan kırmızı, şiddet ve kaybı sembolize ederken; yeşil ve mavi, barışı ve umudu temsil edebilmektedir. Sanatçı, savaş nedeniyle ayrılmış ve yerlerinden edilmiş ailelerin birbirlerini bulmalarına yardımcı olmak için bir zamanlar dağıtılan posterlerden çok etkilenmiştir. Özellikle kayıp çocuklar konusunda endişelenmiştir, çünkü bazı çocuklar, arama çalışmalarına yardımcı olacak kişilere bilgi veremeyecek kadar küçük yaşlardadır (Catalogue, 2017).

Görsel 6'daki arpillerada çocukların çaresizliği betimlenmektedir. Irene MacWilliam, çalışmasında çocukları neredeyse şeffaf hale getirerek, ırk veya milliyet gibi kimlikleri ortadan kaldırmış ve bu sayede çocukların yaşadığı zorlukları evrensel bir bağlamda vurgulamıştır. Bu, onların yaşadığı "yarı hayat"ı, yani tam anlamıyla varlık gösteremeyen, psikolojik veya fiziksel olarak sınırlı bir yaşam süren çocukların durumunu ifade etmektedir. Bu eserde, çocukların yaşamlarının travmalar ve zorluklarla şekillenen, kaybolmuş umutlar ve eksikliklerle dolu olduğu anlatmak amaçlanmaktadır. Sanatçı sıkıntı içerisindeki çocuk görüntüsünün çok duygusal

DOI: 10.21602/sduarte.1553532

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

olmasından dolayı yetişkinlerden ziyade çocuklara odaklanmayı seçtiğini belirtir (Catalogue, 2017).

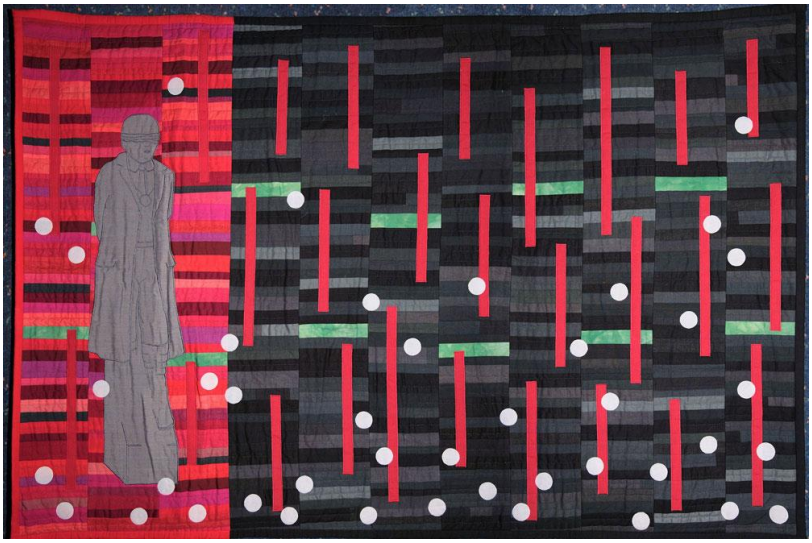
Görsel 6. Irene MacWilliam, *Savaşın Kayıp Çocukları*, 2009, Arpillera, 30 x 50 cm.

MacWilliam'ın eserlerinin sosyal ve politik bir yorumlama biçimi olduğu söylenebilir. Sanatçının arpilleraları, toplumsal sorunları bir araya getirerek bu konulara dair bir farkındalık yaratmaktadır. Bundan dolayı, MacWilliam'ın arpilleraları çağdaş sanatın sosyal ve politik işlevine dair güçlü bir örnek olarak görülebilir.

Irene MacWilliam'ın Görsel 7'de yer alan bir diğer tekstil çalışmasını, Birinci Dünya Savaşı'nda şafak vakti vurulan bir grup askere atfetmiştir. Irene, 1916'da Birinci Dünya Savaşı'nda Somme Muharebesi sırasında, iddia edilen korkaklık nedeniyle şafak vakti vurulan 306 askere bir saygı duruşu olarak bu eserini yapmıştır. Askerlerin yakınları tarafından onlarca yıl boyunca adalet kampanyası yürütülmüş; yakınları, birçok askerin travma sonrası stres bozukluğu veya savaş şoku yaşadığını ileri sürmüştür.

DOI: 10.21602/sduarte.1553532

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698



Görsel 7. Irene MacWilliam, *Şafakta idam edildi*, 2009, Arpillera, 73x110 cm.

Sanatçı "Şafakta idam edildi" çalışması Birinci Dünya Savaşı'nda korkaklık nedeniyle vurulan askerlerden birini anıyor. Gözleri bağlı, hareketsiz duran gri bir figür, kırmızı ve gri tonların hâkim olduğu çarpıcı, soyut bir arka planın önünde yer alıyor. Bu çalışmanın üçüncü parçası olan arpillera, "Savaşın Kayıp Çocukları" eseridir (Francis, 2009). Gözleri bağlı, gri figürün hareketsiz ve çaresiz duruşu, sistemin karşısında bireyin savunmasızlığı, sadece bir asker olarak değil, savaşın ortasında kimliğini ve söz hakkını yitirmiş bir insanın temsil edildiği söylenebilir.

3.3. Maria Guzmán Capron

Kolombiya ve Peru asıllı ebeveynlerin çocuğu olarak 1981 yılında İtalya'da doğan sanatçı, Kaliforniya'da yaşamaktadır. Sanatçı 2004 yılında Houston Üniversitesi'nden Güzel Sanatlar lisansını, 2015 yılında California Sanat Koleji'nden Güzel Sanatlar Yüksek Lisansı'nı, tamamlamıştır. Sanatçı, eğlenceli ve canlı desenlere sahip kumaşları bir araya getirerek bedensel formlar inşa etmektedir (http 10).

Bir tekstil sanatçısı olan Maria Guzmán Capron, çağdaş sanat pratiğinde arpilleraları özgün bir şekilde yeniden yorumlamaktadır. Capron eserlerinde, geleneksel arpillera tekniklerini canlı renkler, büyük ölçekli figürler, ve alışılmışın dışında malzemelerle birleştirmektedir. Sanatçının arpilleraları, kimlik, göç, aidiyet ve kültürel melezlik gibi temaları işlemekte ve fantastik melez figürler yaratmaktadır. Kendisinin "insan ötesi karakterler" olarak tanımladığı figürlerini, çeşitli hareket ve kıvrımlı bedenler oluşturarak dikmekte ve genellikle geri

DOI: 10.21602/sduarte.1553532

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

dönüştürülmüş kumaş ve boyalardan yararlanmaktadır (Görsel 8). Figürleri birbirine karışıp neşe, umutsuzluk, şehvet, iç gözlem, kişiliğin veya duygunun coşkulu bir şekilde dökülmesini simgelemektedir (http 8).

Görsel 8. Maria Guzmán Capron, *A La Bim Bom*, 2020, Kumaş, iplik ve akrilik boya, 60x74 cm., Sanatçı Koleksiyonu.

Capron, sallanan, kıvrılan bir kolu veya dalgalanan bir saç stilini temsil etmek için desen ve saf renk şeritleri kullandığından, bu bedenler genellikle soyutlama şeklindedir. Sanatçının eserleri, genellikle mizah ve oyunbazlık barındıran bir estetikle karakterize edilmektedir. Canlı renkler, büyük ölçekli figürler ve dinamik kompozisyonlar, izleyiciyi düşündürmenin yanı sıra bir neşe duygusu uyandırmaktadır. Capron, bu yaklaşımla arpilleraları daha da geniş bir ifade yelpazesiyle yeniden tanımlamış ve onları çağdaş sanat dünyasında daha geniş bir kitleye tanıtmıştır (Curcio, 2024). Sanatçının, geleneksel arpilleraların statik yapısından uzaklaştığı, tekstil sanatıyla figüratif soyutlamayı bir araya getirdiği görülmektedir. Bu sayede eserlerin, hem çağdaş sanatın hem de zanaatkarlığın sınırlarında dolaştığı söylenebilir.

3.4. Heidi Drahota

Heidi Drahota'nın henüz beş yaşında iken bir yün dükkânında oynayarak başladığı sanat yaşamı, yedi yaşında tığ işi, on dokuz yaşında ise sanat alanında yaptığı derece ile devam etmiştir. Günümüzde de ağırlıklı olarak tekstil malzemeleri ve teknikleri ile çalışmalar sürdüren sanatçı, 2002 yılından itibaren keçe çalışmaları yapmaktadır. Drahota'nın sanatsal çalışmaları genellikle

DOI: 10.21602/sduarte.1553532

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

büyük ölçekli olup politik, sosyo-eleştirel veya otobiyografik bir arka plan barındırmaktadır. Foto-keçe kolajlar, keçe yapılar ile fotoğrafların bir araya getirildiği çalışmalar yapan sanatçının diğer bir çalışma alanı ise eski kartpostallar ve fotoğraflar üzerine nakış işleme ve ekobaskı tekniklerdir (http 6). Alman kökenli bir tekstil sanatçısı olan Drahota, geleneksel Şili arpillerası tekniğini çağdaş sanata uyarlayarak, toplumsal ve bireysel konuları işlemektedir. Sanatçının çalışmaları, genellikle kişisel ve kolektif hafıza temaları etrafında şekillenmektedir. Sanatçı çalışmalarında savaş, göç, insan hakları ihlalleri, kadınların yaşamları ve toplumsal adaletsizlik gibi konulara odaklanmaktadır. Arpilleralarıyla sanatçı, karmaşık ve çoğu zaman zorlayıcı temaları renkli ve detaylı bir dikiş diliyle anlatmaktadır. Bu yaklaşım, onun eserlerine hem duygusal bir yoğunluk kazandırır hem de izleyicilere derinlemesine düşünme fırsatı sunar (http 3).

Heidi Drahota, kadınların sesi olma ve onların hikayelerini anlatma konusuna büyük önem vermektedir. Sanatçı arpilleralarında, kadınların maruz kaldığı adaletsizlikler, şiddet ve toplumsal baskılar kadar, onların direniş ve güçlenme süreçlerini de işlemektedir. Drahota'nın çalışmaları, politik olmanın yanı sıra toplulukların ve bireylerin dayanıklılığını ve umutlarını temsil eden sanatsal bir platformdur. Çalışmaları genellikle büyük formatlıdır ve politik, sosyo-eleştirel veya otobiyografik bir arka plana sahiptir. Keçeli, boyalı, dikilmiş, basılmış, işlenmiş tekstil malzemelerinden oluşan kolajlarda, görüntü içeriğini tasarlamakta ve ek derinlikli yapılar yaratmaktadır (Bacic, 2013).

Görsel 9. Heidi Drahota, *Kan izi*, 2011, Duvar resimlerine keçelenmiş iplikler, 105x70 cm., Nuremberg, Almanya.

DOI: 10.21602/sduarte.1553532

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Sanatçı "Blutspur/Kan izi" çalışmasında demiryollarının sadece insanların hayatını olumlu yönde değiştiren teknik bir devrim olmadığı, aynı zamanda Nazi esir kamplarına sürülen pek çok masum insan arasındaki kötü ilişkilerle de bağlantılı olduğu görüşündedir. Sanatçı çalışmasında, izleyicide duvardan aşağıya damlıyormuş gibi görünen kan izleriyle özdeşleşmiş kader iplerini izleme etkisi uyandırmak istemiştir (Görsel 9). Heidi Drahota, bu eseri için; "Ben tüm Avrupa'ya yayılan ve insanları Auschwitz'in temsil ettiği ölüm kamplarının giriş kapılarına yönlendiren kırmızı ipliklerle oluşturduğum izleri simgeliyorum. Bu eser, olanları unutmanın en ufak ihtimalini bile ortadan kaldırmak içindir" ifadelerini kullanmaktadır (Wing, 2012:14).

Heidi Drahota'nın bir diğer çalışması kapitone bir keçe duvar süsü olan "Dökme Kurşun Operasyonu" adlı eseridir. "Dökme Kurşun Operasyonu" ismini 1934'te ölen İsrail'in milli şairi Haim Nachman Bialik'in "Hanuka İçin" adlı şiirinden alıntılanmıştır. Bu kadar çok çocuğun ölümüne yol açan bir askeri operasyonun isminin, geleneksel olarak Hanuka bayramında oynanan dökme kurşundan yapılmış bir topaç adlı çocuk oyuncağı hakkındaki bir şiirden alınmış olması ironik ve bir o kadar da ürkütücüdür. Bu duvar süsü, Gazze'ye düzenlenen "Dökme Kurşun Operasyonu" saldırısında savaşla ilgili dehşeti ifade etmek için verilmiştir. Alt malzemeye keçelenmiş ve dikilmiş 760 iplik, yukarıdan düşen kurşun çizgileri vardır (Görsel 10). Her biri Gazze'de kaybedilen bir çocuğun veya kadının hayatını temsil etmektedir (Bacic, 2013).

DOI: 10.21602/sduarte.1553532

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 10. Heidi Drahota, *Dökme Kurşun Operasyonu*, 2009, Kumaş üzeri keçe ve iplik, 155 x 110 cm. Almanya.

Bu arpillera için Alman sanatçı Heidi Drahota şu ifadeleri kullanmıştır:

> Kadınlar ve çocuklar askeri saldırı olan Dökme Kurşun Operasyonu sırasında en çok acı çekenler oldu... Koruma yok, kaçış yeri yok, sığınak yok ve sınırlar kapalı. Birçoğu okullara veya kamu binalarına sığındı. Gazze Şeridi'nde 27 Aralık 2008 ile 8 Ocak 2009 arasında 760 kişi öldürüldü. Filistin Sağlık Bakanlığı'na göre, kurbanların %42'si çocuk ve kadındı; bu 300'den fazla kişi anlamına geliyor (Wing, 2012:14).

"Dökme Kurşun Operasyonu" ilk olarak 2009 yılında Almanya'nın Furth kentinde düzenlenen "Kaderin İplikleri: Şiddet, Umut ve Hayatta Kalma Tanıklıkları" adlı uluslararası sergide gösterilmiş ve sergi kataloğunun kapağı olarak seçilmiştir (http 2). Heidi Drahota'nın arpilleraları, çağdaş tekstil sanatı içinde önemli bir yere sahiptir ve toplumsal, politik ve bireysel meselelerin sanatsal anlatımı için güçlü bir araç olarak kabul edilebilir. Bu eserler, geleneksel teknikleri modern bağlamlarda yeniden yorumlayan bir sanat pratiğini temsil ettiği söylenebilir.

4. Sonuç

Araştırmada dikişin işlevsel amacının ötesinde kadınlar için kendini ifade etme biçimi olarak öne çıktığı görülmektedir. Her dikiş, desen ve kumaş seçimi kadınların yaratıcılığını, stilini ve kimliğini yansıtmaktadır. Bu yaratma eylemi kişisel hikaye anlatımı için bir arpillera haline

geldiği görülmektedir. Araştırmada hem geleneksel hem de çağdaş sanatta arpilleralar yapan sanatçıların özellikle sosyal adaletsizliklere, politik olaylara ve kimlik meselelerine odaklandıkları görülmüştür. Kadınlar tekstili bir araç olarak kullanarak hikayelerini ve toplumdaki değişim taleplerini sanat formu haline getirmişlerdir.

Arpilleraların izleyiciyi için düşündürücü olmasının yanı sıra, anıların tazeliğini koruyarak ülkelerin tarihini belgelemenin önemini de vurguladığı söylenebilir. Sanatçılar eserlerinde, sanat ve aktivizmi birleştirerek etkili bir alan oluşturabileceğini gösteren çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. Irene MacWilliam ve Heidi Drahota farklı olarak eserlerinde savaşın dramatik izlerini kumaşlarına yansıttıkları görülmektedir. Her bir sanatçının, kendi kültürel ve toplumsal bağlamını sanatsal pratiğine yansıtarak, arpilleraları güçlü birer hikâye anlatıcısı haline getirdiğini söylemek mümkündür.

İlk olarak yapılan arpilleralar, kadınların sosyal ve politik mesajlarını iletmelerinde güçlü birer araç iken, çağdaş sanatçıların arpilleraları ise, güncel konuları yansıtmak amacıyla yaptıkları görülmüştür. Dolayısıyla arpilleralarda ele alınan temalar dönemsel farklılıklar gösterse de teknik benzer şekilde devam etmiştir. Kadınların vermek istedikleri sosyal ve politik mesajlar için bir araç olan arpilleraların, feminist sanat hareketlerinde önemli bir yer edindiği görülmüştür. Ayrıca arpillera sanatının sadece Şili sınırlarında kalmadığı, çağdaş sanat formuyla pek çok ülkede ve dünyaca ünlü mekanlarda sergilendiğini söylemek mümkündür.

Dikiş, genellikle resim veya heykel gibi sanat formlarıyla karşılaştırıldığında daha önemsiz olarak algılanabilmektedir. Dikişi sadece bir hobi statüsüne indirgeyen bakış açısı ne yazık ki dikişin değerini azaltmakta ve sahip olduğu yaratıcılığı değersizleştirmektedir. Bu araştırma, dikiş dikmenin bireyin kendini ifade etmesine olanak tanıyan, toplumlara yön veren, zihinsel refahı destekleyen ve kültürel bağlantılarını güçlendiren gerçek bir sanat formu olduğunu ortaya koymaktadır.

Kaynakça

Bacic, R. (2013). "Arpilleras: Evolution and Revolution", *The Art of Survival International and Irish Quilts*, s.2-6.

Bradshaw, R. D. (2018). "Chilean Arpilleras: Writing a Visual Culture", *Textile Society of America Symposium Proceedings*, DOI: https://doi.org/10.32873/unl.dc.tsasp.0023.

Catalogue, (2017). *War-Torn Children,* London: Ulster University, Linen Hall Library Belfast, Peace People, Belfast, Doras Luimní and the Verbal Arts Centre.

Curcio, N. (2024). *Maria A. Guzmán Capron,* https://nazariancurcio.com/artists/232-maria-a.-guzman-capron/.

Fugellie, D. (2019). "Les Tapisseries Chiliennes de Violeta Parra", Perspectivas sobre una exposición realizada en el Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre en 1964, *Artelogie Recherche sur les art*.

Francis, D. (2009). *The Human Cost of War,* Open Democracy, https://www.opendemocracy.net/en/5050/human-cost-of-war/

Grisales, M. (2020). "Chilean Arpilleras: Women Who Weave Together Memories and Resistance", *International Journal on Human Rights, 17*(30), s. 151-154.

Held, S. (2022). "Textile Healing – Feminist Resistance Against Sexualized Violence and Femicides Through Activist Art"*, Journal of Textile Design Research and Practice*, DOI: https://doi.org/10.1080/20511787.2022.2135312.

Hernández, A. P., ve Berenguel, M. V. (2010). "Las arpilleras, una alternativa textil femenina de participación y resistencia social", *Por qué tienen que decir que somos diferentes Las mujeres inmigrantes, sujetos de acción PoLítica,* California: Virginia Vílchez Lomas y José Antonio Ruiz García, s. 41-55.

Morris, T. (2016). "From Healing to Hope: The Continuing Influence of the Chilean Arpilleras", *Kritika Kultura*, *26*, s. 107–129, https://doi.org/10.13185/kk2016.02607.

Oskay, N. (2024). "Güncel Sanat Pratiğinde Feminist Sanat Ve Tekstil Etkileşimi", *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi*, Yıl 7, Sayı 13, s.157-181, DOI: http://dx.doi.org/10.29228/usved.76569.

Oyman, N. R. (2019), "Tekstil Sanatlarında Sanat ve Politika İlişkisi Örneği: Umut Ve Dayanışma Tekstilleri Arpilleralar", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 12, Sayı 68, s. 606-614, DOI: http://dx.doi.org/10.17719/jisr.2019.3852.

Rani, S., Jining, D., ve Shah, D. (2021). "Embroidery and Textiles: A Novel Perspective on Women Artists' Art Practice", Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities, DOI: https://doi.org/10.21659/rupkatha.v13n4.37.

Sabri, S., ve Adiprabowo, V. D. (2022). "Nonverbal Communication Through Visual Storytelling of Leaving Home Animated Films", *Proceedings Of International Conference on Communication Science*, *2*(1), s. 181–186, DOI: https://doi.org/10.29303/iccsproceeding.v2i1.99.

Uconn, (2024). "What is an Arpillera?"*, The William Benton Museum of Art UCONN University of Connecticut School of University of Connecticut*, https://benton.uconn.edu/web-exhibitions-2/arpillera/what-is-an-arpillera/.

Villarroel, K. R. (2020). "Arpilleras: De Vestigios De La Historia a Obras De Arte (1974 - 2020)", *Papeles de Cultura Contemporánea*, s. 09-45.

Wing, L. (2012). *Transforming Threads of Resistance: Political Arpilleras ve Textiles,* Massachusetts Amherst: The Art of Conflict Transformation Event Series Presents.

İnternet Kaynakları

http 1: BBC News, (2019). "*Las Tesis Senior": Cómo la Broma de Hacer una Versión Para Mayores de 40 de "Un Violador en tu Camino" se Convirtió en un Multitudinario Evento en Chile*, https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50668283, Erişim tarihi: 02.09.2024.

http 2: Derry, H. C. W., (2010). *The Human Cost of War Exhibition Catalog,* Tower Museum, https://cain.ulster.ac.uk/quilts/followup/docs/Derry_HCW_Catalogue_041110.pdf, Erişim tarihi: 20.06.2024.

http 3: Gill, B., (2022). *Of Raw Wounds and Shared Pain*, Heidi Drahota, Selvedge, https://www.selvedge.org/blogs/selvedge/of-rawwounds?srsltid=AfmBOoqwBOksXknrxEM66PONZOXr-gkZApmJjswnCvsratqswggp4rjw, Erişim tarihi: 09.07.2024.

http 4: MacWilliam, I. (2024). *Irene MacWilliam BEM*, http://www.irenemacwilliam.co.uk/index.htm, Erişim tarihi: 09.07.2024.

http 5: İstanbul Modern Sanat Müzesi, (2013). *Güneş Terkol,* İstanbul Modern, https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/akintiya-karsi, Erişim tarihi: 26.08.2024.

http 6: Ozquilt Network, (2019). Australia's Organization for Art Quilters, Heidi Drahota, Germany, https://www.ozquiltnetwork.org.au/gallery/heidi-drahota/, Erişim tarihi: 09.12.2024.

http 7: Parra, V., (2020). *Arte, Mujer Y Memoria: Arpilleras From Chile*, Molaa Museum of Latin American Art, https://molaa.org/arpilleras-online, Erişim tarihi: 11.06.2024.

http 8: Part2gallery, (2020). *Press Release "Snail Shell" Maria Guzmán Capron ve Rachel Hayden*, https://www.part2gallery.com/blog/snailshell/rachelhayden/mariaguzmancapron/2020, Erişim tarihi: 20.06.2024.

http 9: Türk Dil Kurumu, (2024). *Dikiş*, https://sozluk.gov.tr/, Erişim tarihi: 10.09.2024.

http 10: UB Art Galleries, (2024). Maria A. Guzmán Capron: Fitting Room, https://www.buffalo.edu/art-galleries/exhibitions/2024-25/Maria-guzman-capron.html, Erişim tarihi: 09.12.2024.

DOI: 10.21602/sduarte.1553532

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. İmzasız Arpillera, peru kırsalını anlatan bir arpillera örneği, 1980'li yıllara ait, Turuncu iplik bordürlü tığ işi, 19,5 x 20,5 cm., *Peru*. https://barbaradschaffer.blogspot.com/2014/11/remember-arpilleras.html, Erişim tarihi: 10.05.2024.

Görsel 2. Arpilleristalar EM ve FDD, *Darbe*, 1986, İşlemeli tekstil, 15 x 19 cm, (11 Eylül 1973'te La Moneda'daki başkanlık sarayına düzenlenen saldırı ve bombalama sahnesi), Molaa (Museum of Latin American Art), https://molaa.org/arpilleras-online-sept-11, Erişim tarihi: 13.06.2024.

Görsel 3. Brezilya'da dünyanın en büyük festivali olan Rio Karnavalı, Şilili kadınların tüm dünyaya ilham olan Las Tesis dansıyla açılış görüntüsü, https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50668283, Erişim tarihi: 18.06.2024.

Görsel 4. İmzasız Arpillera, Onurlu Yaşama Hakkı İçin, 1980'li yıllara ait işlemeli tekstil/Arpillera, 67x39 cm. https://benton.uconn.edu/tag/arpillera/, Erişim tarihi: 05.07.2024.

Görsel 5. Güneş Terkol, *Akıntıya Karşı*, 2013, Kumaş üzeri dikiş, 200 x 265 cm., İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/akintiya-karsi, Erişim tarihi: 20.07.2024.

Görsel 6. Irene MacWilliam, *Savaşın Kayıp Çocukları*, 2009, Arpillera, 30x50 cm. https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/mediafiles/993_WTCH-VAC-Display-catalogue240817-comp.pdf, Erişim tarihi: 20.07.2024.

Görsel 7. Irene MacWilliam, *Şafakta idam edildi*, 2009, Arpillera, 73x110 cm. https://cain.ulster.ac.uk/quilts/exhibition/2012-02-27_Amherst/2012-02-27_Threads-Booklet-Small.pdf, Erişim tarihi: 22.07.2024.

Görsel 8. Maria Guzmán Capron, *A La Bim Bom*, 2020, Kumaş, iplik ve akrilik boya, 60x74 cm. https://www.part2gallery.com/blog/snailshell/rachelhayden/mariaguzmancapron/2020, Erişim tarihi: 27.07.2024.

Görsel 9. Heidi Drahota, *Kan izi*, 2011, Duvar resimlerine keçelenmiş iplikler, 105x70 cm. Nuremberg, Almanya, https://www.textile-art-magazine.de/reportagen/bericht-ueber-die-ausstellung-poesie-des-naehens-konflikt-textilien-in-freiburg/, Erişim tarihi: 03.08.2024.

Görsel 10. Heidi Drahota, *Dökme Kurşun*, Kumaş, 2009, üzeri keçe ve iplik, 155 x 110 cm. Almanya https://cain.ulster.ac.uk/quilts/exhibition/2012-02-27_Amherst/2012-02-27_Threads-Booklet-Small.pdf, Erişim tarihi: 03.08.2024.

DOI: 10.21602/sduarte.1659943

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

SERAMİK TEKSİR KALIBINA YENİ BİR BAKIŞ: 3D TEKSİR KALIPLARI

A NEW PERSPECTIVE ON CERAMIC DUPLICATING MOLDS: 3D DUPLICATING MOLDS

Canan Güneş*

Öz

Geleneksel seramik kalıp üretiminde, 3D yazıcı teknolojisi köklü bir dönüşüm başlatmıştır. Bu yenilikçi yaklaşım, teksir kalıplarının üretiminde zaman tasarrufu ve hassas detay kontrolü sağlamaktadır. 3D yazıcılar, Neolitik dönemden gelen sucuk tekniğini çok daha ileri taşıyarak, karmaşık geometrik formlar ve özgün tasarım imkânları sunmaktadır. Tasarımcılar, bilgisayar ortamında oluşturdukları modelleri doğrudan teksir kalıplarına dönüştürebilmekte, üretim sürecini hızlandırmakta ve maliyetleri düşürebilmektedir. Polilaktik Asit (PLA) kullanılarak üretilen 3D teksir kalıpları, geleneksel yöntemlere kıyasla malzeme tasarrufu ve sürdürülebilirlik sağlamaktadır. Bu çalışmada, 3D baskı yöntemiyle teksir kalıbı tasarımı ve üretim aşamaları sistematik olarak ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: Seramik, Alçı, Poliaktik Asit, Teksir kalıbı, 3D baskı.

Abstract

In traditional ceramic mould production, 3D printer technology has initiated a radical transformation. This innovative approach provides time savings and precise detail control in the production of duplicating molds. 3D printers offer complex geometric forms and unique design opportunities by taking the coil technique from the Neolithic period much further. Designers can convert the models they create in the computer environment directly into duplicating molds, speeding up the production process and reducing costs. 3D printing molds produced using Polylactic Acid (PLA) provide material savings and sustainability compared to traditional methods. In this study, the design and production stages of duplicator molds by 3D printing method are systematically discussed.

Keywords: Ceramics, Plaster, Polylactic Acid, Duplicating mold, 3D printing.

Araştırma Makalesi / Research Article
Başvuru tarihi / *Received:* 17 Mart 2025 - Kabul tarihi / *Accepted*: 26 Haziran 2025
*Dr. Öğr. Üyesi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, canan.gunes@dpu.edu.tr, Kütahya/Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1659943

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

1. Giriş

Seramik üretimi insanlık tarihi kadar eskidir. Üretim yöntemi olarak elle şekillendirme, turnetle şekillendirme ve kalıpla şekillendirme yöntemleri kullanılmıştır. Zamanla basit kaplar yerlerini kulplu, rölyefli daha süslemeli kaplara bırakmıştır. Bu noktada seramik kalıplar yapılarak hem işlevsel hem sanatsal üretim hızlanmıştır. Zaman içerisinde seramik kalıplar yerlerini alçı kalıplara bırakmıştır. Bu yöntem, bir dizi ürünün üretiminde aynı boyut, hassas ayrıntı oluşturma ve pürüzsüz yüzeyler oluşturmaya olanak sağlamıştır. Günümüzde ise bu sanatın geldiği en son nokta 3D yazıcılarla üretim olmuştur.

3D yazıcılar, CNC yöntemlerinin sınırlarını aşmakta ve üretim olanaklarını önemli ölçüde genişleten yenilikçi bir teknolojik gelişim olarak değerlendirilmektedir. İlginç bir şekilde, 3D teknolojisinin temel prensipleri, Neolitik dönemde geliştirilen sucuk tekniğine kadar uzanmaktadır. Bu tarihsel bağlantı, seramik üretimindeki teknolojik evrimin sürekliliğini ve döngüselliğini göstermesi açısından oldukça dikkat çekicidir. Hoskins (2018), sucuk tekniğinin, diğer üretim veya zanaat süreçlerinden farklı olarak, doğrudan eklemeli bir süreç olduğunu ve günümüzün eriyik yığma modelleme (FDM) yöntemiyle önemli paralellikler gösterdiğini ayrıntılı bir şekilde açıklamaktadır. Bu benzerlik, binlerce yıllık seramik üretim geleneğinin modern dijital teknolojilerle nasıl yeniden yorumlanabileceğini gösteren çarpıcı bir örnek teşkil etmektedir.

Bu araştırmanın amacı, geleneksel seramik teksir kalıbı üretimi ile modern 3D baskı teknolojisinin entegrasyonunu incelemek ve bu yenilikçi yaklaşımın seramik sanatı ve endüstrisine sunduğu olanakları kapsamlı şekilde değerlendirmektir. Çalışmanın kapsamı, özellikle PLA malzemesi kullanılarak üretilen 3D teksir kalıplarını ve bu kalıpların seramik üretim süreçlerine nasıl adapte edilebileceğini içermektedir.

Araştırmanın yöntemi, uygulamalı bir yaklaşımı temel almaktadır. Bu kapsamda, seramik bir formun üç boyutlu tasarım programlarında modellenmesi, PLA malzemesi kullanılarak 3D yazıcıda teksir kalıbının üretilmesi ve bu kalıptan alçı kalıp alınarak seramik formun oluşturulması süreci sistematik olarak belgelenmiş ve analiz edilmiştir. Bu süreçte kullanılan 3D modelleme yazılımları, yazıcı parametreleri ve seramik döküm teknikleri ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

DOI: 10.21602/sduarte.1659943

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Çalışmanın özgün katkısı, 3D baskı teknolojisinin teksir kalıbı üretiminde sağladığı zaman tasarrufu, hassas detay kontrolü, malzeme verimliliği ve üretim süreçlerinin optimizasyonu gibi avantajları somut örneklerle ortaya koymasıdır. Ayrıca, bu araştırma Neolitik dönemden gelen geleneksel tekniklerle günümüz dijital teknolojileri arasında kurulan köprünün pratik uygulamalarını sunmaktadır.

Çalışmanın sınırlılıkları arasında, büyük ölçekli seramik ürünlerin üretiminde 3D basılmış teksir kalıplarının kullanımındaki zorluklar ve PLA malzemesinin yüksek sıcaklıklara karşı dayanıklılık sorunları yer almaktadır.

Bu makale, öncelikle kalıpların tarihsel gelişimine değindikten sonra, seramik kalıp çeşitlerini inceleyecek ve ardından üç boyutlu yazıcı ile teksir kalıbı üretme sürecini ayrıntılı olarak ele alacaktır. Sonuç bölümünde ise, bu yenilikçi yaklaşımın seramik sanatı ve endüstrisine sunduğu olanaklar değerlendirilecektir.

Çalışmada, ana model üretimine odaklanan önceki araştırmalardan (Turgutoğlu ve Kaygısız, 2021) farklı olarak, doğrudan teksir kalıbı üretiminde 3D yazıcı teknolojisinin kullanımına odaklanmaktadır. Teksir kalıpları, seramik endüstrisinde seri üretimin temel unsurlarından biri olup hem zaman tasarrufu hem de üretim kalitesinin standardizasyonu açısından kritik öneme sahiptir. Geleneksel yöntemlerle üretilen teksir kalıplarının yerini 3D yazıcı teknolojisiyle üretilen kalıplara bırakması, endüstriyel seramik üretiminde yeni bir dönemin başlangıcını temsil etmektedir.

2. Literatür İncelemesi

Seramik üretiminde 3D baskı teknolojilerinin kullanımı son yıllarda artan bir ilgi görmektedir. Bu alandaki çalışmalar genellikle iki ana kategoriye ayrılabilir: doğrudan seramik baskı ve seramik kalıp üretiminde 3D teknolojilerinin kullanımı. Doğrudan seramik baskı konusunda Hoskins (2018), Qun Diao vd., (2024) gibi araştırmacılar önemli çalışmalar yürütmüşlerdir. Dijital tasarım araçlarının üretim süreçlerindeki rolü yalnızca seramik alanıyla sınırlı değildir; örneğin Li (2014), ambalaj tasarımında CAD ve 3D modelleme yazılımlarının kullanımının tasarım esnekliğini artırdığını ve üretim verimliliğini optimize ettiğini

DOI: 10.21602/sduarte.1659943

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

vurgulamaktadır. Bu disiplinler arası yaklaşım, 3D teksir kalıplarının da benzer bir dijital dönüşüm sürecinin parçası olduğunu ortaya koymaktadır.

Sun vd. (2022), bilgisayar destekli seramik ürün tasarımı üzerine yaptıkları araştırmada, 3D baskı teknolojisinin seramik modellemede sağladığı avantajları incelemişlerdir. Araştırmacılar, 3D modelleme ve yazıcı teknolojilerinin, karmaşık geometrik formların üretiminde ve tasarım prototiplerinin hızlıca gerçekleştirilmesinde önemli katkılar sunduğunu vurgulamaktadır. Bu bulgular, Suçağlar'ın (2024) endüstriyel seramikte 3D yazıcıların kullanımı üzerine yaptığı çalışmayla da desteklenmektedir. PLA malzemesiyle üretilen kalıplarının, geleneksel alçı kalıplara kıyasla %37 daha az üretim süresi ve %22 daha düşük maliyet sağladığını deneysel olarak kanıtlamıştır. Ayrıca, dijital tasarımın revize edilebilirliğinin, prototip iterasyonlarını hızlandırdığını ve bu durumun özellikle küçük ölçekli atölyeler için kritik bir esneklik sağladığını belirtmektedir.

3D baskının farklı disiplinlerde farklı amaçlara hizmet ederek üretim çeşitliliği sağladığını ve aynı zamanda seramik alanında kullanımının yaygınlaştığına dikkat çekmiştir (Işıktaş 2018:1195).

3D yazıcı teknolojisinin ana model (çekirdek) üretiminde kullanımını incelemişlerdir. Araştırmacılar, PLA malzemesinden üretilen ana modellerin alçı kalıplarda kullanılabilirliğini ve elde edilen seramik objelerin kalitesini değerlendirmişlerdir. Değinilen çalışma, 3D yazıcı teknolojisinin seramik üretiminin ilk aşamasında kullanımına odaklanırken, teksir kalıbı üretimini ele almamıştır (Turgutoğlu ve Kaygısız, 2021:57).

3D yazıcı teknolojisinin seramik üretimindeki dönüştürücü rolü, yalnızca teknik bir yenilik değil, aynı zamanda sanatsal ve kültürel bir perspektifle de değerlendirilmelidir. 3D baskının sanatla etkileşimini tarihsel bir bakış açısıyla ele alarak, Neolitik dönemdeki 'sucuk tekniği' ile modern eklemeli üretim (FDM) arasındaki paralelliklere dikkat çekmektedir. Bu benzerlik, seramik üretimindeki teknolojik evrimin sürekliliğini ve döngüselliğini yansıtmaktadır (Hoskins, 2018: 15).

Üç boyutlu çizimi esas alarak, birebir modelleme yapıldığından dolayı üç boyutlu yazıcı ile oluşturulmuş prototiplerde farklılıklar olmamaktadır. Bu avantaj, Suçağlar (2024) endüstriyel

DOI: 10.21602/sduarte.1659943

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

seramikte BDT ve 3D yazıcı entegrasyonu üzerine yaptığı çalışmada da vurgulanmıştır. Bilgisayar destekli tasarımın, karmaşık geometrilerin hassas bir şekilde üretilmesini sağladığını ve üretim sürecindeki hata payını %30 oranında azalttığını deneysel verilerle ortaya koymuştur.

Sun vd. (2022:97-107) belirttiği gibi bilgisayar destekli seramik ürün tasarımında, dijital modellerden fiziksel prototiplere geçiş sürecinin önemini vurgulamaktadır. Araştırmacılar, 3D baskı teknolojisinin seramik tasarımında düşük maliyet ve yüksek esneklik avantajlarını sağladığını belirtmektedir. Bu teknoloji, tasarımcılara karmaşık geometrik formları gerçekleştirme imkânı sunarak geleneksel yöntemlerin sınırlarını aşmalarına olanak tanımaktadır. Bilgisayar destekli ortamda tüm matematiksel hacim hesapları kolaylıkla yapılmaktadır. Bu sayede tüketilecek alçı ve su miktarı da hesaplanabilmektedir.

3D yazıcı ile teksir kalıbı üretim sürecinde, malzeme davranışı ve tasarım esnekliği kritik öneme sahiptir. Özgüven (2019:114), seramik vazo üretiminde Rhinoceros 3D ve Meshmixer yazılımlarının kullanımını detaylandırarak, katman kalınlığının (0.6-1 mm) ve taban dayanıklılığının (en az 3 katman) nasıl optimize edildiğini göstermiştir. Bu bulgular, PLA tabanlı teksir kalıplarında da benzer parametrelerin uygulanabileceğine işaret etmektedir. Örneğin, 1.8 mm nozül çapı ve 30 mm/s baskı hızı malzeme israfını önlemekte ve yüzey detaylarının korunmasını sağlamaktadır.

Özellikle çok girift objelerin alçı kalıbı alınması aşamasında, ana modelin 3D yazıcı kullanımıyla hazırlanmasıyla; tasarım, uygulama ve üretim aşamalarında hata payının en aza indirilebileceği sonucuna varmışlardır. Sunulan bu araştırmada ise, bir adım daha ileri gidilerek, ana model (çekirdek) yerine doğrudan teksir kalıbının üretimine odaklanılmakta ve üretim süreçlerinin optimizasyonu için daha kapsamlı bir yaklaşım sunulmaktadır (Turgutoğlu ve Kaygısız, 2021:63).

3. Kalıpların Tarihçesi

Arkeolojik bulgular, döküm yönteminin M.Ö. 4000'lere dayandığını göstermektedir. Eski çağlarda bakır cevheri ve odun tabakalar halinde eritme ocaklarına doldurulur, keçi derisi körüklerle eritilen metal taş veya pişmiş kil kalıplara dökülürdü. Başlangıçta tek parçalı açık kalıplar kullanılırken, zamanla yuvarlak formlar için çok parçalı kalıplar geliştirilmiştir. M.Ö.

DOI: 10.21602/sduarte.1659943

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

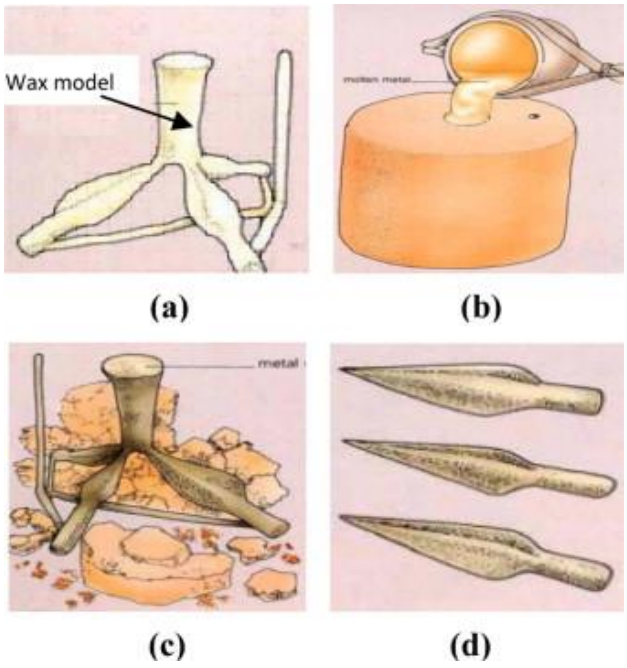
2000'lerde pişmiş kil maçalar ve mumun eritilmesiyle oluşturulan hassas döküm yöntemi kullanılmaya başlanmıştır. M.Ö. 1500'lerden itibaren Mezopotamya ve Çin'de döküm tekniği gelişmiş, özellikle Çinliler karmaşık parçaların üretiminde ustalaşmıştır (Aran, 2007:7)

En eski endüstriyel kalıp şekillendirme yöntemi, 'Kayıp mum dökümü' veya 'Hassas döküm' olarak bilinen tekniktir. Bu teknik, sanatsal döküm uygulamalarının en köklü yöntemlerinden biri olup, günümüzdeki teknolojik yeniliklerle metal döküm endüstrisinin en gelişmiş ve çok yönlü proseslerinden biri haline gelmiştir (Pattnaik, vd., 2012:2333).

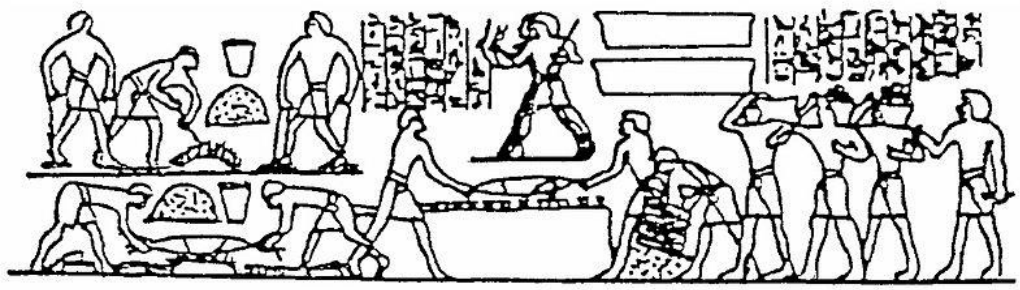
Kalıp tekniği kökenlerinin MÖ 5000'li yıllara, insanların ilk alet üretim dönemine dayandığını göstermektedir. Görsel 1'de gösterildiği üzere, tarih öncesi dönemde silah başlıklarının üretiminde kullanılan hassas döküm prosesi şu şekilde gerçekleştirilmekteydi: İlk olarak, aletlerin mum modelleri hazırlanır ve bir araya getirilirdi. Sonrasında, mum kompozisyonu kum kalıbına yerleştirilerek ısıtılır ve mumun tahliyesiyle oluşan boşluğa eriyik metal transfer edilirdi. Katılaşan mızrak başlıkları ayrıştırılarak son işlemler uygulanırdı (Taylor, 1983:4-7). Döküm tekniği, savaşlar ve göçlerle Akdeniz havzasına ve Avrupa'ya kadar ulaşmıştır. Mısırlılar da metal dökümüne önemli katkılarda bulunmuştur (Görsel 2). Diğer yandan, döküm tekniği Avrupa'da ilk olarak kiliselerin kontrolünde gelişmiş ve dökümcüler 13. yüzyıla kadar çoğunlukla kilise çanları üretmiştir. İlk bronz top 1313'te bir rahip tarafından dökülmüştür. İtalya'da çok sayıda sanat dökümü yapılmış, papalık dökümhanesindeki ustalar döküm teknolojisi hakkında ilk kitapları hazırlamışlardır. Rönesans sonrası gelişen sanat ve ticaret, bağımsız döküm sanayisinin temellerini atmıştır (Aran, 2007:7).

DOI: 10.21602/sduarte.1659943

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698



Görsel 1. M.Ö 5.000 yılında kalıba döküm tekniği ile yapılan mızrak başlığı.



Görsel 2. Mısırlılarda metal döküm işlemleri.

Akdeniz bölgesinde Hellenistik Dönem süresince yaygın kullanım alanı bulan kalıp yapımı Megara Kâseleri, Klasik Dönem içki kaplarının yerini almıştır. Bu toprak kâseler, yarım küre formunda tasarlanmış olup kulp ve ayak içermemektedir. Dış yüzeylerinde karakteristik kabartma bezeme bulunmaktadır. Metal görünümü elde etmek amacıyla, siyahtan kahverengiye uzanan tonlarda sırlanmış olan bu kâseler, metal eşyaların replikası niteliğindedir. Tarihsel kayıtlara göre, bu tekniğin Atina'da İ.Ö. 240-220 yılları arasında, Batı Anadolu bölgesinde ise Bergama'da İ.Ö 200

DOI: 10.21602/sduarte.1659943

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

yüzyılın başlarında ortaya çıktığı belirtilmektedir. İ.Ö. 200-250 yıllarında, doğu kökenli çömlekçiler masa üstü kaplara kırmızı sır kaplama tekniğini uygulamaya başlamışlardır. Bu teknik kısa sürede yaygınlaşarak, Roma İmparatorluğu genelinde benimsenmiş ve o döneme ait yeni formlar ortaya çıkmıştır. Geç Hellenistik ve Erken Roma Dönemlerinde Terra Sigillata ismiyle tanınan bu kapların popülerlik kazanmasına rağmen, Megara kâseleri (Megara kâseleri) daha küçük boyutlarda ve daha sade bezemelerle varlığını sürdürmeye devam etmiştir (Çorbacı, 2016:494).

Görsel 3. İ.Ö 200, Kırmızı Toprak Megara Kasesi.

Alçıdan yapılmış kalıp üretimi hakkındaki ilk detaylı tarihsel kayıt, 1545 yılında İtalyan seramik ustası ve sanat tarihçisi Cipriano Piccolpasso'nun kapsamlı eserinde yer almaktadır. Bu dönem, İtalya'nın sanatsal açıdan altın çağını yaşadığı bir zaman dilimiydi ve sanat eserleri döküm yoluyla ustalıkla üretilmekteydi. Döküm teknolojisi hakkındaki ilk sistematik kitaplar da bu verimli dönemde yazılmaya başlanmıştır. Özellikle 1540 yılında Venedik'te yayımlanan, dönemin önde gelen metalurji uzmanı Vannuccio Beringuccio'nun "Pirotechnia" adlı çığır açıcı kitabında, çanların hassas dökümü, dekoratif iç mekân dökümleri ve çeşitli boyutlardaki heykeller için kullanılan kalıp yapım teknikleri büyük bir titizlikle ve teknik detaylarıyla anlatılmıştır. Bununla birlikte, yakın zamanda Gazze Şeridi'ndeki arkeolojik kazılarda yapılan önemli bir keşif, kalıp teknolojisinin çok daha eski dönemlere uzandığını göstermiştir: İ.Ö 1300'lere ait olduğu düşünülen, pişmiş topraktan yapılmış ve birbirinin tam olarak aynısı olan iki kalıp parçası bulunmuştur (Görsel 4). Bu arkeolojik buluntu, kalıp teknolojisinin sanılandan çok daha eski ve gelişmiş olduğunu kanıtlamaktadır (İpekçi ve Aköz, 2010:25).

DOI: 10.21602/sduarte.1659943

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 4. Pişmiş topraktan yapılmış birbiriyle özdeş iki kalıp parçası.

4. Seramik Kalıp Çeşitleri ve 3D Yazıcıların Kalıp Üretiminde Kullanımı

Seramik üretiminde kullanılan genel kalıp çeşitleri, farklı form ve tekniklere uygun olarak çeşitlilik göstermektedir. Bunlar arasında tek parçalı kalıplar (basit formlar için), iki parçalı kalıplar (karmaşık geometriler için), çok parçalı kalıplar (detaylı ve girintili çıkıntılı formlar için), patlatma kalıplar (alt kesimi olan formlar için), dublaj kalıpları (model kopyalama için), biblo/operasyon kalıpları (küçük dekoratif objeler için) ve çift cidarlı kalıplar (içi boş formlar için) bulunmaktadır.

Tek parçalı kalıp basit formların şekillendirilmesinde kullanılır ve genellikle küçük atölyelerde, hobi çalışmalarında ve okullarda tercih edilir. Profesyonel üretimde yaygın değildir. Döküm esnasında form ağzı ve et kalınlığı kontrolü zordur. Sadece konik, yarım küre, silindir veya köşeli modeller (prizma formları) için uygundur ve kalıptan çıkma koniklikleri aynı yönde olmalıdır (Kundul, 2013: 167). İki parçalı kalıplar, süs ve sofra eşyası üretiminde sıkça kullanılan bir kalıp türü olup dolu döküm, boş döküm ve presle şekillendirme gibi çeşitli üretim tekniklerine uygun olarak tasarlanmış iki ayrı parçadan oluşur. Böyle bir yapı, daha karmaşık formların üretimine olanak sağlarken, kalıptan çıkarma işlemini de kolaylaştırır. Çok parçalı kalıplar, karmaşık yüzey detaylarına sahip formların üretiminde kullanılır. Bu kalıplar, birden fazla parçadan oluşarak, girintili çıkıntılı ve detaylı yüzeylerin kusursuz bir şekilde oluşturulmasına olanak tanır. Her bir parça, formun belirli bir bölümünü şekillendirmek üzere özel olarak tasarlanır. Patlatma kalıpları, sınırlı sayıda üretilecek özel formların modellerinden alınan kalıplama türü olup genellikle sanatsal çalışmalar veya özel sipariş ürünler için tercih edilir (Özcan ve Yüksel, 2020:222). Dublaj

DOI: 10.21602/sduarte.1659943

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

kalıbı, çeşitli malzemelerden yapılmış modelleri alçı modele dönüştürmekte kullanılan bir kalıplama yöntemidir. Bu pratik yöntemde, ahşap, metal, plastik veya çamurdan yapılmış modeller üzerine prizlenme sürecindeki alçı uygulanır. Özellikle deformasyona yatkın çamur modeller için tercih edilir. Alçının doğru kıvamda hazırlanması önemlidir. Çok sulu olması yüzeyden akmasına, çok koyu olması ise hava boşluklarına neden olur. Biblo kalıpları çok sayıda değişken hareketlerin yoğun olduğu detaylı parçaların kalıplanmasında uygulanan yöntemdir. İnsan ve hayvan figürleri ile rölyef dekorlu seramiklerin üretimi bu tip kalıplarla yapılır. Kalıplamada bütün detaylar model üzerinde çıkma yönü göz önüne alınarak uygulanır. Kalıp parçaları diğer kalıplama sistemine göre çok parçalıdır, maça yapılması gerekebilir. Fazla sayıda kalıp parçaların da yüzeylerin birbirine iyi temas etmesi gerekir. Çok sayıdaki parçayı bir araya toplayabilmek için zarf denilen üst kalıp parçasına ihtiyaç vardır. Az parçalı kalıplarda zarf kalıbına gerek olmayabilir (Sevim, 1993:9).

Üretim sürecindeki kullanım sırasına göre ise kalıplar üç ana kategoride sınıflandırılmaktadır: (1.) ilk aşamada kullanılan model kalıbı, (2.) seri üretim için hazırlanan teksir kalıbı, (3.) ve nihai ürün şekillendirmede kullanılan iş (işletme) kalıbıdır. Model üzerinden alınan kalıba model kalıp veya prototip kalıp denir. Deneme üretiminde kalıbın döküm performansı ve ürünün kalıptan çıkarılma kolaylığı, deformasyon durumu incelenir. Kalıbın seri üretime uygunluğuna karar verilir. Uygun değilse, gerekli düzeltmeler yapılıp tekrar deneme dökümü yapılır. Eğer sorun yoksa teksir kalıbı (çoğaltma kalıbı) aşamasına geçilir. Model kalıp üzerinden kalıp alınarak oluşturulan kalıba 'teksir kalıbı' denir. Model kalıpta yapılan denemelerden olumlu rapor geldikten sonra, teksir kalıbının yapılmasına başlanır. Teksir kalıplarına "kalıbın kalıbı" da denilmektedir. Model üzerinden bir orijinal kalıp yapılır. 50-100 veya daha fazla iş kalıbı gerektiğinde, model kalıbın kalıbı olan teksir kalıbı yapılır. Bu kalıbın amacı işletmeye iş kalıbı üretmektir. Her kalıp parçası için ayrı teksir kalıbı gerekir. Örneğin, bir vazo kalıbı dört parçadan oluşur: sağ ve sol yan, maça başı delikli üst parça ve dip takozu. Her parça için ayrı teksir kalıbı yapılmalıdır. Model kalıbın parça sayısı ne kadarsa, her parça için ayrı teksir kalıbı yapılmalıdır. Çok parçalı kalıplarda önemli bir nokta, alçının genleşme özelliğidir. Farklı boyutlardaki parçalar farklı oranlarda genleştiğinden, birleştirildiğinde uyumsuzluklar oluşabilir. Bu sorunları önlemek için model kalıp teksire alınmadan önce genleşme payları hesaplanmalıdır. Model üzerinden

DOI: 10.21602/sduarte.1659943

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

orijinal kalıp yapılır. Çok sayıda iş kalıbı gerektiğinde, teksir kalıbı yapılır. Teksir kalıplarının üretiminde kullanılan temel malzemeler arasında teksir alçısı, sentetik plastikler (polyester), epoksi reçineler, silikon ve poliüretan bulunmaktadır. Bununla birlikte, belirli model tipleri için ahşap ve metal malzemeler tercih edilebilmektedir. Özellikle bardak, kupa ve tabak gibi silindirik formlu ürünlerin çoğaltma kalıpları bu malzemelerden imal edilebilmektedir. Metal malzemeden kalıp üretimi, yüksek üretim hacmine sahip ve tasarımı standardize edilmiş ürünler için optimal bir çözüm sunmaktadır (Yılmazer, 2008:54).

Son zamanlarda teknolojinin gelişmesiyle birlikte ana model ve teksir kalıp üretiminde 3D yazıcılarda kullanılmaya başlanmıştır. 3D teknolojisi, günümüzde bilimsel araştırmalardan sanatsal ifadelere kadar yaşamın her alanında köklü dönüşümler yaratmaktadır. Eklemeli üretim teknolojisi ile gelen 3D yazıcıların geçmişi Dr. Kodama'nın 1980'deki patent başvurusuyla başlamıştır, ancak patent alamamıştır. Charles Hull 1986'da stereolitografi tekniğinin patentini alarak 3D sistemler şirketini kurmuş ve STL dosya formatını geliştirmiştir (Görsel 5). STL, CAD yazılımı ile 3D yazıcılar arasında veri aktarımı için kullanılan, yüzeyleri üçgenlerle ifade eden bir formattır. 1988'de 3D sistemler şirketi, ticari ilk 3D yazıcı SLA250'yi tanıtmıştır. 1989'da Scott Crump eriyik yığma modelleme metodu patentini almış, 1993'te MIT inkjet teknolojisini kullanarak yeni bir 3D yazıcı teknolojisi geliştirmiştir. 2005'te Adrian Bowyer, kendi parçalarını üretebilen ilk 3D yazıcı REPRAP'ı icat etmiştir (Yavuz ve Yılmaz, 2021:197). 3D baskının teknik evrimi, 1980'lerdeki ilk patentlerle sınırlı olmayıp, 2000'lerde patentlerin sona ermesiyle birlikte yaygınlaşarak ev kullanıcılarına kadar ulaştığı bilinmektedir (Horvath ve Cameron, 2020:5-6).

Görsel 5. Charles Hull tarafından yapılan SLA-1 isimli ilk üç boyutlu yazıcı.

DOI: 10.21602/sduarte.1659943

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

3D yazıcılar, seramik sanatında yenilik sunan iki farklı yöntemde kullanılmıştır. Birincisi, ham maddenin doğal güzelliğini ve dokusunu vurgulayan, seramik ve porselen olarak adlandırılan ham maddenin saf formunun doğrudan kullanılmasıdır (Görsel 6). İkinci yöntem ise, PLA (Polilaktik Asit) olarak bilinen bir malzemeden ana model üretimidir (Görsel 7). Daha önce ana model üretiminde 3D yazıcıları kullanan çalışmalardan (Turgutoğlu ve Kaygısız, 2021:56-64) farklı olarak, bu araştırmada doğrudan 3D yazıcı ile teksir kalıbının üretimi ve üretim aşamaları ele alınacaktır.

Görsel 6. Olivier van Herpt's 3D yazıcı ile üretilen seramik ve porselen formları,2016.

Görsel 7. Üç boyutlu yazıcı ile yazdırılmış vazo ana modeli.

DOI: 10.21602/sduarte.1659943

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

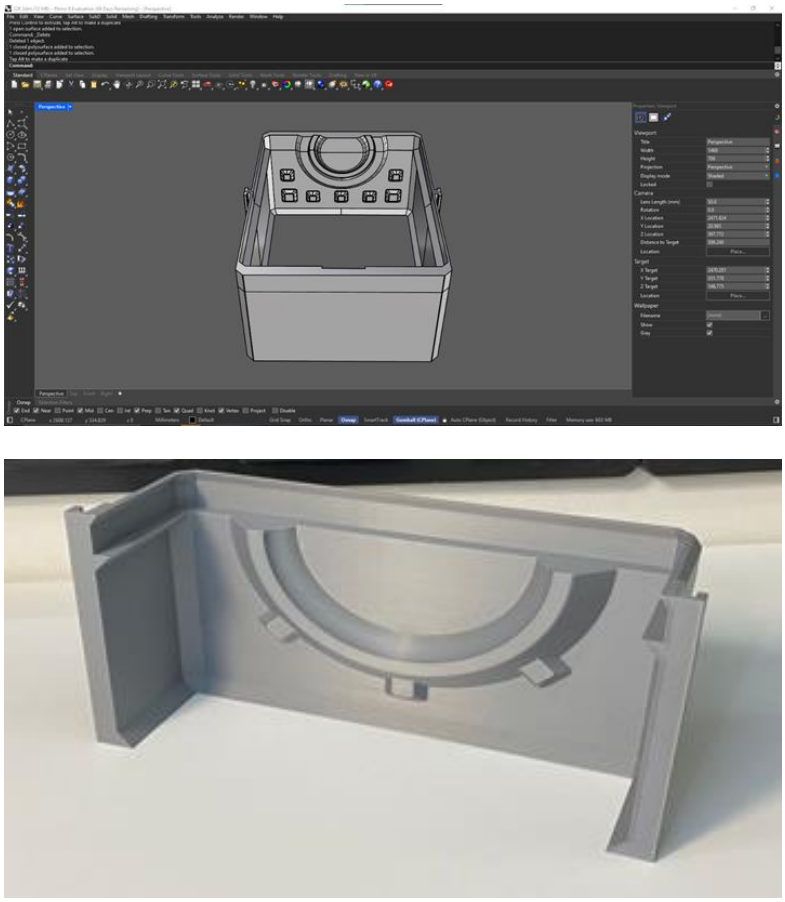
5. Üç Boyutlu Yazıcı ile Teksir Kalıbı Üretme Süreci

Üç boyutlu (3D) modelleme, bir nesnenin herhangi bir yüzeyinin özel bir yazılım aracılıyla üç boyutlu matematiksel suretini oluşturma sürecidir. Sürecin sonunda elde edilen ürüne ise üç boyutlu model adı verilir. Teksir kalıbı ise, geleneksel seramik üretiminde model kalıptan çoğaltma kalıpları üretmeye yarayan, bir anlamda 'kalıbın kalıbı' olarak işlev gören kalıp türüdür. Bu kalıplar sayesinde çok sayıda iş kalıbı üretilebilmekte ve seri üretim mümkün hale gelmektedir. 3D yazıcı ile teksir kalıbı üretim aşamaları aşağıda özetlenmiştir:

Rhinoceros, daha çok Rhino olarak bilinen, bilgisayar destekli üç boyutlu bir modelleme ve çizim programıdır. Rhino ile oluşturulan tasarımlar, bir sonraki aşamada 3D yazıcıya modellenmesi (STL dosyası) için gönderilir.

Aşama1: Tasarımın bu aşamasında, alçı malzemeden üretilmesi planlanan model (çekirdek) tasarımına uygun üç boyutlu teksir kalıplarının teknik çizimleri hazırlanır (Görsel 6). Bilgisayar destekli tasarım yazılımları vasıtasıyla dijital ortamda kapsamlı olarak modellenir. Üretim sürecinin başlatılması amacıyla, tasarımın üretilmesi için gerekli dijital veriler kullanılarak, model PLA teknolojisini kullanan üç boyutlu yazıcı ile yüksek hassasiyette imal edilir. Detaylı ve hassas bir şekilde gerçekleştirilen bu üretim süreci, genellikle birkaç gün sürer. Bu süre zarfında, baskılar alınır ve modellerin her bir detayı dikkatlice incelenir ve gerekli düzeltmeler yapılır. Bu aşama, üretim süreci açısından kritiktir. Çünkü oluşturulan detaylar, doğrudan ürün kalitesine yansır.

DOI: 10.21602/sduarte.1659943



Görsel 8. Teksir Kalıbı çizimi ve 3D yazıcı ile oluşturulan teksir kalıp parçası.

Aşama 2: İlk olarak, detay baskısının ardından, modelin kalıpta daha pürüzsüz ve estetik bir yüzey sunabilmesi için özenle sprey astar ve zımpara işlemleri yapılır. Bu işlemler, modelin yüzey kalitesini arttırmak için büyük önem taşır.

Aşama 3: Bir araya getirilen 3D baskı model, teksir kalıp yüzeyleri ve kalıp çerçevesinin içine hazırlanan alçı dökülür (Görsel 7). Bu işlem alınan parçanın yüzey sayısına göre tekrar edilir. Diğer yandan, alçı ısınan ve sıvı bir malzeme olduğu için 3D baskı ile oluşturulan kalıp çerçeveleri büyük ebatlı ürünlerde esneme yapabilmektedir. Bu teknik, büyük ve çok parçalı kalıplarda esneme ve genleşmeden ötürü kalıbın dağılmasına sebebiyet verirken küçük modellerin üretiminde kolaylık sağlar.

DOI: 10.21602/sduarte.1659943

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 9. 3D yazıcı ile oluşturulan model, teksir kalıp parçası ve kalıp çerçevesi.

6. Sonuç

Bu makalede, geleneksel seramik kalıp üretiminde 3D yazıcı teknolojisinin doğrudan teksir kalıbı üretiminde kullanımı ve sağladığı avantajlar ve dezavantajlar incelenmiştir. Varılan başlıca sonuçlar aşağıda özetlemiştir:

Deformasyon Azaltma: Üç boyutlu teksir kalıpları, alçı kalıplarda yaşanan deformasyonu neredeyse sıfıra indirir. Bu sayede zamanla yıpranan ve yüzeylerinde deformasyon oluşan alçı kalıpların neden olduğu düşük kaliteli seramik/porselen çamur dökümlerinin önüne geçilir.

DOI: 10.21602/sduarte.1659943

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Kolay Kurulum ve Kalıptan Ayırma: Geleneksel alçı kalıplara göre kurulumu ve kalıptan ayırma işlemi çok daha basittir.

Üretim Hızı ve Süreklilik: Teksir kalıpları ve yeni model kalıplarının geleneksel yöntemden kaynaklı zahmetini ortadan kaldırarak, kalıpların üretiminde hız ve devamlılık sağlar.

Hafiflik ve Alan Tasarrufu: 3D baskılı kalıplar oldukça hafiftir ve depolama alanından büyük tasarruf sağlar.

Su ve Alçı Kullanımında Azalma: PLA filament gibi malzemeler kullanılarak yapılan 3D baskı, geleneksel yöntemlere göre su ve alçı kullanımını gereksiz kılar, daha pratik ve çevre dostu çözümler sunar.

Üretim Sorunlarının Önceden Tespiti: 3D modelleme sayesinde üretim esnasında meydana gelebilecek sorunlar önceden tespit edilebilir, böylece zaman daha verimli kullanılır.

Yüksek Hassasiyet: 3D yazıcılardaki yüksek hassasiyet el ile şekillendirmeden kaynaklı olası hataları ortadan kaldırarak üretim kalitesini artırır ve standart bir üretime olanak sağlar.

Malzeme Verimliliği ve Sürdürülebilirlik: PLA gibi malzemelerin kullanılması, alçı gibi atık oluşturan malzemelere göre daha sürdürülebilir bir üretim süreci sunar.

Tasarım Özgürlüğü: 3D yazıcı teknolojisi, geleneksel yöntemlere göre daha pratik çözümler sunmanın yanı sıra, sanatçılara elle şekillendirmesi mümkün olmayan karmaşık tasarım üretilmesi konusunda özgürlük sağlar.

Standardizasyon ve Kalite Kontrolü: Tasarlanan ürünün net ölçüsü, estetiği ve ergonomisi gibi birçok tasarım parametresi daha sağlıklı hesaplanabilir.

Erişim Kolaylığı: 3D yazıcı teknolojisi, daha önce yalnızca büyük endüstriyel tesislerin gerçekleştirebildiği karmaşık seramik üretimini, Atölyeler ve üniversiteler için erişilebilir hale getirir.

Yatırım Maliyeti: 3D yazıcıların ve ilgili yazılımların başlangıç maliyeti, özellikle küçük işletmeler için yüksek olabilir. Bu durum, geleneksel yöntemlere kıyasla ilk etapta daha fazla harcama gerektirebilir.

Malzeme Maliyeti ve Çeşitliliği: PLA gibi 3D baskı filamentleri, alçı gibi geleneksel kalıp malzemelerine göre daha pahalı olabilir.

Teknik Bilgi ve Beceri Gereksinimi: 3D modelleme yazılımlarını kullanma ve 3D yazıcıları çalıştırma konusunda belirli bir teknik bilgi ve beceriye sahip olmak gerekir. Bu durum, teknolojiye aşina olmayan kullanıcılar zorlayıcı olabilir.

Baskı Boyutu Sınırlamaları: Mevcut 3D yazıcıların baskı alanları belirli boyutlarla sınırlıdır. Çok büyük teksir kalıplarının basılması mümkün olmayabilir.

Yüzey Pürüzlülüğü: FDM (Fused Deposition Modeling) gibi yaygın 3D baskı yöntemlerinde, basılan yüzeylerde katman izleri oluşabilir. Bu pürüzlülük, nihai seramik ürünün yüzey kalitesini etkileyebilir ve ek bir son işlem (zımparalama, pürüzsüzleştirme) gerektirebilir. Yukarıda bahsedilen tüm avantajlar dikkate alındığında, 3D yazıcı teknolojisinin teksir kalıp üretiminde daha fazla uygulama alanı bulması beklenmektedir.

Kaynakça

Aran, A. (2007). *Döküm Teknolojisi İmal Usulleri Ders Notları*. İstanbul.

Çorbacı, H. (2016). Adıyaman Müzesi Kalıp Yapımı Kâseleri. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 23,* 493-527.

Diao, Q., Zeng, Y., Chen, J. (2024). The applications and latest progress of ceramic 3D printing. *Additive Manufacturing Frontiers*, *3*(1), 200113.

Horvath, J., Cameron, R. (2020). *Mastering 3D printing: A Guide to Modeling, Printing, and Prototyping*. Apress.

Hoskins, S. (2018). *3D printing for artists, designers and makers*. Bloomsbury Publishing.

Işıktaş, İ. D. (2018). Tasarımda ve üretimde üç boyutlu baskı teknolojisinin seramik alanında kullanım olanakları. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, *6*(28), 1193-1206.

İpekçi, C. A., Aköz, F. (2010). Ceramic and mould gypsum properties used for forming ceramics. *Sigma*, *28*, 249-258.

Kundul, M. (2013). *Endüstriyel Seramikte Alçı ve Çamur Şekillendirme Yöntemleri*. Biltur Basım Yayın.

Li, C. (2014). Application of computer-aided technology in the product packaging design. *Biotechnology: An Indian Journal*, *10*(15), 8697–8702.

Olca, Ö., & Yüksel, İ. (2020). Seramik sanatında endüstriyel kalıplama yöntemlerinin kullanılması. *Kalemişi*, *17*, 219–232. https://doi.org/10.7816/kalemisi-08-17-05.

Özgüven, S. (2019). 3B baskı ile üretilen seramik vazolar. *Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi Part C: Tasarım ve Teknoloji*, *7*(1), 112-122. https://doi.org/10.29109/gujsc.422805.

Pattnaik, S., Karunakar, D. B., Jha, P. K. (2012). Developments in investment casting process—A review. *Journal of Materials Processing Technology*, *212*(11), 2332-2348.

Sevim, K. (1993). *Endüstriyel seramik tasarımında kullanılan kalıplama sistemleri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Suçağlar, B. (2024). *Endüstriyel seramikte kullanılan alçı model ve kalıpların bilgisayar destekli tasarım programında uygulamaları* (Yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sun, X., Liu, X., Yang, X., Song, B. (2022). Computer-aided three-dimensional ceramic product design. *Computer-Aided Design & Applications*, *19*(S3), 97-107. https://doi.org/10.14733/cadaps.2022.S3.97-107

Taylor, P. R. (1983). An illustrated history of lost wax casting. In *Proceedings of the 17th Annual BICTA Conference* (pp. 4-7).

Turgutoğlu Kaygısız, N. N., Kaygısız, H. (2021). Alçı kalıp ile seramik obje üretiminde üç boyutlu yazıcı kullanımı. *International Journal of 3D Printing Technologies and Digital Industry*, *5*(1), 56-64. https://doi.org/10.46519/ij3dptdi.880661

Yavuz, E., Yılmaz, S. (2021). Diş hekimliğinde yeni ve hızla ilerleyen üretim teknolojisi: 3 boyutlu yazıcılar. *Akdeniz Tıp Dergisi*, *7*(2), 197-205.

Yılmazer, Y. (2008). *Alçı şekillendirme model kalıp ve seramik döküm teknikleri*. Türkiye Seramik Federasyonu.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. M.Ö 5.000 Yılında Kalıba Döküm Tekniği İle Yapılan Mızrak Başlığı. https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0924013612001823, Erişim tarihi: 02.01.2025.

Görsel 2. Mısırlılarda Metal Dökümü. https://www2.isikun.edu.tr/personel/ahmet.aran/dokum.pdf, Erişim tarihi: 10.02.2025.

DOI: 10.21602/sduarte.1659943

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 3. Kırmızı Toprak Megare Kâsesi.
https://www.archaeologs.com/w/megarian-bowl/tr, Erişim tarihi: 10.02.2025.

Görsel 4. Pişmiş Topraktan Yapılmış Birbiriyle Özdeş İki Kalıp Parçası. İpekçi, C. A., & Aköz, F. (2010).

Görsel 5.Charles Hull Tarafından Yapılan SLA-1 İsimli İlk Üç Boyutlu Yazıcı
https://pekinasilcalisir.blogspot.com/2016/02/3d-yazc-nasl-calsr.html, Erişim tarihi: 10.03.2025.

Görsel 6. Olivier Van Herpt's Üç Boyutlu Yazıcı İle Seramik ve Porselen Formları.
https://3dprint.com/61564/dutch-3d-printed-ceramics/, Erişim tarihi: 03.03.2025.

Görsel 7. Üç Boyutlu Yazıcı İle Yazdırılmış Vazo Ana Modeli.
https://unicaconceptstore.it/en/prodotto/3d-vase/, Erişim tarihi: 10.02.2025.

Görsel 8. Teksir Kalıbı Çizimi Ve 3D Yazıcı İle Oluşturulan Teksir Kalıp Parçası, Can Özyol Arşivinden Ölçü 25x10.

Görsel 9. 3D Yazıcı İle Oluşturulan Model, Teksir Kalıp Parçası ve Kalıp Çerçevesi, Can Özyol Arşivinden Ölçü 25x20.

DOI: 10.21602/sduarte.1654539

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

ANİMASYON YAPIMINDA KULLANILAN YAPAY ZEKÂ UYGULAMALARI: PROGRAMLAR, ARAÇLAR VE YARATICI SÜREÇLERDEKİ DÖNÜŞÜM

ARTIFICIAL INTELLIGENCE APPLICATIONS USED IN ANIMATION PRODUCTION: PROGRAMS, TOOLS AND THE TRANSFORMATION OF CREATIVE PROCESSES

Pınar Göktaş[*], Uğur Atan[**]

Öz

Son yıllarda, yazılım endüstrisindeki gelişmelerin hızla ilerlemesi, animasyon alanında yaratıcı süreçlerin evrimini zorunlu kılmaktadır. Yapay zekâ, animasyon üretiminde geleneksel iş akışlarını dönüştürerek daha verimli ve yaratıcı üretim süreçlerini mümkün kılmaktadır. Özellikle animasyon yapımında kullanılan çeşitli yapay zekâ yazılımları aracılığıyla etkin bir şekilde entegre edilmesi, iş yükünü azaltırken yaratıcı süreçlerini de artırmalarına imkan tanımaktadır. Bu çalışma, animasyon yapımında kullanılan başlıca yapay zekâ yazılım platformlarını incelemeyi amaçlamakta olup, her bir yazılım platformunun hangi alanda nasıl kullanıldığını ve yaratıcı süreçte nasıl bir dönüşüm sağladığını ele almaktadır.

Bu kapsamda araştırma, yapay zekânın getirdiği yeniliklerle animasyon filmlerinde ne gibi değişiklikler olduğu, film yapım ve tasarım süreçlerinde ne gibi değişiklikler ve yenilikler olduğu üzerine yoğunlaşmıştır. Sonuç olarak animasyon endüstrisinin teknolojiyle nasıl dönüştüğü, yapay zekânın yaratıcı sürece nasıl katkı sağladığı ve bu alanda kullanılan yapay zekâ platformlarının neler olduğu hakkında bilgi almak isteyen araştırmacılar için önemli bir kaynak olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yapay Zekâ, Animasyon, Yaratıcı Süreç.

Abstract

In recent years, the rapid advances in the software industry have led to the evolution of creative processes in animation. Artificial intelligence transforms traditional workflows in animation production, enabling more efficient and creative production processes. In particular, the effective integration of various artificial intelligence software used in animation production allows creators to enhance creativity while reducing their workload. This study aims to examine the main artificial intelligence software platforms used in animation production and discusses how each software platform is used in which field and how it transforms the creative process.

In this context, the research focuses on the changes that have occured in animation films with the innovations brought by artificial intelligence and what kind of changes and innovations have occurred in film production and design processes. As a result, it will be an important resource for researchers who want to learn about how the animation industry is transformed by technology, how artificial intelligence contributes to the creative process, and what artificial intelligence platforms are used in this field.

Keywords: Artificial Intelligence, Animation, Creative Process.

Araştırma Makalesi / Research Article
Başvuru tarihi / *Received:* 10 Mart 2025- Kabul tarihi / *Accepted*: 30 Haziran 2025
[*]Öğr. Gör., Yozgat Bozok Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Bilgisayar Destekli Tasarım ve Animasyon Bölümü, pinar.goktas@yobu.edu.tr, Yozgat/ Türkiye.
[**]Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, Konya/ Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1654539

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

1. Giriş

Animasyon, dijital dünyanın en etkili ve evrensel iletişim araçlarından biridir. Animasyonun yalnızca eğlence amacıyla kullanılmadığı, eğitim, pazarlama, bilimsel görselleştirme gibi pek çok alanda güçlü bir araç haline geldiği, teknolojiyle birleşerek sürekli olarak yenilendiği ve geliştiği günümüzde, animasyon üretim süreçlerinde kullanılan yeni teknolojiler ve yazılımlar, bu alana yönelik ilginin de artmasına neden olmaktadır.

Yapay zekâ, bu yazılımların başında gelmektedir. Dolayısıyla yapay zekâ, teknolojinin günümüz insanları tarafından algılandığı şekliyle, doğal veya insani unsurların eyleminin ve etkileşiminin sonucu olan bir alanda önemli bir yere oturmaktadır. Yapay zekâ; animasyon sanatında çeşitli teknikleri kullanarak karakter tasarımı, hareket analizi, konsept tasarımı ve diğer temel animasyon bileşenlerini daha hızlı ve hassas bir şekilde gerçekleştirme potansiyeline sahiptir (Tunç ve Yavuz, 2023). Bu alanlarda kullanılan yapay zekâ araçları ile yapılan animasyon tasarımı daha etkin, hızlı ve dinamik bir biçimde inşa edilmektedir.

Bu bağlamda araştırma, yapay zekâ uygulamalarının animasyon yapım süreçlerindeki kullanım biçimlerini ve bu kullanımın etkilerini ayrıntılı bir biçimde incelenmektedir. Bununla birlikte animasyonun yapay zekâ teknolojileri ile nasıl entegre olduğu, bu entegrasyonun yaratıcı süreçleri nasıl dönüştürdüğü ve hangi alanlarda etkili bir şekilde kullanıldığı ele alınmaktadır.

Araştırmada, 13 tane yapay zekâ tabanlı animasyon programı incelenmiştir. Kullanım kolaylıkları ve özellikleri hakkında bilgi verilmiştir. Bu programlar, doğrudan animasyon üretmek amacıyla geliştirilmiş ve internet üzerinden erişilebilen uygulamalar arasından seçilmiştir. Program içerisinde yer alan yapay zekâ bileşenlerinden ziyade, doğrudan yapay zekâ tabanlı çalışan animasyon yazılımlarına odaklanılmıştır.

Bu doğrultuda çalışmada, nitel araştırma yöntemleri kullanılarak, veri toplama aracı olarak doküman incelemesi kullanılmıştır. Araştırma kapsamında fiziki ve sanal ortamlarda yerli ve yabancı kitap, dergi, makale gibi çeşitli kaynaklar taranmıştır. Araştırılan kaynaklarda, erişilebilirlik, güncellik ve doğrudan konu ile ilgili olma kriterleri dikkate alınmıştır. Bu yazılımların değerlendirilmesinde yapay zekâya dayalı üretim kapasitesi ve erişim biçimleri gibi nitelikler temel alınmıştır. Bu doğrultuda elde edilen veriler, betimsel analiz yöntemi ile değerlendirilerek, bulgular araştırmanın ilgili bölümlerinde kullanılmıştır.

DOI: 10.21602/sduarte.1654539

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Öncelikle yapay zekâ başlığı altında yapay zekâ tanımları ve temel kavramlar açıklanarak, yapay zekânın animasyon üzerindeki etkileri değerlendirilmektedir. "Animasyon sürecinde kullanılan yapay zekâ tabanlı programlar" başlığı altında ise mevcut olarak kullanılmakta olan yapay zekâ programları gözden geçirilmektedir. Bu süreçte yapay zekânın animasyon sürecindeki etkileri ve animasyon yapımında sağladığı kolaylıklar ve değişimler açıklanmaktadır. Sonuç bölümünde ise yapay zekâ tabanlı animasyon programlarının sahada kullanımına yönelik değerlendirmeler yapılmıştır.

2. Yapay Zekâ ve Animasyon Kavramları

Disiplinler arası çeşitli tanımları bulunan yapay zekâ, günümüzde animasyon endüstrisini dönüştüren ve yaratıcı süreçleri hızlandıran önemli teknolojilerden biri haline gelmektedir (Özdal, 2024). Mazzone & Elgammal'a (2019:26) göre yapay zekâ, karar verme, görüntü tanıma, dil çevirisi ve yaratıcılık gibi bir dizi algoritmadan oluşmaktadır. Artut'a (2019:767) göre ise biyolojik olmayan bir yapı içerisinde yerine getirilen yapay zekâ, mantık, öz-farkındalık, kavrama, akıl yürütme ve problem çözme gibi insana özgü bilişsel faaliyetlerden oluşmaktadır. İnsan zekâsını taklit eden bu yapı, geniş bir uzmanlık alanını kapsayan çok yönlü bir olgudur (Pirim, 2006:84).

Günümüzde, insan potansiyelini artırmasıyla tanımlanan yapay zekânın kökenine ve tarihine bakıldığında, Ada Lovelace ve Alan Turing gibi öncülerin düşünceleri, bilgisayar bilimi alanındaki temel taşları oluşturmaktadır (Coşkun, 2024). Lovelace, sembollerin işlenmesi ve programlama üzerine yoğunlaşarak dijital bilgisayarların potansiyelini öngörürken, yapay zekâ konusunda daha genel bir yaklaşım benimsemiş, Turing ise hem pratik hem teorik düzeyde yapay zekânın temellerini atarak evrensel hesaplama fikrini geliştirmiş ve bilgisayarların zekâ gerektiren problemleri çözme kapasitesini vurgulamıştır (Boden, 2018). Geçmişte yapılan bu öncü çalışmalar ile yapay zekânın temelleri atılmış olup günümüzde, derin öğrenme, sinir ağları ve genetik algoritmalar gibi teknikler, yapay zekâ alanında büyük ilerlemelere yol açmaktadır (Coşkun, 2024).

Teknik olarak hareketsiz nesnelerin veya hareketlerin çözümlenmiş pozlarının çizilmiş resimlerini tek kare çekebilen bir alıcıyla göstericide hareket ediyormuş izlenimi verecek şekilde yeniden düzenlemeye canlandırma, bu teknik aracılığı ile hazırlanan filmlere "animasyon film" denir (Atan, 2023:262). Genel anlamda ise animasyon (canlandırma), hareketsiz nesne ya da

DOI: 10.21602/sduarte.1654539

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35

ISSN 1308-2698

görüntülerin hareketliymiş izlenimi yaratacak şekilde düzenlenip kaydedilmesiyle elde edilen görüntülerdir. Bu görüntüler belirli bir senaryo doğrultusunda sinema diliyle birleştirilmektedir (Hünerli, 2005).

Başlangıçta geleneksel (cell) canlandırma tekniğiyle gelişen iki boyutlu animasyon tekniğinin hikâyesi, 1980'li yıllardan sonra animasyon tasarımcılarına daha elverişli çalışma koşulları sağlayan bilgisayar yazılımlarının geliştirilmesiyle ilk başarılı 3D animasyon filmlerinin izleyicilere sunulmasını sağlanmaktadır (Kırık ve Kozan, 2015). Bu aşamalar animasyon filmlerinin gelişmesine ve değişmesine olanak sağlamaktadır. Bu gelişim ve değişimle birlikte animasyonun yükselmesi, yalnızca estetik anlamda bir değişim yaratmakla kalmaz, aynı zamanda anlatı tekniklerinde de derin bir dönüşüme yol açmaktadır.

Animasyon, karakterlerin duygusal derinlik kazanmasını, mekânların daha zengin ve özgün şekilde tasarlanmasını mümkün kılmaktadır (Sünbül Olgundeniz, 2017). Animasyon filmlerinde oluşturulan sanal evrenler, yapımcıların değerleri kullanma ve bu değerlerin karakterlere nasıl yansıyacağına karar verme imkânı sunmaktadır. Animasyon filmleri, bir yandan çocuklara dostluk, arkadaşlık ve yardımseverlik gibi değerleri aktarırken, diğer yandan liberal, bireyselci, rekabetçi ve eğlence odaklı gibi farklı değerleri de mesajlarına dahil edebilmektedirler (Özgökbel Bilis, 2014).

3. Yapay Zekânın Animasyon Üzerindeki Etkileri

Yapay zekâ, insan zekâsının çalışma şeklini ve tarzını temel alarak tasarlanmakta olup insan zekâsının gerçekleştirebileceği görevleri yerine getirmek üzere geliştirilen bilgisayar programlarıdır (Benliay ve Kılıç, 2024). Akçan'a (2022) göre yapay zekânın en sık tercih edildiği kullanım alanlarından bazıları şunlardır;

Makinelerin fikirleri doğru bir şekilde aktarmasına yardımcı olan doğru dil üretimi,

Apple siri veya google assistant gibi sesli yanıt sistemleri,

İnsanlar ile etkileşime giren sesli cevap robotları,

Hesap yapma gibi zekâsal işlemleri yerine getirmek üzere tasarlanmış donanımlar

Güvenlik amaçlı kullanılan yüz, ses, parmak izi, iris tanıma sistemleri,

DOI: 10.21602/sduarte.1654539

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

İnsan görevlerini, metin analitiğini, doğal dil üretimini otomatik bir şekilde taklit ederek doğal dilin anlaşılmasını sağlayan robotik süreç optimizasyonu.

Yapay zekâ teknolojisinin yukarıda verilmiş olan kullanım alanlarına ve sektörlerine ek olarak tasarım ve animasyon alanında da rağbet görmeye başladığı görülmektedir. Tasarım ve animasyon yapım süreçlerindeki karmaşık görsellerin hızlı bir şekilde oluşturulması, renk ve kompozisyon analizlerinin yapılması, karakter hareketlerinin doğru şekilde modellenmesi ve gerçek zamanlı optimizasyonların gerçekleştirilmesi gibi görevlerde yapay zekâ teknolojisi önemli avantajlar sunmaktadır (Akçan, 2022).

Yapay zekâ ile animasyon arasında birbiriyle bağlantılı bir ilişki bulunmaktadır. Bu bağlantılara örnek verilecek olursa, yaratıcı süreçlerin otomasyonunda, karakter tasarımı ve hareket simülasyonunda, görsel efekt üretiminde ve insan-bilgisayar etkileşiminde yapay zekânın sağladığı birçok fayda bulunmaktadır (Bayraktar, 2010). Bu bağlamda animasyon alanında kullanılan yapay zekâ, derin öğrenme algoritmaları, karakter animasyonu ve hareket simülasyonu gibi süreçlerde yeni yaklaşımlar ortaya koyarak verimliliği sağlamaktadır (Coşkun, 2024).

Sanatçıların yaratıcılıklarını artırmaları için yenilikçi yollar sunan yapay zekâ, geleneksel animasyon tekniklerini dönüştürmektedir (Chen vd., 2020). Özellikle üretici yapay zekâ modelleri, daha önce manuel olarak yapılan görevlerin otomatikleşmesine olanak sağlamaktadır (Ali vd., 2017). Gelişen bu teknolojilerin animasyon üretimindeki potansiyeli, birçok yazılım ve araçla birleşerek daha verimli, yaratıcı ve etkileşimli iş akışlarının ortaya çıkmasına da olanak sağlamaktadır. Animasyonun farklı aşamalarında kullanılan yapay zekâ teknolojilerinin, yaratıcı süreci nasıl dönüştürdüğüne dair yapılan analizler, animasyon üretiminde zaman ve maliyet tasarrufu sağladığını ve aynı zamanda daha dinamik bir iş akışı sunduğunu göstermektedir (Özdal, 2024).

4. Animasyon Sürecinde Kullanılan Yapay Zekâ Tabanlı Programlar

Başlangıçta, el çizimi, nesne fotoğraflanması gibi geleneksel yöntemler kullanılarak yapılan animasyonlarda animatörler, nesneleri senaryoya dayalı olarak dikkatlice hareket ettirerek kareleri tek tek çizip canlandırma işlemini gerçekleştirmişlerdir. Bu yöntem zaman alıcı ve yoğun bir iş gücü gerektirirken, çizilen her detayın ve hareketin titizlikle kontrol edilmesi gerekmekteydi. Bilgisayar teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte animasyon filmi yapım

DOI: 10.21602/sduarte.1654539

süreçlerinin hızla değiştiği ve geliştiği gözlemlenmektedir. Yirmi birinci yüzyılda yapay zekâ teknolojisinin ortaya çıkışı ve hızla ilerleyişi, tasarım ve animasyon alanında da değişim sağlamaktadır. Bu gelişmelerle birlikte animasyon teknikleri ve bu tekniklerde kullanılan araçlarda da büyük bir değişim ve gelişim süreci başlamaktadır. Bu süreç animasyonların üretimde büyük kolaylık sağlamış böylece daha karmaşık animasyonlar daha kısa sürelerde üretilebilir hale gelmektedir.

Yapay zekâ, yazılı metinden çeşitli görseller oluşturma, girilen promptlara göre istenilen tarzda bir video oluşturma, karakter modelleme, var olan bir tarzı çalışmalara, eserlere entegre etme veya önceden oluşturulmuş bir video üzerinden yeni bir video oluşturma, fotoğraf ve videolardaki istenmeyen görüntüleri değiştirme, alan derinliği oluşturma ve sahne algılama gibi birçok animasyon modeli geliştirmek suretiyle yeni olanaklar sunmaktadır (Tunç ve Yavuz, 2023:121-122). Kullanılan bu olanaklar, animasyon yapım sürecinde üretkenliği artırırken zaman tasarrufu da sağlamaktadır.

Animasyon filmlerin yapımında kullanılan yapay zekâ araçları, yalnızca üretim süreçlerini hızlandırmakla kalmayıp, yaratıcı süreçlerin çeşitlenmesine de önemli katkılar sunmaktadır. Yapay zekâ tabanlı programlar, animasyonun farklı aşamalarında yenilikçi çözümler sunarak hem sanatsal hem de teknik anlamda üretkenliği artırmaktadır. Bu bağlamda, animasyon üretim sürecinde kullanılan yapay zekâ programları detaylı bir şekilde incelenmektedir.

4.1. Adobe Character Animator

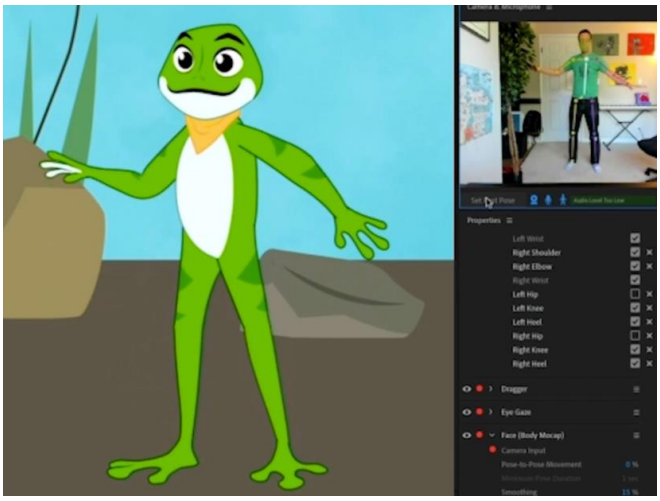
Adobe Character Animator, Photoshop veya Illustrator'da oluşturulan katmanlı 2D grafiklere dayalı kuklaları kontrol etmek amacıyla gerçek zamanlı hareket yakalama ile çok kanallı bir kayıt sistemini birleştiren bir masaüstü uygulaması olup aynı zamanda hem canlı hem de önceden kaydedilmiş animasyonlar üretmek için gerçek zamanlı 2D animasyonlar oluşturma olanağı sağlamaktadır (http 1). İlk yayın tarihi 2015 olan Adobe Character Animator, gerçek kişilerin ifadelerinin ve hareketlerinin karaktere yansıması ile oluşturulan bir yazılım aracıdır (http 1). Web kamerası ve mikrofon entegrasyonu sayesinde, Character Animator, otomatik dudak senkronizasyonu ile yüz ve vücut takibini bir araya getirerek canlı performans animasyonunda yenilikçi bir yaklaşım sunmaktadır. Kullanıcılar, özel karakterler tasarlayabilir, bu karakterlere

DOI: 10.21602/sduarte.1654539

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

iskelet yapılarını atayarak Görsel 1'de görüldüğü üzere karakter hareketleriyle senkronize bir biçimde tıpkı kendileri gibi hareket etmelerini sağlayabilir (http 2).

Gerçek zamanlı performansa odaklanan yapısı ile Adobe Character Animator, derin öğrenme temelli otomatik animasyon üretimi gibi alanlarda daha sınırlı bir yapıya sahiptir. Bu yönüyle, yapay zekânın yaratıcı üretim rolünden çok, kullanıcı odaklı kontrol süreçlerini öne çıkaran bir çerçevede değerlendirilebilir.



Görsel 1. Adobe Character Animator ile Karaktere Hareket Verilmesi (http 3)

4.2. DeepMotion

Fizik simülasyonu, hareket yakalama ve gerçek zamanlı 3D vücut takibiyle dijital karakterleri hayata geçirmektedir. 2014 yılında kurulan DeepMotion, yapay zekâ teknolojisi kullanarak kullanıcıların videolarından yüz ve el takibi dahil tüm vücut hareketlerini yakalayabilen ve bu verileri 3D robot animasyon modellerine dönüştüren bir yazılım uygulamasıdır. Kişisel videoların sisteme yüklenerek temel ayarları uygulayarak 3D animasyon oluşturma sürecini hızlı ve kolay bir şekilde tamamlamayı mümkün kılmaktadır (http 4). DeepMotion, doğru promptlar yazarak karakterlerini seçmesine ve hareketlerini kolayca canlandırmasına olanak tanımaktadır. Bu hareketler, .FBX, .GLB, .BVH veya .MP4 gibi çeşitli dışa aktarma formatlarında kaydedilerek projelere entegre edilebilmekte ve kullanıcıların yaratıcılıklarını artırırken 3D animasyon projelerinde pratik ve esnek bir çözüm sunmaktadır (http 5).

DOI: 10.21602/sduarte.1654539

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

DeepMotion, 3D animasyon yaratma sürecini kolaylaştırmak ve her seviyeden kullanıcı için erişilebilir hale getirmek amacıyla iki temel ürün ortaya koymaktadır. İlki metinden 3D Animasyona çeviren Saymation'dır. SayMotion, Generative yapay zekâ teknolojisinin gücünden yararlanarak DeepMotion'ın kapsamlı hareket veri kütüphanesini kullanmakta ve yazılan metinleri 3B animasyonlara dönüştürmektedir. Bu doğrultuda Görsel 2'de SayMotion ile yazılan bir metni nasıl bir 3D animasyon çıktısına çevirdiğini örneklemekte ve metinsel girdinin görsel çıktıya dönüşüm sürecine dair somut bir gösterim sunmaktadır.

Görsel 2. Saymation, Metin ile 3D Animasyon Oluşturma (http 7)

Bu yenilikçi çözüm, özel donanım, teknik uzmanlık veya stok animasyonlara olan ihtiyacı ortadan kaldırarak, 3B animasyon sürecini her seviyeden kullanıcı için erişilebilir hale getirmektedir (http 6).

DeepMotion, metinden animasyona çeviri özelliği, kullanıcı girdisine dayalı otomatik üretim süreci sunmakta ve bu yönüyle yaratıcı süreci daha otonom bir yapay zekâ desteğiyle yönlendirmektedir.

İkincisi ise videodan 3D animasyona çeviren Animate 3D programıdır. Animate 3D Generative yapay zekâ teknolojisinin gücünden yararlanarak DeepMotion'ın kapsamlı hareket veri kütüphanesini kullanmakta ve yüklenen videoları el ve yüz takibi dahil olmak üzere tüm vücut hareketlerini 3D animasyonlara dönüştürmektedir (http 8). Video üzerinden hareket algılama ve 3D animasyona dönüşüm süreci Görsel 3'te somut bir şekilde sunulmaktadır. Animate 3D, hareket yakalama sürecini basitleştirerek daha kişiselleştirilmiş animasyonlar oluşturma imkânı

DOI: 10.21602/sduarte.1654539

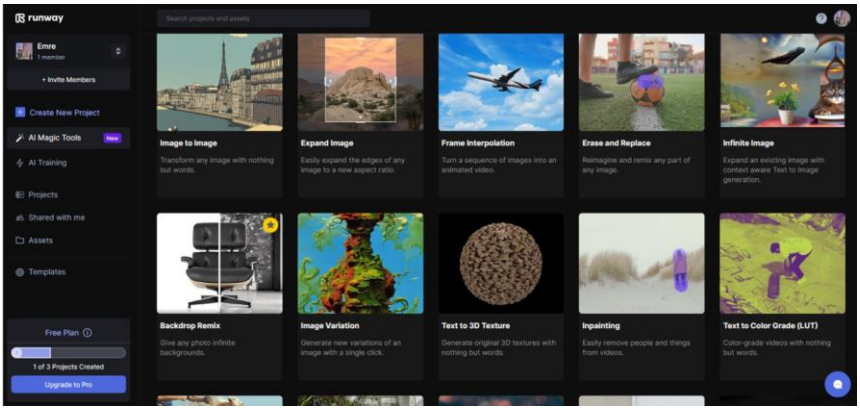
SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

sunmaktadır (http 8). Bu özellikleriyle Animate 3D, video temelli hareket yakalama ve dönüşümde öne çıkmaktadır.

Görsel 3. Animate 3D, Video ile 3d Animasyon Oluşturma (http 9)

4.3. Runway ML

Runway ML, kullanıcıların metin tabanlı açıklamalarla görsel, video ve ses içerikleri oluşturmasını sağlayan yapay zekâ modelleri sunan bir platformdur. 2018 yılında kurulan bu platform, yapay zekânın yaratıcılık ve sanat alanlarına entegrasyonunu hedefleyerek, kullanıcılarına sezgisel ve erişilebilir bir deneyim sunmayı amaçlarken aynı zamanda video düzenleme, görüntü oluşturma ve nesne tespiti gibi çeşitli görevler için geniş bir yapay zekâ araç yelpazesi sağlamaktadır (http 10). Görsel 4, Runway ML'nin ara yüzü ve işlevselliği göstererek bu platformun yapay zekâ destekli iş akışını görsel olarak sunmaktadır.



Görsel 4. Runway ML Ana Ekran Sayfası (http 11)

DOI: 10.21602/sduarte.1654539

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35

ISSN 1308-2698

Runway ML, yapay zekâ destekli görsel ve video içerik oluşturma ve düzenleme işlemlerini mümkün kılan çeşitli modüller sunmaktadır (http 12). Bunlar;

- Inpainting: Video Maskeleme ve Kompozisyon Düzenleme
- Erase & Replace: Nesne Değiştirme
- Remove Background: Arka Plan Kaldırma
- Scene Detection: Sahne Algılama
- Motion Tracking: Hareket Takibi
- Super Slow-Motion: Süper Yavaş Çekim
- Upscale Image: Görsel Çözünürlüğünü Büyütme
- Generate Transcript: Otomatik Transkript Oluşturma
- Blur Faces: Yüzleri Bulanıklaştırma
- Backdrop Remiz: Yeni Görsel Oluşturma
- Infinite Image: Çevreyi Genişletme (Outpainting)
- Text to Image: Metinden Görsel Üretme
- Train Model: Kendi Modelinizi Eğitme

Bu kapsamda Runway ML, sunduğu modüllerin çeşitliliği ve kapsamı, platformu hem yaratıcı profesyoneller hem de amatör kullanıcılar için çok yönlü bir araç olarak konumlandırmaktadır. Video düzenleme alanında geliştirdiği işlevsellik ile Runway ML, animasyon üretim süreçlerinde kullanılan diğer yazılımlardan ayrılmaktadır.

4.4. Ebsynth

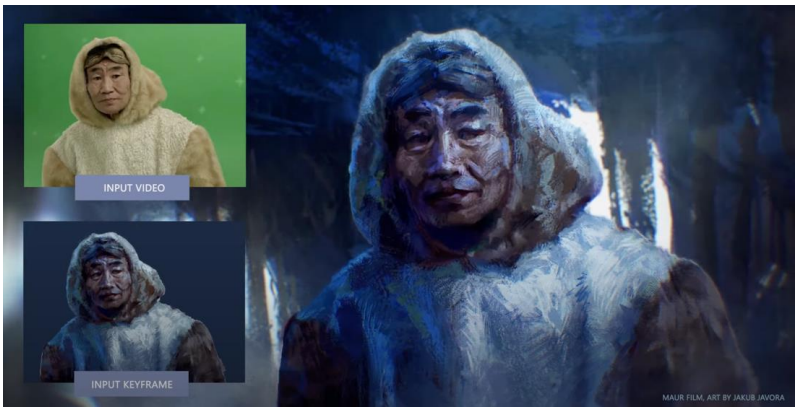
EbSynth, yapay zekâ destekli bir video düzenleme aracıdır. Seçilen tek bir karenin üzerine resim çizerek videolara sanatsal bir dönüşüm kazandırmaktadır. Bu araç, boyalı sanat eserlerinin tüm video görüntülerine hızla aktarılmasına olanak tanımakta ve otomatik yayılma özelliği ile boyalı karenin video boyunca sorunsuz bir şekilde uygulanmasını mümkün kılmaktadır (http 13). EbSynth, birçok ihtiyaca hitap eden bir yazılım programıdır. Görüntülere sanatsal efektler

DOI: 10.21602/sduarte.1654539

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

uygularken sağlanan zaman tasarrufu, videoların ayırt edici görseller ile zenginleştirilmesi gibi amaçlarla kullanmaktadır (http 13). Bu amaç doğrultusunda kullanılan EbSynth'in sanatsal efekt uygulama süreci ve kullanıcı ara yüzü Görsel 5 üzerinden sunulmuştur.

EbSynth'in öne çıkan önemli özelliklerinden biri de tek bir kare üzerinden tüm video boyunca tutarlı sanatsal efektler yaratmasıdır. Bu yönüyle yaratıcı süreçlerde hem hız hem de özgünlük sunmaktadır.



Görsel 5. EbSynth Düzenleme Sahnesi (http 14)

4.5. Cascadeur

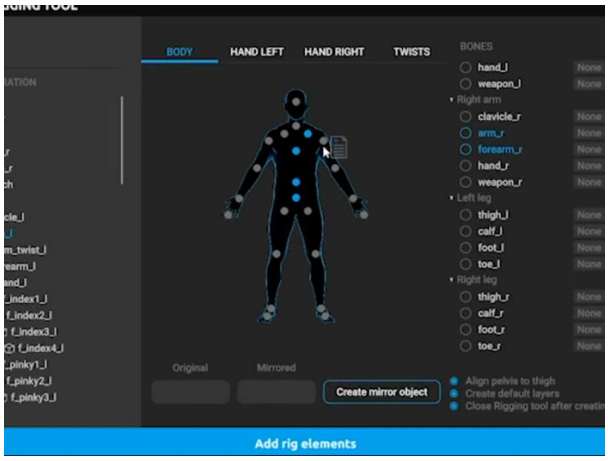
Cascadeur, 3D animasyon oluşturma sürecini hızlandırmak için yapay zekâ ve fiziksel araçlar sunan bir yazılımdır. Bu yazılım, anahtar kare animasyonu oluşturmanın yanı sıra içe aktarılan animasyonları temizleyip düzenlemeyi sağlamakta, böylece yüksek kaliteli sonuçlar elde edilmektedir (http 15). Cascadeur, 3D karakter animasyonlarını daha verimli bir şekilde düzenlemelerini sağlayan çeşitli özellikler sunmaktadır. Bunlardan bazıları;

- Hızlı Rigging Aracı: Karakter eklemleri sürükleyip bırakarak otomatik rig oluşturur ve tek tıklama ile standart iskelet rigging'i sağlar.
- Animation Unbaking: Anahtar kareli animasyonları düzenlenebilir hale dönüştürür.
- Akıllı AutoPosing: Parmaklar ve el hareketleri üzerinde kolay kontrol sağlar.

DOI: 10.21602/sduarte.1654539

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

- AutoPhysics: Gerçekçi ve doğal hareketler için animasyonu minimal değişiklikle düzenler. Cascadeur ile animasyon üretiminde kullanıcıların karakter eklemlerini sürükleyip bıraktıkları otomatik rig oluşturma süreci, Görsel 6'da sunulmuştur.



Görsel 6. Cascadeur ile Eklem ve Karakter Üzerinde Rig Oluşturma (http 16)

Bu özellikler kapsamında Cascadeur'u 3D animasyon üretiminde hem teknik hem de yaratıcılık açısından önemli bir destek aracı haline getirmektedir. Fizik tabanlı düzenleme özellikleri sayesinde, animasyonların gerçekçi fiziksel tepkiler vermesi sağlanarak yapaylık hissi azaltılmaktadır. Aynı zamanda Cascadeur'un animasyon temizleme, otomatik rigging ve fiziksel hareket düzenleme özellikleri yaratıcı süreçlere önemli katkılar sağlamaktadır. Cascadeur, animasyon kalitesini yükseltirken, kullanıcıların iş akışlarını optimize etmelerine olanak tanımaktadır.

4.6. Mixamo

Mixamo, Adobe tarafından sunulan bir hizmet olup, sanat projelerinde, filmlerde ve oyunlarda kullanılmak üzere çevrim içi bir karakter ve mocap animasyon veri tabanıdır. Mixamo, karakter modelleme ve animasyon süreçlerinde oyun geliştiricilerine yönelik tasarlanmış bir platformdur. Bu platform başlangıç seviyesi için etkili çözümler sunmaktadır. Yine de bağımsız projeler için temel bir kaynak ve hızlı bir başlangıç noktası olarak önemli bir işlev görmektedir (http 17).

Mixamo, üç temel işleve sahiptir. Bunlardan ilki hazır 3D karakter modelleri sunan karakter modelleme, ikincisi ise animasyon ekleme özelliği ile model üzerinde özelleştirilebilir ve pozlar

DOI: 10.21602/sduarte.1654539

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

eklenebilir ve son olarak otomatik donanım oluşturma seçeneğidir (http 17). Hareket süreci Görsel 7'de sunularak, Mixamo'nun kullanım kolaylığı ve işlevselliğini somutlaştırmaktadır.

Görsel 7. Mixamo ile Karaktere Hareket Verilmesi (http 18)

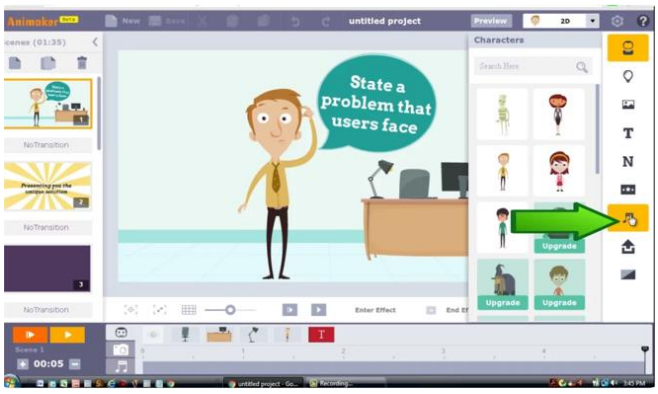
Mixamo, özellikle otomatik rigging sistemi sayesinde kullanıcıların teknik bilgiye ihtiyaç duymadan karakterlerine iskelet yapısı atayabilmelerine olanak tanımaktadır. Aynı zamanda çeşitli animasyon kütüphanesi ile farklı hareket senaryolarını hızlıca uygulama imkânı sunmaktadır. Ancak platform, ileri düzey projelerde sınırlı kontrol imkânından dolayı karmaşık hareket kurguları, karakter etkileşimleri veya fizik tabanlı dinamik animasyonlar söz konusu olduğunda yetersiz kalabilmektedir (http 17). Bu nedenle, Mixamo daha çok temel animasyon hazırlıkları için ideal bir çözüm sunmaktadır. Animasyon yapım sürecinde tamamlayıcı araçlarla desteklenmesi gereken bir platform olarak değerlendirilebilir.

4.7. Animaker

Görsel hikâye anlatımı ve içerik üretiminde önemli bir rol oynamakta olan Animaker, teknik bir bilgi gerektirmeden kullanılabilen bir yapay zekâ platformudur. Bulut tabanlı bir platform olan Animaker, sürükle-bırak şeklinde animasyon üretimi yapma kolaylığı sağlamaktadır (http 19). Geniş bir karakter ve obje kütüphanesi ile kullanıcıların farklı konseptlere uygun içerikler üretmesine olanak tanıyan Animaker, karakterlerin hareketlerini ve sahneler arasındaki geçişleri optimize ederek daha doğal ve profesyonel sonuçlar sunmaktadır (http 19). Görsel 8'de verilen Animaker ana ekran sayfası hem tasarımsal olarak hem de sezgisel işleyişiyle teknik bilgi gerektirmeden animasyon oluşturmayı mümkün kılmaktadır.

DOI: 10.21602/sduarte.1654539

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

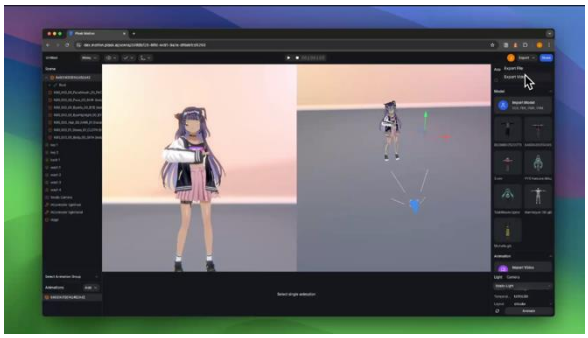


Görsel 8. Animaker Ana Ekran Sayfası (http 20)

Animaker, teknik bilgiye sahip olmadan kısa sürede animasyon üretimine imkân tanımaktadır. Özellikle zamandan tasarruf etmek isteyenler için etkili bir alternatif sunmaktadır. Bu kullanım kolaylığı, beraberinde bazı sınırlılıkları da getirmektedir. Karmaşık karakter animasyonları, ileri düzey zamanlama ayarları, çok katmanlı sahne yapıları veya özel efekt entegrasyonu gibi daha teknik ve detaylı düzenlemeler olduğunda, Animaker'in sunduğu araçlar yetersiz kalabilir. Bu durum, ileri düzey animasyon projeleri için alanını daraltabilir.

4.8. Plask Motion

Plask, video tabanlı hareket yakalama ve animasyon düzenleme için kullanılan bir yapay zekâ platformudur. Kamera özelliği veya yüklenilen videolar aracılığıyla insan hareketlerini kaydetmekte ve bunları animasyonlu karakterlere dönüştürmektedir (http 21). 3D animasyon oluşturabilen bu platform, arayüzü ile yaratıcı süreci hızlı ve verimli bir şekilde tamamlayabilmektedir (http 21). Plask platformunun kullanıcı arayüzü ve teknik işlevlerin animasyon sürecine nasıl yansıdığı Görsel 9 üzerinden gösterilmektedir.



Görsel 9. Plask ile Karaktere Hareket Verilmesi (http 22)

DOI: 10.21602/sduarte.1654539

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Plask yapay zekâ platformu 3D animasyon süreçlerini kolaylaştıran özellikler sunmaktadır. Bunlar;

Model Animasyonu: 3D karakterlere göz kırpma ve fizik gibi detaylarla hareket ekler; MMD ve VRM modellerini desteklemektedir.

Video İçe Aktarma: Yüklenen videolardan hareket verileri çıkartmaktadır.

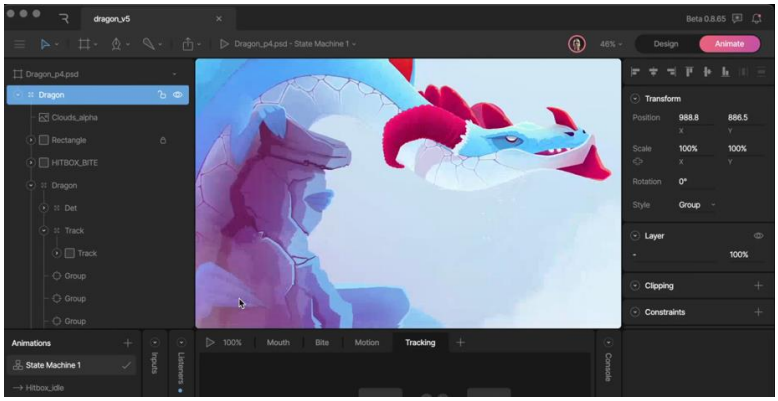
Sezgisel Yönetim: Kamera kontrolü ve alan derinliği, hareket bulanıklığı gibi sinematik efektler eklemeyi sağlamaktadır.

Çok Yönlü İhracat: Unreal, Maya, Blender gibi araçlarla uyumlu yüksek kaliteli render ve 3D varlık dışa aktarımı sunmaktadır (http 21).

Hem sezgisel hem de profesyonel düzeyde üretime olanak veren Plask, Unreal Engine gibi ileri düzey platformlarla uyumluluğu sayesinde teknik uzmanlık gerektiren projelerle bütünleşebilirken, kullanım kolaylığı ile başlangıç seviyesindeki kullanıcıları da desteklemektedir.

4.9. Rive

İnteraktif ve görselleştirilmiş içerikler oluşturulmasını sağlayan bir platform olan Rive, tasarım ile geliştirme süreçleri arasındaki boşluğu kapatarak, kullanıcıların animasyon ve işlevsellik üzerinde hızlı yinelemeler yapmasına olanak tanımaktadır (http 23). Rive, gerçek zamanlı animasyonlar için optimize edilmiş ve işleyişi bir oyun motoru gibi performans odaklıdır. Rive platformunun arayüzü ve içerik üretiminde sunduğu etkileşimli tasarım imkanları, Görsel 10'da gösterilmiştir.



Görsel 10. Rive ile Görsel İçerik Oluşturma (http 24)

DOI: 10.21602/sduarte.1654539

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Platformun Voyager planı, ekip temelli projelerde iş birliğini destekleyen paylaşımlı çalışma alanları sunarken, Cloud Renderer özelliği ile GIF, MP4, PNG veya WebM gibi formatlarda içerik dışa aktarımı mümkündür (http 23).

Ayrıca Durum Makinesi (State Machine), tasarım ve geliştirme arasındaki boşluğu kapatarak yinelemeyi kolaylaştırmaktadır (http 23, 2025). Bu altyapı hem tasarımların kolaylıkla görselleştirilmesini hem de uygulamalara entegre edilmesini mümkün kılmaktadır. Bu yönüyle Rive, tasarım ve geliştirici rollerini birleştiren bütünsel bir çözüm sunmaktadır.

4.10. Moho (Anime Studio)

Moho, 2D animasyonlar için yapay zekâ destekli araçlar sunmaktadır. Karakter rigging (iskelet oluşturma) ve otomatik hareket ekleme gibi özelliklerle profesyonel düzeyde animasyonlar yaratmayı kolaylaştırmaktadır (http 25). Moho'nun karakter rigging sistemine dair arayüzünü ve animasyon süreci Görsel 11'de gösterilmiştir.

Bu platform, güçlü donanım sistemini vektör çizim araçları, doğal fırça efektleri ve gelişmiş animasyon özellikleriyle birleştirmekte ve akıllı kemikler, fizik simülasyonları, İleri Kinematik, eğriler, ağlar ve grafik düzenleyici gibi araçlarla, katmanlı SVG ve PSD dosyalarını entegre edebilmektedir (http 25).

Görsel 11. Moho ile Otomatik Hareket Ekleme Sahnesi (http 26)

Moho'nun vektör sistemi, animasyon ve rigging süreçleri için optimize edilmekte ve bu sayede şekiller hareket sırasında tutarlılığını korumaktadır. Moho yapay zekâ platformunda

DOI: 10.21602/sduarte.1654539

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

yazılım, doğrudan içinde çizim yapmanıza olanak tanıyan sezgisel vektör araçları sunmakta ve kullanılan bu araçlarla doğal sonuçlar elde etmenizi sağlamaktadır (http 25). Eğrilik, opaklık, degradeler ve daha birçok özellik canlandırılmakta, bu da herhangi bir stil için yaratıcı esneklik sağlamaktadır (http 25).

Moho, akıllı kemik sistemi, ileri kinematik çözümleri, dinamik fizik simülasyonları ve grafik düzenleyicisi gibi profesyonel araçları ile animasyon üretiminde yüksek düzeyde hassasiyet ve teknik detay gerektirmektedir. Bu bağlamda Moho, temel hareketler veya hazır şablonlar üzerinden içerik üretmekle kalmayıp, sahneye özel, stilize ve teknik olarak özgün animasyonlar da oluşturmaktadır. Ayrıca Moho'nun vektör tabanlı yapısı, çizim tutarlılığı ve deformasyon kontrolü açısından daha gelişmiş bir yapı ortaya koymaktadır.

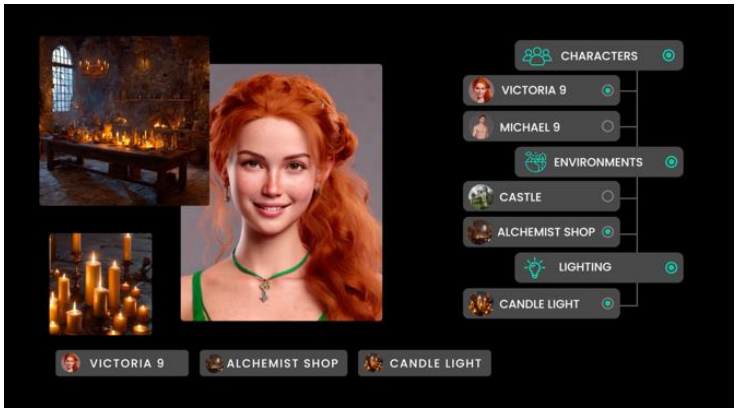
4.11. Daz 3D

Daz 3D ile animasyonlar, sahneler ve 3D karakterler oluşturulmaktadır. Modüler bir arayüz sunan Daz 3D, yapay zekâ entegrasyonu sayesinde, karakterler ve nesneler üzerinde daha hızlı ve hassas düzenlemeler yapmaktadır (http 27). Akıllı İçerik sekmesi ile Daz 3D, Genesis karakterleri, kıyafetler ve aksesuarlara kolayca erişim sağlamakta ve daha önce oluşturulan 3D varlıkları da içe aktarabilmektedir. Ayrıca, sahneye yeni kameralar eklenmesi, aydınlatmanın yapılandırılması ve karakter animasyonları öncesi detaylı düzenlemeler yapılması gibi imkanlar sunmaktadır (http 27).

Daz 3D ile dijital içerik üretimi süreci, ortam, karakter ve aydınlatma gibi öğelerin belirlenmesi başlamaktadır. Açıklayıcı nitelikte promptlar yazılarak hızlı ve özelleştirilmiş görseller oluşturabilmektedir. Promptlar ile karakter ve sahne oluşturma örnek olarak Görsel 12'de sunulmuştur. Düzenleme seçenekleri ile görseldeki detaylar üzerinde değişiklik yapılarak, istenilen final görseli elde edilebilir. Bu süreç, esneklik ve hız bakımından kolaylık sağlayarak yaratıcı projelerin daha verimli bir şekilde tamamlanmasına olanak tanımaktadır (http 28).

DOI: 10.21602/sduarte.1654539

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698



Görsel 12. Daz 3D ile Oluşturulan Sahne Tasarımları (http 29)

Karakterleri, ortamları ve daha fazlasını seçerek görsel oluşturulan Daz 3D yapay zekâ platformunun bazı özellikleri şunlardır (http 28):

Gerçekçi 3D karakter dönüşümü,

Doğal kumaş ve saç hareketlerini simüle eden dForce fiziği,

Önceki Genesis sürümleriyle uyumluluk,

Daha hızlı render süresi için Filament Viewport ve Render Motoru,

Varlık ve kaynak yönetimini kolaylaştıran bir sistem ile daha verimli ve gerçeğe yakın animasyonlar oluşturulmaktadır.

Daz 3D, otomatik rigging ve hazır animasyon kitaplığı ile hız ve pratiklik odaklı çözümler sunarken aynı zamanda karakterin anatomisinden yüz ifadelerine, kıyafet fiziklerinden ışık ve kamera açısına kadar çok daha fazla özelleştirme olanağı sağlamaktadır. Bu kapsamda Daz 3D'deki manüel rigging ve sahne kontrolü, kullanıcıya daha yaratıcı müdahalelerde bulunma şansı verirken; dForce fiziği, kıyafet ve saç simülasyonlarını gerçek zamanlı olarak detaylandırabilme imkânı sunmaktadır. Ayrıca, Daz 3D ile prompt tabanlı sahne oluşturma yetenekleri, yapay zekâ entegrasyonu sayesinde üretim sürecini daha sezgisel ve kişiselleştirilebilir hâle getirmektedir.

4.12. Deepfake

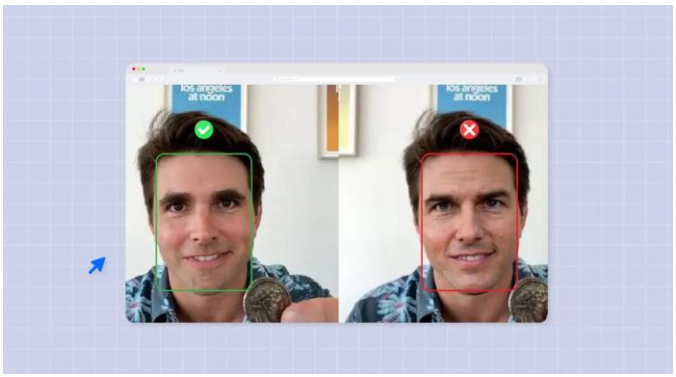
Deepfake, yapay zekâ ve derin öğrenme teknolojilerini kullanarak, bir kişiyi başka bir kişinin yüzüyle, sesiyle veya hareketleriyle değiştiren bir platformdur (http 30). Görsel-işitsel

DOI: 10.21602/sduarte.1654539

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

manipülasyonun bileşeni olan Deepfake, medyanın yorumunu etkilemek için kullanılmakta olan sosyoteknik bir araçtır (Berk, 2020).

Animasyon ve yaratıcı içerik üretiminde Deepfake teknolojisi özellikle karakter animasyonlarında ve yüz hareketlerinin gerçekçi bir şekilde simüle edilmesinde kullanılmaktadır (Berk, 2020). Görsel 13'te verilen örnek bu doğrultudadır. Bu yönüyle Deepfake, yalnızca estetik değil, aynı zamanda anlatısal derinlik kazandırma amacıyla da kullanılmaktadır (http 31).



Görsel 13. Deepfake ile Yüz Hareketlerinin Gerçekçi Bir Şekilde Simüle Edilmesi (http 32)

Bu platform, karakterlerin daha doğal ve inandırıcı hale gelmesini sağlarken aynı zamanda karakterlerin duygu durumlarını doğru bir şekilde aktarmaktadır (http 31). Deepfake, animasyon, sinema, sosyal medya üretimi, eğitim gibi alanlarda inovatif çözümler sunan, doğru yönde kullanıldığında etkileyici içerikler üretilebilen bir platformdur.

Deepfake, var olan video veya görseller üzerinden çalışmaktadır. Bu noktada Deepfake fiziksel performans girişi gerektirmemesiyle diğer platformlardan ayrışmaktadır. Ayrıca foto gerçekçiliği yüksek bir sonuç sunmakta ve gerçek kişilere benzeyen sentetik karakterler oluşturmaktadır. Özelleştirme seçenekleri, sahne veya karakter düzeyindeki yaratıcı müdahalelere olanak sağlayan diğer yazılımlarına göre daha sınırlı olan Deepfake daha çok yüz ve ifade değişimi odaklı çalışmaktadır. Tüm bu yönleriyle Deepfake, yüksek görsel gerçeklik ve duygusal aktarım gerektiren projelerde güçlü bir seçenek sunarken, daha geniş sahne kompozisyonu ve karakter kontrolü gerektiren projeler için tamamlayıcı bir araç olarak değerlendirilmektedir.

DOI: 10.21602/sduarte.1654539

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

4.13. Reallusion Cartoon Animator

2D animasyon yazılımı olan Cartoon Animator, yüz ifadelerini dinamik bir şekilde animasyon haline getirmekte, sesli içerikler ile dudak senkronizasyonu animasyonları oluşturmakta, 2D karakterleri animasyonlu figürlere dönüştürmekte ve 3D çok katmanlı sahneler tasarlayabilmektedir (http 33). 2D görsel efektler üretme imkânı sağlayarak, animasyon süreçlerini çeşitlendiren Cartoon Animator, içerik kaynaklarına hızlı erişim olanağı sunmakta ve karakterleri hızla özelleştirmek için kapsamlı bir Photoshop/vektör desteği sağlamaktadır. Bu özellikler, üretim sürecini kolaylaştırırken, yaratıcı süreci de hızlandırmaktadır (http 33).

Cartoon Animator, karakter oluşturma, Görsel 14'te gösterildiği gibi 360 derece baş tasarımı, hareket düzenleme, konuşan yüz animasyonları, sahne kurulumu ve aksesuarlara hayat verme gibi unsurları tek bir platformda birleştirerek bütünleşik bir hikaye anlatma aracı sunmaktadır (http 33). Aynı zamanda Cartoon Animator, vektör veya bitmap formatındaki her türlü görseli içe aktararak, düzenlenmesine ve animasyon haline getirilmesine olanak tanımaktadır, böylece durağan görseller hareketli animasyonlara dönüştürülebilmektedir (http 33).

Görsel 14. Cartoon Animator ile 360 Derecelik Açı (http 34)

Cartoon Animator'da bulunan otomatik dudak senkronizasyonu özelliği, dışarıdan ses dosyası yüklendiğinde karakterin ağız hareketlerini otomatik olarak analiz edip eşleştirebilmektedir. Bu yönüyle hem üretim sürecini hızlandırmakta hem de zaman alan manuel düzenlemelerin önüne geçmektedir. Ayrıca, 360 derece baş dönüşü gibi ileri düzey özellikler, karakterin yalnızca önden değil farklı açılardan da görünmesini sağlamaktadır. Yüz ifadeleri ve baş hareketiyle sahne içi

DOI: 10.21602/sduarte.1654539

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

etkileşimi artıran bu özellik, esneklik açısından sınırlı olan ve manuel çizim gerektiren platformlara göre büyük avantaj sağlamaktadır.

5. Sonuç

Animasyon yapım süreci, geleneksel olarak elle çizim, modelleme, animasyon ve post-prodüksiyon gibi uzun ve detaylı aşamaları içermekteydi. Ancak bu süreçleri yapay zekâ destekli yazılımlar önemli ölçüde hızlandırmakta, maliyetleri düşürerek daha fazla yenilikçi özgürlükler sunmaktadır.

Animasyon sürecinde kullanılan yapay zekâ destekli programlar, yaratıcı sürecin değişmesine ve gelişmesine yol açmaktadır. İncelenen 13 farklı yapay zekâ tabanlı programlar, animasyon üretim sürecine katkı sağlamakta ve yenilikçi özellikleri ile animasyon sürecini desteklemektedir. Bu yapay zekâ platformları ile manuel olarak ilerletilen süreçlerin yerini hız, verimlilik alırken aynı zamanda hareket yakalama, karakter rigging, sahne düzenleme ve fizik tabanlı simülasyonlar gibi alanlarda animatörlere büyük avantajlar sunmaktadır. Bu bağlamda yapay zekâ tabanlı araçlarla animatörlerin hareketleri daha hızlı ve doğru şekilde simüle etmelerini sağlarken, Adobe Character Animator ve DeepMotion gibi programlar da yüz ifadeleri ve vücut hareketleri gibi dinamik unsurları gerçek zamanlı olarak analiz edebilmektedir.

Yapay zekâ yaratıcı üretim sürecini destekleyerek, fikir üretimi, stil önerileri ve varyasyon oluşturma gibi alanlarda farklı estetik yaklaşımlar geliştirmeye olanak tanımaktadır. Yapay zekâ ile desteklenen bu süreç, animasyonun hem teknik hem de sanatsal boyutlarını yeniden tanımlamaya devam etmektedir. Bu bağlamda yapay zekâ destekli animasyon programları, sektörün geleceğini şekillendirirken, insan yaratıcılığı ve teknoloji arasındaki dengeyi daha güçlü bir şekilde kurmaktadır.

Yapay zekâ teknolojileri, animasyon üretim süreçlerinde başlangıçta karakterlerin hareketini gerçeğe daha yakın hâle getirmek ve karmaşık sahneleri daha verimli bir şekilde oluşturmak için kullanılmaktaydı (Tunç ve Yavuz, 2023). Sonrasında gelişen teknolojik gelişimlerle birlikte yapay zekâ, karakterlerin jestlerini, yüz ifadelerini ve genel hareketlerini insan davranışlarını taklit edecek biçimde simüle etmekte ve animasyonların hem görsel gerçekliğini hem de duygusal etkisini önemli ölçüde artırmaktadır. Bu gelişim, yapay zekânın yalnızca teknik bir araç olmanın ötesine geçerek, yaratıcı karar alma süreçlerine entegre edildiğini ve sanat üretiminde aktif bir

rol üstlendiğini göstermektedir. Böylece yapay zekâ, animasyon sanatında hem estetik hem de teknik açıdan yenilikçi bir dönemin başlangıcını temsil etmektedir.

Bu çalışma kapsamında incelenen yapay zekâ tabanlı animasyon araçları, çok yönlü işlevsellikleriyle, estetik üretim ve hikâye anlatımı açısından çeşitlilik ve esneklik sağlamaktadır. Elde edilen bulgular, yapay zekânın animasyon alanında hem üretim süreçlerini dönüştürdüğünü hem de yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına olanak tanıdığını göstermektedir. Bu doğrultuda, gelecekte yapay zekâ ile animasyon arasındaki iş birliğinin derinleşeceği, bu teknolojiler yalnızca gerçekliği artırmakla kalmayıp yeni anlatım biçimleri ve sanatsal yaklaşımlar da geliştireceği öngörülmektedir.

Kaynakça

Akçan, Z.M. (2022). *Yapay Zekâ Algoritmalarının Mimari Şematik Plan Oluşturmak İçin Kullanımı*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Enformatik Anabilim Dalı.

Artut, S. (2019). "Yapay zekâ olgusunun güncel sanat çalışmalarındaki açılımları*", İnsan & İnsan Dergisi,* Sayı 22, s.767-783.

Ayvaz Tunç Ö. ve Yavuz H. (2023). "Yaratıcı süreçlerin dijital evrimi: Animasyon ve yapay zekâ", *Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 2, s.114-132.

Atan, U. (2023). "Çizgi Film, Animasyon ve Çocuk", *ERKİN (Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Uluslararası Sanat Ve Tasarım Araştırmaları Dergisi),* Konya: Tablet Kitabevi Yayınları, Sayı 1, s.23-38.

Balaban, Y. vd. (2024). "Animasyon sektöründe yapay zekâ kullanımı: İstanbul'daki animasyon stüdyoları üzerine bir araştırma", *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Yapay Zekâ ve İletişim, Sayı* 1, s.19-43.

Benliay A. ve Kiliç A. (2024). "Peyzaj Tasarımı Sunum Tekniklerinde Yapay Zekâ Uygulamalarının Değerlendirilmesi", *PEYZAJ - Eğitim, Bilim, Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı 1, s.1-14.

Berk, M. E. (2020). "Dijital Çağın Yeni Tehlikesi "Deepfake". *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, Sayı 28, s.1508-1523

Berk, M. E. (2017). "Dünya sinemasında görsel efektin gelişimi: Türk sinemasındaki uygulamaları", *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi* (*İnif E-Derg)i*, Sayı 2, s.189-209.

Chen, G. vd. (2020). "Deepfake video detection: A survey", *IEEE Access,* Sayı 1, s.161304-161316.

Coşkun, C. (2024). "Sanat ve Tasarım Alanında Üretken Yapay Zekâ Sistemleri". *Art-E Sanat Dergisi,* Sayı 33, s.470-486.

Gözeyik, D. (2023). "Kültür Endüstrisi Bağlamında Yapay Zekânın Sanata Etkileri", Anadolu Üniversitesi Değişen Dünyada Kültür ve Sanat, 2 - 03 Haziran, *İstanbul: Anadolu Üniversitesi Yayınları,* s.93-95.

Hünerli, S. (2005). *Canlandırma Sineması Üzerine*, İstanbul: Es Yayınları.

Kozan, E. (2015), *Üç Boyutlu (3D) Dijital Animasyon Teknolojisinin TV Yayıncılığında Kullanımı*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Televizyon ve Sinema Bölümü Anabilim Dalı.

Mazzone, M. ve Elgammal A. (2019). "Art, creativity, and the potential of artificial intelligence", *ResearchGate preprint,* Sayı 26, s.1-9.

Özdal, M. A. (2024). "Yapay zekâ destekli grafik tasarımın analizi", *Uluslararası İşletme Bilimi Ve Uygulamaları Dergisi,* Ankara: BİDGE Yayınları, Sayı 2, s.53-78.

Özgökbel Bilis, P. (2014). "Rol Modelleri ve Toplumsal Değerler Açısından "Uçaklar" Adlı Animasyon Filmi Üzerine Bir İnceleme", *Selçuk İletişim,* Sayı 3, s.201-227.

Pirim, H. (2006). "Yapay Zekâ"*, Yaşar Üniversitesi Dergisi,* İzmir: Kurum Yayınları, Sayı 1, s. 81-93.

Sünbül Olgundeniz, S. (2017). "Animasyon sinemasında anlatı ve film afişlerinde kurgulanan görsel kodlar"*, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi,* Sayı 46, s.290-301.

İnternet Kaynakları

"http 1, 2025", https://en.wikipedia.org/wiki/Adobe_Character_Animator, Erişim tarihi: 09.01.2025.

"http 2, 2025", https://www.adobe.com/tr/products/character-animator.html, Erişim tarihi: 09.01.2025.

"http 4, 2023", https://web2araclari.com/2023/04/26/DeepMotion-animate-3d-yapay-zekâ-ile-kendi-videolarinizdan-3d-animasyon-karakter-olusturun/, Erişim tarihi: 19.01.2025.

"http 5, 2025", https://www.DeepMotion.com/animate-3d, Erişim tarihi: 09.01.2025.

"http 6, 2025", https://www.DeepMotion.com/article/saymotion, Erişim tarihi: 09.01.2025.

"http 8, 2025", https://www.deepmotion.com/saymotion, Erişim tarihi: 09.01.2025.

"http 10, 2025", https://www.komtas.com/glossary/runway-ml-nedir, Erişim tarihi: 09.01.2025.

"http 12, 2023", https://emreyz.com/envanter/runway-ml/, Erişim tarihi: 09.01.2025.

"http 13, 2023", https://topapps.ai/ai-apps/ebsynth/, Erişim tarihi: 10.01.2025.

"http 15, 2025", https://cascadeur.com/, Erişim tarihi: 09.01.2025.

"http 17, 2025", https://mobidictum.com/tr/mixamo-nedir/, Erişim tarihi: 09.01.2025.

"http 19, 2025", https://www.animaker.com/, Erişim tarihi: 09.01.2025.

"http 21, 2025", https://plask.ai/en-US, Erişim tarihi: 10.01.2025.

"http 23, 2025", https://rive.app/editor, Erişim tarihi: 10.01.2025.

"http 25, 2025", https://moho.lostmarble.com/, Erişim tarihi: 11.01.2025.

"http 27, 2025", https://www.daz3d.com/, Erişim tarihi: 11.01.2025.

"http 28, 2025", https://en.wikipedia.org/wiki/Daz_3D, Erişim tarihi: 21.01.2025.

"http 3O, 2025", https://en.wikipedia.org/wiki/Deepfake, Erişim tarihi: 28.02.2025.

"http 31, 2025", https://didit.me/blog/deepfake-what-it-is-how-it-s-created-and-why-you-should-be-cautious#what-is-a-deepfake, Erişim tarihi: 11.01.2025.

"http 33, 2025", https://www.reallusion.com/cartoon-animator/, Erişim tarihi: 13.01.2025.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Adobe Character Animator ile karaktere hareket verilmesi (http 3). https://www.adobe.com/tr/products/character-animator.html, Erişim tarihi: 19.01.2025.

Görsel 2. Saymation, metin ile 3D animasyon oluşturma (http 7). https://www.DeepMotion.com/, Erişim tarihi: 20.01.2025.

Görsel 3. Animate 3D, video ile 3D animasyon oluşturma (http 9). https://www.DeepMotion.com/, Erişim tarihi: 20.01.2025.

Görsel 4. Runway ML ana ekran sayfası (http 11). https://emreyz.com/envanter/runway-ml/, Erişim tarihi: 20.01.2025.

Görsel 5. EbSynth düzenleme sahnesi (http 14). https://www.youtube.com/embed/eghGQtQhY38?autoplay=1, Erişim tarihi: 20.01.2025.

DOI: 10.21602/sduarte.1654539

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35

ISSN 1308-2698

Görsel 6. Cascadeur ile eklem ve karakter üzerinde rig oluşturma (http 16). https://cascadeur.com/, Erişim tarihi: 20.01.2025.

Görsel 7. Mixamo ile karaktere hareket verilmesi (http 18). https://www.mixamo.com/#/, Erişim tarihi: 20.01.2025.

Görsel 8. Animaker ana ekran sayfası (http 20). https://www.topview.ai/blog/detail/AniMaker-Create-Professional-FREE-Video-Easy-To-Use, Erişim tarihi: 21.01.2025.

Görsel 9. Plask ile karaktere hareket verilmesi (http 22). https://plask.ai/en-US, Erişim tarihi: 21.01.2025.

Görsel 10. Rive ile görsel içerik oluşturma (http 24). https://rive.app/editor, Erişim tarihi: 21.01.2025.

Görsel 11. Moho ile otomatik hareket ekleme sahnesi (http 26). https://moho.lostmarble.com/, Erişim tarihi: 21.01.2025.

Görsel 12. Daz 3D ile oluşturulan sahne tasarımları (http 29). https://www.daz3d.com/ai, Erişim tarihi: 21.01.2025.

Görsel 13. Deepfake ile yüz hareketlerinin gerçekçi bir şekilde simüle edilmesi (http 32). https://didit.me/blog/deepfake-what-it-is-how-it-s-created-and-why-you-should-be-cautious#what-is-a-deepfake, Erişim tarihi: 21.01.2025.

Görsel 14. Cartoon Animator ile 360 derecelik açı (http 34). https://www.reallusion.com/cartoon-animator/, Erişim tarihi: 21.01.2025.

DOI: 10.21602/sduarte.1469757

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

FOLKLORİK UNSURLAR OLARAK MABEL MATİZ KLİPLERİNDE AŞK VE HAKİKAT KAVRAMLARI GÖSTERGEBİLİMSEL BİR ÇALIŞMA

A SEMIOTIC STUDY ON THE CONCEPTS OF LOVE AND TRUTH IN MABEL MATİZ CLIPS AS FOLKLORIC ELEMENTS

Mustafa Evren Berk[*], Elif Arslan[**], Salih Gürbüz[***]

Öz

Bu çalışmada Anadolu'nun yüzlerce yıllık kültürel unsurları arasında yer alan "aşk ve hakikat" kavramlarının modern Türk müzik kültüründe nasıl betimlendiğinin araştırılması amaçlanmıştır. Bu amaca yönelik çalışmanın örneklemi olarak Mabel Matiz'in "Mendilimde Kırmızım Var" (2019) ve "Toy" (2020) isimli klipleri seçilmiştir. Sanatçının kültürel motifleri kliplerinde oldukça sık kullanması, bu görsellerin çok çeşitli medya ortamlarında dinleyicilerce tartışılıyor olması bu çalışmanın tasarlanmasında motive edici unsurdur. Çalışmanın sonucunda "Mendilimde Kırmızım Var" klibinin ilahi ve beşerî aşk göstergelerini içerdiği; "Toy" klibinin ise arayış, hakikat göstergelerini içerdiği sonucuna ulaşılmıştır. İki klipte de zikir, ilahi aşk, bekleyiş, yeniden doğuş ve yolculuk temaları öne çıkmış; tasavvufta önemli olan yolculuk ve yolcu kavramlarına yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Video Klip, Aşıklık Geleneği, Folklorik Unsurlar, Mabel Matiz.

Abstract

This study aims to investigate how the concepts of 'love and truth,' which are among the centuries-old cultural elements of Anatolia, are depicted in modern Turkish music culture. For this purpose, Mabel Matiz's music videos titled 'Mendilimde Kırmızım Var' (2019) and 'Toy' (2020) were selected as the sample of the study. The fact that the artist uses cultural motifs quite frequently in her clips and that these visuals are discussed by listeners in a wide variety of media environments is the motivating factor in the design of this study. As a result of the study, it was concluded that the 'Mendilimde Kırmızım Var' clip contains the indicators of divine and human love, while the 'Toy' clip contains the indicators of quest and truth. In both clips, the themes of dhikr, divine love, waiting, rebirth, and journey were prominent; the concepts of journey and traveller, which are important in Sufism, were included.

Keywords: Semiotics, Video Clip, Minstrelsy Tradition, Folkloric Elements, Mabel Matiz.

Araştırma Makalesi / Research Article
Başvuru tarihi / *Received:* 22 Nisan 2024- Kabul tarihi / *Accepted*: 8 Kasım 2024

[*] Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, gurbuzsalih@homail.com, Konya/Türkiye.

[**] Yüksek Lisans Öğrencisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Bölümü, eaelifarslann@gmail.com, Konya/Türkiye.

[***] Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, gurbuzsalih@homail.com, Konya/Türkiye

DOI: 10.21602/sduarte.1469757

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

1. Giriş

İnsan müzik aracılığıyla hem bireysel olarak kendi iç dünyasındaki devinimleri hem de içinde yaşadığı kültürün çeşitli unsurlarını örüntüler haline getirerek çağlar boyunca diğerlerinin duygu dünyalarına aktarmıştır. Savaşlar, kavgalar ve çatışmaların ortasında kalan insanlığının birbirinden uzaklaşmasına ve özellikle medya kanalları vasıtasıyla bilinçli ya da bilinçsiz şekilde yabancılaştırılması önünde müziğin evrensel bir dili bir set vazifesi rolüne sahip olabilmektedir. Müziğin evrensel bir dil olma hüviyeti, çağdaş video kliplerde sanat yönetmenlerinin ustalıkla yansıttığı görsellerle daha da pekişmektedir. Müzik her ne kadar üretildiği coğrafyanın kültürünü ritme yansıtsa da işitilenin yanında gösterilenlerde de güçlü bir anlam aktarıcılığı hatta kültür taşıyıcılığı misyonunu da kazanmaktadır. Müzik Anadolu coğrafyasının imar ve inşasında yüzlerce yıl diri ve devamlılık gösteren, birikimli olarak ilerleyen, günümüzde de teknolojinin sunduğu olanaklar sayesinde kitlesel iletişin en önemli unsuru olarak dikkat çekmektedir. İnsanlar müziği dinlerken sadece eğlenmemekte; bilinçli veya bilinçdışı düzeyde müzik eserlerinin sözleri ve kliplerindeki görseller üzerinden ritim duygusu ile bezeli bir kültürlenme yaşamaktadır.

Kökenleri Orta Asya Türk kültürüne kadar dayanan aşıklık geleneği yüzlerce yıllık yolculuğunda Türk -İslam sentezi ile birlikte beşerî aşkın içinden İlahi aşka yolculuğu hedefleyen çeşitlenmeler de geçirmiştir. 20. yüzyılın aşık geleneğinin önemli temsilcileri arasında yer Aşık Veysel'in, Neşet Ertaş'ın, Mahzuni Şerif'in ve nicelerinin şiir ve söz anlayışında da bu izler sıklıkla ve belirgin şekilde görülmektedir. Zamanın bir getirisi olarak teknolojinin ilerlemesi ile müzik ve aşıklık geleneğinde de bazı yeni yorumlamalar meydana gelmektedir. 2010 sonrası süreçte Türkiye'de müzik alanında sanatçı Mabel Matiz'in eserlerinde (güftelerinde ve klip çalışmalarında) de folklorik unsurların dikkat çekici şekilde dinleyicilere/izleyiciye gösterildiği bilinmektedir. Bu çalışmada özellikle günümüz gençleri arasında da popüler şekilde dinlenen ve takip edilen sanatçının iki klip çalışması odağa alınarak folklorik unsurlara nasıl yer verdiği göstergebilimsel yöntem ile analiz edilmesi amaçlanmıştır. Bu amaca yönelik olarak Anadolu coğrafyasının folklorik unsurları arasında özellikle aşıklık geleneğinin ortaya çıkardığı eserlere yansıyan temalar arasında yer alan aşk ve hakikat kavramlarının çalışma özelinde seçilen video kliplerde nasıl sunulduğu araştırmanın temel sorununu oluşturmaktadır. Böylece bu çalışmada aşıklık geleneği, aşk ve hakikat kavramlarına ve bu kavramları kapsayan tasavvuf kavramına

DOI: 10.21602/sduarte.1469757

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

kısaca değinilerek, bu kavramların sahip olduğu anlamların kliplerde göstergelere nasıl yansıdığı araştırılmaktadır.

2. Folklorik Unsur Olarak Tasavvuf ve Aşk

Tasavvuf, İslam dininin kurumsal bünyesinde değerlendirilse de farklı din ve kültürlerde de manevi yapı olarak altında toplanılan çatı olmuştur. Franck' a göre insan tabiatının bitmeyecek bir neticesi olan tasavvuf, her çağda farklı biçimlerde varlığını sürdürmüştür. Tasavvuf, Arapçada yün anlamına gelen "suf" kelimesinden türetilerek ortaya çıkmıştır (Gölpınarlı, 2007:24).

Bir başka tanımda tasavvuf, kişinin kendini ve Rabbini tanıma gayesi olan hal ilmidir. Hal, kişinin kötülüklerden ve günahlardan sakınarak Hakk'ın emrine göre kulluk görevlerini yerine getirmesidir (Cebecioğlu, 2003:132). Tasavvuf, ilk insan olan Hz. Adem'den günümüze gelen insan-ı kâmil oluşturmaya çalışan bir disiplindir (Yılmaz, 2021:23). Türer ise tasavvuf için (2020:23), kişinin kalbindeki kötü düşüncelerden kurtulmak için iyi düşünceleri ekerek, manevi mertebelerin en üst mertebesi olan kâmil insan kurallarının tümünü kapsayan tevhidin sırlarını açığa çıkaran ilimdir tanımlaması yapar. Durak'a göre tasavvuf, yaşama biçimi, bir yaşam felsefesidir (2023:1). Tasavvuf, insanın var oluş gerçeğini irdeleyen, Allah'a ulaşmayı amaç edinen, kişinin kendini ruhen arındırıp tatmin olmayı hedefleyen ilimdir. Dünyanın geçici olduğunu unutmayıp Hakk'a erişmeyi önceleyen mistik düşünce bütünüdür (Şengül, 2010:646). İlahiyat profesörü Tholuck, tasavvufun kökenini anlamak için Hz. Muhammed'in yaşamına detaylı bakılarak ulaşılabileceğini söylemiştir (Schimmel, 2001:27). İslâm inancında mânevî hayat adı verilen ve esas amacı nefsi kötülüklerden arındırma olan Tasavvuf, Hz. Muhammed Peygamber'in kendi şahsında temsil ettiği mânevî otoritenin, kurumlaşarak devam eden bir formu olarak değerlendirilmektedir (Altıntaş, 2018:138). Tasavufun gayesi İslâm dininin hedeflediği huzurlu toplumun oluşmasında, nefis terbiyesi yoluyla ahlak eğitimini amaç edinmek olarak ifade edilmektedir (Bilgili, 2019:16).

Kant'ın sanat yargısına göre, sanatçılara yol gösterici bir güç kendiliğinden verilmiştir. İrade dışında oluşan "tin" adını verdiği kavram, tasavvufta yaratıcı ve ondan gelen fikirdir (2011:177). Tasavvuf ve sanat birlikte incelendiğinde sanat eserini inşa eden sanatçı, aynı zamanda da o gücü arkasına alan olarak ifade edilebilir. Allah'ın yaratma gücünün nüvelerinin sanatçıda da sanat eserini oluşturma sürecinde ortaya çıkabileceği söylenebilir.

DOI: 10.21602/sduarte.1469757

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Folklorik değerlerin kapsamında genişçe yer alan tasavvufun önemli iki kavramı ise aşk ve hakikattir. Aşk, gönlün sonsuz tınısının en geniş halidir. Onda zaman ve mekân yoktur. Aşkta gerçek olan ile görüntüde olan arasında kalan benliğini gerçek olana yükseltmek arzusudur. Aşk, insandır, yaşamdır; insandadır ve yaşamdadır. Aşk, yüce bir ideal ortamında derinliğini, gücünü, canlılığı ve berraklığını görme şansını bulur. Sözlerden, kelimelerden, cümlelerden, yazmalardan hem ötededir hem beride hem de tüm bunların ortasındadır. Aşk kapılarını sonuna kadar açmak, insanın varoluşunun "anlamlı olana yüceltme" gayesinden başka bir şey değildir. Hakikatin kapısı aşksa anahtarı da umuttur. Aşk, ruhun en derin ve en ince noktalarında gizlidir. Mevlana'ya göre ise aşk gönül gözünü açan bir anahtardır (Kuşpınar, 2007:23).

Aşk, kişinin yaşadığı dünyada deneyimleyeceği en yüce duygudur. Aşk sadece insan ilişkilerinde değil, alem ve yaratıcı arasındaki ilişkileri tanımlamak için de odağa alınmıştır (Yarkın, 1969:78). Tasavvufta aşk, insanı beden ve ruh ayrımına girmeden bir bütün olarak görür. Aşk, beden ve ruhun toplamından fazla bir var oluş sebebidir. Aşk tensel olanı ötelemeden tinsel bir yükselme biçimidir. Tanımlamadan anlaşılacağı üzere; tensel zeminden başlayarak manevi aşk'a kadar giden bir yükseliştir (Uludağ, 2005:386).

Mutasavvıflar, aşkı evrenin var oluşundaki en temel sebep olarak görürler. İnsanın, sevdiği kişiye kendini tamamen adayıp, gözünün başka bir şeyi görmemesi şeklinde tanımlarlar. Sufiler ise, aşkın insani bir duygu olduğu için "muhabbet" kelimesini tercih etmişlerdir. Tasavvufta aşk doruk noktadadır ve sevginin erginleşmiş en mükemmel şeklidir. Tasavvufi aşkta sevgi kişinin benliğindeki kişiyle bütünleşmesi demektir. Bu önemli ayrıntıda seven kişi sevdiği kişinin karşısında kendini yok saymaktadır. Bu durumunda seven kişinin maşuk'un var olması yani sevginin muhatabından ibaret olmasıdır. Aşk ile dolan her kalp için sevgili bulunur. İslam tasavvufu bu durum için "Allah mekânsızdır" tanımını kullanır. Onlara göre tek bir mekân bulunur o da Allah'ı hakkıyla seven kulun gönlüdür. O gönül içinde sadece ilahi aşk bulunabilir. İlahi aşka erişmek içinde her türlü sevdadan kurtulmak gerekir. Hakiki aşk bu noktada çıkar (Keflioğlu, 2016:26-32). Aşk bir keşif yolculuğu olarak da nitelenebilir. Kuşlu (2019:207) Mesnevi'de aşkın halleri ve tasavvuru üzerine yaptığı çalışmasında insanın aşk sayesinde ağlamayı ve gülmeyi, ayrılığı ve vuslatı, vefayı ve vefasızlığı, sabretmeyi, vazgeçmeyi ve rıza göstermeyi öğreneceğine dikkat çekmektedir. Bu açıdan yazar, cüzî aşk düzeyinde âşık ve mâşuk birbirine ayna tutmakta,

DOI: 10.21602/sduarte.1469757

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

âşık da kendinde mevcut olan iyi ve kötü sıfatlarla tanışıp bunları bilmekte, yani kendini keşfetmektedir.

Tasavvufta Hakikat ve Arayış

Hakk kökünden türeyen hakikat kavramı, gerçek, sabit ve doğru olmak anlamlarına gelmekte, İslam felsefesinde ise, herhangi bir şeyin kendine özgü varlığı olarak tanımlanmaktadır. Tasavvufta hakikat kavramı ise görünenin ardında yatan örtülü mana, dini hayatı en üst mertebede yaşayarak ilahi gerçeklere aşina olmak anlamına gelmektedir[1] . Hakikat, iki farklı şekilde tanımlanmaktadır: Birincisi, kişinin sıkıntılar içinde olması ve bu sıkıntılardan kurtulma durumu; ikincisi ise hakikatin, kişinin manevi durumu ve makamına göre farklı şekillerde ortaya çıkmasıdır. İnsan-ı kâmil olmayı amaç edinen ve teşvik eden tasavvuf ile kişi sahip olduğu ilim ile nefsini eğitir, böylece temiz bir kalbe sahip olarak güzel ahlak ile hakikate ulaşır (Demirci, 1997:178-179).

Tasavvuf yolculuğu dört temel aşamadan oluşur. Birinci basamak, tasavvuf yolunda talip ve "züht yolu"nu isteyen kişinin yolculuğudur. Bu oldukça uzun, zor ve çileli süreçtir. "Mürit" makamı ise bu yolculukta ikinci basamaktır. Bu basamaktakiler, ilk aşamayı tamamlayan kişilerdir. Makamdakiler, tasavvufi sorumlulukları uygulamaya konulur. Müritlerin gayesi Allah'tır. Hakikat yolculuğunu yapanlar, akıl ve mantıkla değil dini yaşayış arayışıyla kavrayacağını bilmektedirler. "Salik" adı verilen üçüncü makamda kişiler, "seyru süluk" aşamasından geçerler. Kemale erme olarak bilinen seyru süluk her kişinin geçeceği yol değildir. Bu makamda çok fazla ibadet ve zikr çekmek gerekmektedir. Hakikat yolculuğunun son aşaması vasıl makamıdır. Bu makama erişen sofular, Allah'a yüceye ulaşmış demektir. Zorlu sınavları başarıyla geçenler, vasıl, tecrübelerine sahip olurlar. Bu makamda, ilahi aşkı tatmaya hak kazanırlar. Kişiler fenafillah sırrına ulaşırlar. Fenafillah, kişinin bütün varlıklardan kendini çekip her şeyini Allah'a ibadet olarak gören ve onun varlığı içinde yol olmayı ifade etmek için kullanılır (Bolay, 1990:264-265). Tasavvuf ilinde ikilik yoktur. Aksine birlik olmak vardır. Allah'tan başka kişi yoktur. Fenafillah aşamasında kişiler yaratıcıda yok olurlar. İkilik ortadan kaldırıldığında Allah, yüzünü alemdeki her şeyde göstermeye başlar. Gökyüzündeki yıldızlar parlar, tabiattaki herkes çiçek açar, her çiçek güzel kokar, her yüz

[1] Erarslan, K. (1980). "Ahmet Yesevi", https://islamansiklopedisi.org.tr/ahmed-yesevi, Erişim Tarihi: 04.10.2024.

DOI: 10.21602/sduarte.1469757

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35

ISSN 1308-2698

gülümser. Kısacası her şeyde Allah vardır ve Ondan başka hiçbir şey bulunmamaktadır (Eröz, 1990:204).

Sonuç olarak tasavvuf ilminde fazla ibadet etmek, kötü huy ve düşüncelerden uzaklaşmak arınmak ve zikirler çekmek gerekmektedir. Dünyanın geçici olduğu düşüncesiyle; Allah'ın yarattığı her canlıda mutlak sevgi ve saygıyla hareket edildiğinde kâmil insana erişerek ilahiye yaklaşılabilir.

Aşk, hakikat arayışında aşıklık geleneği ise yüzlerce yıllık Anadolu-İslam sentezinde önemli bir anlatı ve iletişim gücüdür. Yüzlerce yıllık süreç içerisinde çok çeşitli deneyimler üzerinden şekillenen kendine özgü bir icra töresi olan aşıklık, geleneksel olandan beslenen, kendi içerisinde uyulması beklenen kurallarla bezeli bir gelenek olarak tanımlanmaktadır (Artun, 2012:1). Âşıklar saz eşliğinde içten geldiği şekilde şiir söylendiği gibi saz çalmadan şiir söyleyenler de sanatlarını icra etmeyi tercih edebilmektedir. Âşıklık geleneği 16. yüzyılda Anadolu'da ortaya çıkmış ve 17. yüzyılda en zirve döneminde olmuştur. 18. ve 19. yüzyıllarda da sayıca çok fazla âşık yetişmesine rağmen bu geleneğin önceki yüzyıllara kıyasla zaman içerisinde farklı nedenlerden ötürü hak ettiği değerini görmemeye başladığı ifade edilmektedir. 20. yüzyılda ise âşıklık geleneğine kaynaklık eden koşullar zayıflamaya ya da değişmeye başlaması ile geleneğin icrasında daralmalar geldiği değerlendirilmektedir (Türkan, 2016:255-256).

Aşıklık geleneğinin günümüzde yeni enstrümanlarla müzikli ya da müziksiz icra edildiği görülmektedir. Müzik icrasında amaçlanan unsurlardan birisi de dinleyene çeşitli kavram ve temalarda mesajlar iletmektir. Video klipler ritmi ve sözü bütünleştiren kısa filmler olarak ele alındığında sinema sanatıyla birlikte düşünülebilir. Soyut düşünceleri görsel imgelerle anlatmak, tasvir etmek için sinema en yetkin sanattır. Çünkü sinema zihinsel süreçte ortaya çıkarılan imgeleri izleyiciye aktarırken göstergelerin olanaklarından faydalanır (Wollen, 2017:148). Video kliplerin tasarımcıları, şarkı sözlerini göstergelerle ortaya koyarak, müziğin vermek istediği mesajın anlaşılmasında bağlantılar kurar. Tasavvuf ilmi ve ögeleri sinematografik açıdan gösterilmeye müsait bir alandır. Çalışmada popüler olmakla birlikte, eserlerinde yer verdiği kavramlar bağlamında değerlendirildiğinde folklorik unsurlarında kitlelere aktarılmasında aşıklık geleneğinin bir temsilcisi olarak görülebilecek sanatçılarından Mabel Matiz'in iki şarkısının klipleri tasavvuf ögeler çerçevesinden ele alınacaktır.

DOI: 10.21602/sduarte.1469757

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

3. Araştırmanın Yöntemi

İnsanlık tarihinin başından itibaren bireyi toplumsal olana motive eden, toplumsal yaşamın kurulmasına ve bir arada yaşamanın gerekli şartlarını oluşturan unsurun "göstergeler" olduğunu belirtmek gerekir. Yağmurun az sonra yağacağını kararmaya başlayan bulutlar gösterir, bahar mevsiminde çiçeklenen ağaçlar meyvelerin yakın zamanda oluşacağını gösterir, havaların soğumaya başlaması insanı ısınmak için teyakkuza geçirir ve daha sıcak tutacak, ısınmaya yönelik gerekli tedbirleri almasını gösterir, avcı toplayıcılık zamanlarında omuzunda avlanmış bir hayvan ile mağarasına ya da yaşam alanına dönen insanı bekleyen ailesi bu akşam yemek yenileceğini ya da lezzetli bir akşam geçirileceğini görür/bilir. Karşımızdan gelen birinin yüzünün asık olması onun hayatında bir şeylerin ters gittiğini gösterir. Ağlayan bir bebek için annesi babası bir "sorunun" olduğunu görür ve gerekli tedbirleri almak için yollar arar. Havada duyulan bir koku o ortamın temiz ve kirli olduğu hususunda kokuyu duyana nasıl bir ortamda olduğunu gösterir. Eski çağlarda kayalara oyulan kralların, askerlerin savaş sahneleri hem kendi zamanlarında hem de günümüze çizimlerde yer verilen çeşitli göstergeler (görsel-yazılı) üzerinden o topluluğun gücü ve zaferlerinin nasıl olduğu hakkında mesajlar aktarır. Günümüzde bir insanın kullandığı arabanın modeli, kullandığı saat ve markası, oturduğu ev ve evin bulunduğu semt de o kişi hakkında karşısındakilere çeşitli mesajlar iletir. Sağlık sorunu olan birinden doktorun çeşitli tahliller istemesi ve tahlil sonuçlarının gösterdikleri doğrultusunda tanı, teşhis tedavi sürecinin gerçekleşmesi de göstergebilimi ve göstergeyi anlamlandırmak adına bir örnek olarak sayılabilir. İnsanların sosyal ve profesyonel yaşamdaki sözleri ve görüntüleri ve daha net bir ifade ile hissedilen her türlü işaret ve gösterge (bir harften, bir kokuya kadar) yaşanılan ortak yaşam alanının inşasında ve ilişkilerin sürdürülebilmesinde önemli roller oynar. Böylece Kutha Ratna'nın (2008:97) da belirttiği şekilde, insanların göstergeler üzerinden anlaşabildiklerini bu nedenle de "homosemioticus" olduğumuzu ifade edebiliriz.

Çevremizde var olan her türlü işaretin nasıl yorumlanması gerektiği ve o işaretlerin neleri gösterdiğinin bilinmesine aracılık eden göstergebilimdir. Eldeki göstergeler üzerinden sistematik ve bilimsel unsurları dikkate alarak, işaretin içindeki coğrafya ve kültürdeki kodlarını tanımlayarak var olan işaretlerin üzerinden veri elde etmeye yönelik çalışmalar toplamına göstergebilim denilmektedir. Göstergebilim denildiğinde akla ilk gelen iki "kurucu baba" adlandırması ile anılan

DOI: 10.21602/sduarte.1469757

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

isim vardır: İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure ve Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce. Saussure'ün vefatından sonra vermiş olduğu ders notlarından derlenen Course in General Linguistics adlı kitap, yirminci yüzyılda yayımlanan en önemli eserler arasındadır. Saussure "semiyoloji" (Yunanca işaret anlamına gelen sēmeion kelimesinden gelir) terimini kullanmıştır ancak Peirce'ın "semiyotik" terimi göstergeler bilimi için baskın terim haline gelmiş ve semiyolojinin zamanla yerini almıştır (Berger, 2014:22). Bu çalışmanın yöntem birimi olarak kullanılacak olan analiz aracı Barthes'in anlam-gösterge teorisinde oluşturduğu sistemdir. Barthes bu teorisini Saussure'den etkilenerek geliştirmiştir.

Barthes Hjelmslev'ten Hjelmslev Glossematik adlandırması ile bilinen dilbilimsel analiz teorisini öneren, teorisinde Saussure'den etkilenen bir bilim insanıdır. Düz anlam, yan anlam meta-semiyotik kavramlarını da devralmıştır. Barthes'e göre her sistem kendi içinde bir dildir. Bu çalışma da bir dil sistemi olarak görülen müzik kliplerindeki göstergeler anlamlandırılarak veriler elde edilmesi amaçlanmıştır. Burada düz anlam ve yan anlam kavramlarını Fiske'nin ifadesi ile anlamak konu açıklamak adına yeterli olacaktır. Fiske'ye göre (2003:1179) "düz anlam" neyin fotoğraflandığı, "yan anlam" ise nasıl fotoğraflandığıdır. Bu bağlamda bu çalışmada ele alınan ve çözümlenecek olan göstergelerde düz anlam olan müzik kliplerinin doğrudan ve tüm bileşenlerinin bir klip olarak sunulmuş hali iken, yan anlam ise kliplerde tasarlanan sahnelerde sahnelerin nasıl tasarlanmış olduğudur. Bu çalışma nasıl? sorusuna odaklanarak verileri analiz etmektedir. Vardar (2001:88), Roland Barthes'ın yaklaşımının daha çok popüler kültür çözümlemeleri üzerinde odaklandığını ifade etmektedir. Barthes'ın geliştirdiği bu yapısal çözümleme yöntemi ile anlam taşıyıcısı olan çeşitli olgular (giyim, mobilya vb.) ele alınır. Barthes'e göre gösterge, kendisi o şey olmadığı halde, o şeye çağrışım yaparak iletişim kurduran/kuran araçtır (Elden vd., 2008:472).

Bu çalışmada da Mabel Matiz'in video klipleri popüler kültürün unsurlarını içerdiği varsayılmaktadır. Kliplerdeki kültürel görseller araştırmacılar tarafından seçilerek Roland Barthes'a göre göstergebilimsel açıdan çözümlenecektir. Ayrıca çalışmanın literatür bölümünde başlıklar halinde serimlenen "foklorik unsur olarak tasavvuf ve aşk", "tasavvufta hakikat ve arayış" hususları tematik kodlar olarak değerlendirilmiş ve göstergebilimsel kodlarla çözümleme

DOI: 10.21602/sduarte.1469757

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

gerçekleşirken betimsel analiz yönteminden faydalanılarak elde edilen bulgular okuyucuya özetlenmiş ve yorumlanarak sunulmuştur (Yıldırım ve Şimşek, 2003).

3.1. Mendilimde Kırmızım Var Klibinin Göstergebilimsel Analizi

Klip, karlarla kaplı doğada başlar. Yeşil renk elbise giymiş on kişi bir daire oluşturmak için toplanmaktadır. Kırmızı renkle yazılmış klibin adı "Mendilimde Kırmızım Var" yazısı belirir (time code bilgisi: 00:04/00:30). Ardından yeşil giysili adamlar ayakta çekilen zikir anlamına gelen *Zikr-i Kıyâm'ı* çekmeye başlarlar (Türer, 1995:122-126). Zikir yapan adamlar, klipte anlatılan aşkın bedeni değil; tasavvufi bir aşk olduğunu simgelemektedir. Etrafın bembeyaz karla kaplı olması saflığı, temizliği, sevgiyi, arınmayı kastedildiği gibi kutsalı da temsil etmektedir (Fidan, 2012:287). Adamların oluşturdukları daire ise, ilahi düzene ve evrenin sonsuz döngüsüne işarettir. Yeşil cübbeli adamlar zikrederken; fonda erbane sesi onların nefeslerine eşlik eder. Erbane, yalnızca ritmik bir çalgı olmanın ötesinde, çalındığı toplumlarda birlik, uyum ve ruhsal derinlik simgesi olarak kabul edilir. Sufi müziği ve ilahi söyleyişlerinde sıkça kullanılan erbane, yüzyıllar boyunca dinsel törenlerde yer almıştır. Cenaze, düğün, cem ve zikir gibi ritüellerde hem sevinç hem de hüzünlerin ifadesi olmuş, tasavvuf aşkıyla tutuşan ruhlara da eşlik etmiştir (Karaduman, 2014:142). Şarkıdaki erbane sesi, tasavvufi atmosferin etkisini daha da güçlendirmektedir. Adamların üzerindeki yeşil cüppe de önemlidir. Yeşil rengin anlamı ise şu şekildedir: "Yeşil cennetin ve cennette giyilecek elbiselerin rengi olarak belirtilmekte yani orada da canlı bir hayatın ve zindeliğin varlığı yeşil renk ile nitelendirilmektedir. Kısaca yeşil ayetlerde dört noktayı vurgulamaktadır. 1-Bizzat yeşil renk, 2-Tabiatın neşv-ü neması, 3-Cennet ve cennet elbiselerinin rengi, 4-Hayatı temsil etmesi" (Mungan ve Çara, 2020:44).

Klibin adı kımızı renkle yazılmıştır. Kırmızı rengin kullanılmasının iki temel nedeni vardır. Birinci neden, aşkın rengi anlamına gelmesi; ikinci nedeni ise, klibin adının içinde kırmızı geçmesidir. Klipte seçilen iki renk aşk temasını güçlendirmektedir. Hem ilahi aşk hem de dünyevi aşk'a atıf yapılmaktadır. Matiz, klibinde "mendilimde kırmızım var" sözleriyle mendilini aşka ilişkilendirmiştir.

DOI: 10.21602/sduarte.1469757

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Tablo 1: Göstergelerin Analizi.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Yan Anlam
Yazı	Kırmızı renkle yazılmış yazı	Aşk	Tutku, Duygusal Yoğunluk
Doğa	Doğanın karlarla kaplı olması	Saflık/Temizlik/Kutsal	Masumiyet, Ruhsal arınma
İnsan	Yeşil renk kıyafet giymiş insanlar	Hayat	Yenilenme, doğayla uyum
Doğa	Kurumuş bitki	Son	Ölüm, tükenmişlik
İnsan	Daire oluşturan adamlar	İlahi düzen/evrenin sonsuzluğu	Sonsuzluk, birlik, evrenin döngüsü

Görsel 1. *Mendilimde Kırmızım Var (2019) Klibinden Ekran Görüntüsü*, Time Code Bilgisi: 0:41/0:50.

Görsel 1'de tasavvufi maneviyat havası devam etmektedir. Karlarla kaplı soğuk bir alanda bir adam görürüz. Bu adam kahverengi elbiseli Mabel'dir. Matiz'in kulağında küpe; burnunda da hızma bulunmaktadır. Bu haliyle Mabel, aşkından dağlara düşen derviş gibi betimlenmiştir. Bu sahnenin dağda çekilmiş olması önemlidir. Çünkü "Dinlerde mekânın kutsallığına paralel olarak dağların ayrı bir önemi vardır. Dağların kutsal oluşu ve onlara karşı tazimde bulunulması, Tanrı'ya en yakın yerler olarak kabul edilmeleri, daha gelişmiş dinlerde ise Tanrı'nın yüceliğini ve aşkınlığını sembolize etmelerinden ileri gelmektedir". Manevi olarak, dağlar farkında olan bir bilinç halinin temsilidir. Dağlar, ruhsal özlemin ve dünyasal arzuların feshi bir işaretidir. Dağlar ayrıca gücü, sonsuzluğu ve zirveyi temsil etmektedir (Gül, 2020:513). Beyaz renk ise saflığı ve duruluğu simgelemektedir (Fidan, 2012:281). Tertemiz bir gönül ve aşka sahip bu kişi kar üzerindedir. Kısık gözlerle etrafına bakan Mabel, başını Nemrut heykellerine çevirir. Karlara gömülen heykeller de sanki Mabel'e bakmaktadır. Nemrut heykelleri tanrılar olarak bilinmektedir. Dervişe bakıldığında bir derdinin olduğu bellidir ve derviş adeta bekleyiş içerisindedir.

DOI: 10.21602/sduarte.1469757

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Tablo 2: Göstergelerin Analizi.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Yan Anlam
İnsan	Kahverengi elbiseli adam	Derviş	Maneviyat, ruhsal derinlik, sadelik
Doğa	Dağ	Sonsuzluk, zirve	Yükseklik, güç, ulaşılmaz hedefler
Heykel	Nemrut Heykelleri	Tanrı	İnanış, kutsallık
İnsan	Karın üzerinde duran adam	Bekleyiş	Sabır, umut, beklenti

Görsel 2. *Mendilimde Kırmızım Var (2019) Klibinden Ekran Görüntüsü*, Time Code Bilgisi: 1:53/3:13.

Derviş (Mabel), görsel 2'de buz gibi dağın tepesinde beklemeye ve bütün arzularıyla yanmaya da devam etmektedir. "Yangın oldum, yandım ben yar" diyen Mabel, Tıpkı Mevlana'nın yanması gibi oda aşk ile yanmaya devam etmektedir. Derviş'in hem beyaz ortamda konumlandırılışı hem de bulunduğu mekânın belirsizliği, sonsuzluğu temsil etmektedir (Fidan, 2012:281). Derviş, ulağın emanetini teslim aldığını ve yola koyulduğunu hissedercesine, ulağın geldiği tarafa doğru bakar. Bu sırada, sevdiği kadın da damın üzerine çıkmış ve beklemeye başlamıştır. Derviş beklemeyi sürdürür, kadın da aynı şekilde bekler. Kadının gözlerinde bir umut parıltısı, yüzünde ise hafif bir tebessüm belirir. Sevdiğine ulaşacak olan emanetin yerine ulaşacağına dair içten bir inanç taşımaktadır.

Görsel 3. *Mendilimde Kırmızım Var (2019) Klibinden Ekran Görüntüsü*, Time Code bilgisi: 2:00/3:19.

DOI: 10.21602/sduarte.1469757

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Mabel'in sevdiği kadının olduğu görsel 3'te ortam ve giyimi Anadolu kültürünü yansıtmaktadır. Kadının saçındaki yazma, belinde kuşak ve şalvarı Anadolu kültürüne aittir. Ortam olarak incelendiğinde çiçekli perde, işlemeler ve kadının bulunduğu divan doksanları ve köy evlerini hatırlatmaktadır. Ayrıca Mabel Mezopotamya'ya ait vurmalı çalgılardan erbane çalgısı ile klibine eşlik eder. Mabel'in duruşu elindeki çalgıyla postmodern bir dervişe benzemektedir. Ayrıca bulunduğu mekânın belirsizliği sonsuzluğa işarettir.

Mabel, taşın buz tuttuğu sahnede yerde ümitle beklemeye devam etmektedir (time code bilgisi: 3:45/4:00/4:32). Mabel'in bekleyişinin sonunda kaderinin de taşa döneceğini düşündürmektedir. Üçüncü görsele bakıldığında güneş açmıştır. Ulak gelir ve gölgesi heykellere yansır. Güneşin açması müjdeli bir haberin geleceğine işarettir. Bekleyiş sona erecektir. "Mendilimde pare sümbül. Küstü can, ağladı bülbül. Kim dayansın yardan ayrı? Bülbülün çaresi güldür". Klibinde geçen şarkı sözleri incelendiğinde simgesel anlatım ve tasavvufi ögeler göze çarpmaktadır. Tasavvufta sümbül çiçeği, sonsuz sevgi ve bağlılığın sembolü olarak bilinmektedir. Bülbül ise aşk ile yanan ruhu ve beden temsil etmektedir. Tasavvufta gül ise ilahi güzelliği temsil etmektedir. Şarkıda ayrıca gül ile bülbülün aşkına da atıf yapılmıştır. Sözlere genel olarak odaklanıldığında dağda aşk ile yanan Mabel'in hali betimlenmektedir.

Görsel 4. *Mendilimde Kırmızım Var (2019) Klibinden Ekran Görüntüsü,* Time Code Bilgisi: 4:45/5:35.

Görsel 4'ün Mabel'in bekleyişini sona erdirecek kişi nihayet gelir ve bekleyiş biter. Ulağın gözlerinin içindeki gülümseme, Mabel'e sevgilinin gözleriyle bakıyor gibidir. Ancak ulak yüzünü açtığında, Mabel'in aslında kendisini beklediği ortaya çıkar. Mabel'in beklediği kişi kendisidir; ulak, mesajı getiren kişi olmasına rağmen, aslında Mabel'in bir yansımasıdır. Bu, sevgililerin artık birbirine fani olduklarını ve tek bir bedende birleştiklerini sembolize eder. İki kişinin hem bedensel hem de ruhsal olarak bütünleştiği, içsel bir birleşmeyi ifade eden bir duruma işaret eder. Mabel, ulağın gözlerinde sevgilisinin gözlerini görür ve bu durum aralarındaki derin bağı vurgular.

DOI: 10.21602/sduarte.1469757

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Sevgili, ulağın gözlerinden Mabel'e bakmaktadır; bu durum ikisinin artık tek bir varlık haline geldiğini gösterir. Mabel, sevgi dolu bir şekilde mektubu iki elle alıp gönlüne, yani kalbine yakın tutar. Bu hareket, sevgiye ve birlikteliğe duyulan saygıyı ifade eder. Sevgili, Mabel'in gözlerinden kendisini seyrederken, Mabel de ulağın gözlerinden sevgilisinin varlığını hisseder. Bu durumda, ulak ve Mabel, aslında aynı kişinin farklı yönlerini ya da boyutlarını temsil eder. Mabel'in kendi içsel arayışıyla, bekleyişiyle ve sonunda kendisiyle buluşmasıyla tamamlanır. Sevgiliyle birleşme, kişinin kendisiyle bütünleşmesinin bir metaforu olur ve aşkın fiziksel bir birleşmeden ziyade ruhsal bir tamamlanmayı sembolize ettiği anlamına gelir. Bekleyişin sonunda, Mabel'in sevgilisiyle olan birlikteliği, içsel bir keşif ve tamamlanma süreci olarak öne çıkar.

Zikirle başlayan klip, zikirle son bulur. Kamera, klibin başındakinin aksine bu kez zikir halkasına yaklaşmaktadır. Çünkü sevgiliye kavuşma gerçekleşmiştir. Hem beşerî hem de ilahi aşka huzura erişilmiştir. Tanrıya yönelme ile başlayan klip yine tanrıya yönelme ile biter. Evrenin sonsuz döngüsü vurgulanır.

3.2. Toy Klibinin Göstergebilimsel Analizi

Klip incelemesine geçmeden önce toy kelimesine odaklanmak gerekmektedir. Toy'un kelimesini TDK sözlüğüne göre anlamı gençliği sebebiyle deneyimsiz, acemi olanlar için kullanılan terimdir (sozluk.gov.tr). Toy kelimesi Matiz'in klibinde hakikati arayan kişi olarak kullanılmıştır.

Antalya Patara'da çekilen klibin ilk sahnesinde, kaleden devasa bir yapı görülür; bu yapı, bir mağara olarak nitelendirilebilir. Mağara kavramı felsefede önemli bir yer tutar ve bu bağlamda akla ilk gelen isim Platon'dur. Platon'un mağara alegorisinde, insanlar gerçekliği arayış sürecinde mağaradan çıkar ve aydınlanmaya ulaşırlar (2016:269). Jung'a göre ise mağara, dönüşümün gerçekleştiği bir mekandır; burada insan, adeta kuluçkaya yatarak kendini yeniler ve değişir (1993:202). Ayrıca Jung, mağarayı bilinç dışının simgesi olarak görür ve kişinin bu mekân aracılığıyla bilinçdışı ile iletişim kurduğunu vurgular. Sayar (2003:46), mağarayı tinsel anlamda yeniden doğuşun mekânı olarak değerlendirir. Ona göre, sufiler kemâlât yolunda mağaraya çekilir. Çünkü mağara bu ruhsal yolculuğun bir sembolüdür. Dini açıdan bakıldığında, mağara bir gizemi temsil eder. Klipte kamera mağara olarak tasvir edilen mekâna girer ve burada birçok pencere belirir. Bu pencereler, kişinin içsel yolculuğunda karşılaştığı seçenekleri ve onun ruhuna sızan aydınlığı simgeler. Sahnede çeşitli ışıklar ve yollar vardır; kişi bu yollardan birini seçerek ışığa

DOI: 10.21602/sduarte.1469757

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

ulaşır. Kamera, pencerelerden birinin içinden dışarı çıkar ve karakter, içsel dünyasındaki seçeneklerden birini seçerek aydınlanmaya ulaşır. Görsel 5'teki sahne, genel olarak karakterin içsel yolculuğunu, gerçeği ve kendini arayışını simgesel bir bütünlük içinde işlemektedir.

Görsel 5. *Toy* klibinden ve *Yedinci Mühür* Filminden Ekran Görüntüleri.

Mağaradan sonra gelen sahnede, çölde ışığa yakın bir tepede 21 kişinin el ele tutuşarak dans ettikleri görülmektedir. Denge, bilgelik, rehber anlamlarını içeren 21 sayısı sembolizmde bilince ulaşmış rehber ruh anlamına gelmektedir. Arkadaki güneş batmak üzeredir. Güneş, bu sahnede zamanı temsil etmektedir. Klipteki dansın benzeri Ingmar Bergman'ın *Yedinci Mühür (1957)* filminde vardır. Filmin ölümle dans olarak adlandırılan son sahnesinde dans eden kişiler ölür. Film genel olarak karakterin yola çıkışı, arayışı ve insanın gerçekliği arayışının hiç bitmeyeceğini seyircilere aktarmıştır. Ölüm sadece bedenen ve ruhen ölüm değildir. Ölüm ve yeniden doğuş anlamında da kullanılır. *Ölümle dans* kavramı, hayatta ne olursa olsun sonucunun ölümle biteceğini ve yeniden doğuşu temsil etmektedir. Ölümle dans kavramına benzer bir kavramı Stoacı filozof Marcus Aurelius söylemiştir. Bu kavram "Mementomori" dir. Öleceğini hatırla anlamına gelir. Sahneyi dini açıdan ele alırsak 21 sayısı için Kur'an-ı Kerim'de 21. sureye bakmak gerekir. Kur'an-ı Kerim'de 21. sure Enbiya suresidir. Enbiya, Peygamber demektir. Peygamberin kelime anlamı da yol göstericidir. Bakara süresinin 21. Sayfa 2'nci cüzüne bakıldığında kuranın yol gösterici olduğunu insanlara hatırlatılmaktadır. Mabel burada kendi yol göstericisinin kuran ve peygamber olduğunu dinleyicilerine hatırlatmak istemiş olabilir. Enbiya suresine geri dönersek, sure hesap gününden yeniden dirilişten bahseder. Karaktere bakıldığında araftadır. Kendisinin yeniden doğuşa doğru gidişi yansıtılmıştır.

DOI: 10.21602/sduarte.1469757

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Tablo 3: Göstergelerin Analizi.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Yan Anlam
Mekân	Karanlık ortamda birden penceresi bulunan yer	Mağara/Gizem	İçsel keşif, bilinmeyenle yüzleşme
Mekân	Pencerelerden sızan ışık	Aydınlanma	Bilgiye ulaşma, aydınlanma süreci
Mekân	Karanlık bir ortamda el ele tutuşup dans eden kişiler	Ölümle Dans	Hayatın geçiciliği, varoluşsal sorgulama
Mekan	21 kişi el ele dans etmektedir	Denge/bilgelik	Birlik, toplumsal uyum

Görsel 6. *Toy* (2020) Klibinden Ekran Görüntüleri, Time Code Bilgisi: 0:20/0:25.

Görsel 6'ın olduğu sahnede 21 kişi dans etmektedir. 21 kişinin dans etmesinden sonra çölde farklı noktalarda birden fazla kişi bulunmaktadır. Hakikati arayanların mekânı çöldür (Corbin, 1991:254). Hakikati arayan bu kişiler ilahi bir dans yaptıkları düşünülebilir. Çöl tasavvufta bir hiçlik makamıdır ve hiçlikten kasıt ise kişilerin dünyevi zevklerden kendini arındırması anlamına gelir. Aynı zamanda çöl sonsuzluğun simgesidir. Hiçbir zaman bitmeyecek, yeniden doğuşun anlamını ortaya çıkartmaktadır. Bir yandan da bu kişiler beyaz giyinmiştir. Bir kefene bürünmüş gibilerdir. Bir arafın başlangıcı kabul edilebilir. Çöldeki kişiler, açılma ve kapanma hareketi yapmaktadır. Yapılan hareketler çiçeğin açmasına benzemektedir. Şarkıdaki *"sevda çiçeği"* sözleri yorumu desteklemektedir.

Çölde, üçgen şapkalı biri tek başına yürürken görülmektedir. Bu kişinin cinsiyeti ve kim olduğu anlaşılmamaktadır. Çünkü klipte yüzü hiçbir zaman gösterilmemektedir. Klipte, bu kişi ile Mabel arasında yapılan kamera geçişleri ile seyircilere bu ikilinin bağlantılı olduğu hissettirilmektedir. Bu kişi hep güneşe yani hakikate yürümektedir. Bu yürüyüş, kişinin manevi yolculuğunu temsil etmektedir. Adam tek başına yürüdüğü halde çölde birden fazla ayak izi bulunmaktadır. Ayak izleri hakikate yolculuğun ilk kez yapılmadığının göstergesidir. Ayrıca bu

DOI: 10.21602/sduarte.1469757

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

kişinin başında piramide benzer bir üçgen bir şapka vardır. Piramit, mistik geleneklerde aydınlanma yolunu temsil etmektedir. Üçgen ise üstesinden gelinmesi gereken bir zorluğa işaret eder (Sarıgül, 2015). Üçgen şapkayı ve kişiyi birlikte okursak; hakikat ve aydınlanma arayışı zorlu bir arayıştır denilebilir. Bu durumu hem şarkı sözleri hem de klibin devamı desteklemektedir.

Çöl, bir hiçliktir. Kişinin kendi kafesinden kurtulmak, maddi dünyanın ötesine geçmek gibi sembolik anlam ortaya çıkarılabilir. Mabel Matiz göründüğü bir başka sahnede (time code bilgisi: 0:30/0:34), Matiz, hakikat arayışında karanlık bir yerdedir ve karşısında tek bir ışık kaynağı vardır. Işık çok uzaklardadır. Matiz, ışığa doğru şarkısını söylemektedir. Bu karanlık ortam arafı, ışık da kutsala doğru ilerleyişin simgesi olarak değerlendirilmiştir. Sahnedeki ışık aslında yüce varlık Allah'tır. Dua ederek Allah'a seslendiği bir yer olarak konumlandırılmıştır. Şarkı sözleriyle beraber gidilirse "yol yol yüreğim, yol benim yüreğim" sözlerinde geçen yol kelimesi din anlamına gelmektedir. Matiz, çıktığı yolun din olduğu ve Allah'tan başka sığınacak yeri olmadığını ve bu yola yüreğini koyduğunu şarkı sözleriyle ifade etmektedir. Sahnede tek başına bulunmasının sebebi de Allah'a karşı hep tek olduğumuzu göstermektedir. Genel olarak şarkının sözleri ve mekan manevi yolculuğu ifade etmektedir.

Tablo 4: Göstergelerin Analizi.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Yan Anlam
Mekan	Çöl	Sonsuzluk/hiçlik	Boşluk, içsel yalnızlık, ruhsal arayış
İnsan	Çölde tek başına yürüyen adam	Arayış	Kendini keşfetme, yaşam gayesini bulma
İnsan	Üçgen şapkalı kişi	Zorluğun ardından gelecek olan aydınlık	Umut, yeni başlangıçlar
İnsan	Karanlık ortamda ışığa doğru seslenen kişi	Kutsala sığınma	Maneviyat arayışı, ruhsal huzur
Mekan	Karanlığa sızan ışık	Aydınlanma	Bilgiye ulaşma, içsel keşif

"Yol verin gideyim" sözleriyle beraber; Yol isteyen Mabel, taş bir yapının kapısına doğru yürümektedir (time code bilgisi: 0:36/0:36). Mabel'in kendi iç dünyasından yavaş yavaş çıkmaya başladığını ve bazı gerçekleri görmeye başladığı anlaşılmaktadır. Aslında bu kapı klipte simgesel olarak bir eşiktir, yoldur veya kurtuluştur. Bir sonraki sahnede Mabel'in kapısından çıktığı yapının

DOI: 10.21602/sduarte.1469757

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

dışını görmekteyiz. İç dünyasından hakikate doğru çıkan Mabel'in bulduğu şey çok geniştir. Küçük bir evden çıkan Mabel, dağın tepesinde taş bir yapıda zirvededir.

Mabel'in bulunduğu yerin büyüklüğü genel çekimle tanıtıldıktan sonra eve yakınlaşmıştır. Mabel evin dışında etrafına bakmaktadır. Sahnede hakikate ulaşmak için çok büyük yol alması gerektiği vurgulanmıştır. Bir sonraki sahnede (time code bilgisi: 0:38/0:39) harabe ortamda dışarıya çıkan insanlar görünmektedir. Bu insanlar kapılardan çıkarak; arayışa başlamışlardır. Yani kafeslerini kırıp seyr-i süluğa dahil olmuşlardır. Sahneye şarkı sözleriyle birlikte bakılırsa; "yol yol" derken Mabel kapıdan çıkar ve aydınlığa ulaşır. Diğer insanlarda "yol yol" sözleriyle beraber aydınlığa çıkar. Bu durum sahnedeki insanların kendi iç dünyalarında gerçekliğe adım attıkları ve gerçeklik içinde yol almaya başladılarını tasvir etmektedir.

Görsel 7. *Toy* (2020) Klibinden Ekran Görüntüsü, Time Code Bilgisi: 0:44/0:51.

Klibin görsel 7'deki sahnesinde yer verilen göstergeler ilk izlendiğinde tasavvufta dervişlerin kendilerini kapattıkları çilehanelere bir çağrışım olduğu değerlendirilmiştir. Bu görselde yer alan ve dervişlere çağrışım yapan insanlar "toyluk" hallerinden kurtulmak ve gerçek aşka ulaşmak amacıyla bir çile çıkarmakta oldukları şeklinde çözümlenmiştir. Literatüre bakıldığında tasavvuf geleneğinin en önemli temsilcisi ve mihmandarı olarak da bilinen Hoca Ahmed Yesevî de altmış üç yaşında iken tekkesinin avlusunda yaptırdığı bir çilehânede, vefat edene kadar ibadet ile meşgul olmuştur[2] . "Halvet, halvetgâh, çilehâne" gibi adlarla da bilinen çilehaneler sûfîlerin, nefis terbiyesi ve seyrüsülûklerinde mesafe almak amacıyla ibadet ve tefekküre daldıkları, mânevî lezzetleri tatmalarına olanak tanıyan halvet (çile) dönemleri boyunca kaldıkları oldukça küçük ve dış dünyaya kapalı mekanlar olarak tanımlanmaktadır. Bu göstergelerin yer aldığı sahnede de "Hallarım toy ama sevdadır çiçeğim" sözlerini duyulmaktadır.

[2]Tanman, M. (1997). Halvethane, https://islamansiklopedisi.org.tr/halvethane,https://islamansiklopedisi.org.tr/cilehane, Erişim Tarihi: 04.10.2024.

DOI: 10.21602/sduarte.1469757

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Tasavvuf edebiyatında sıkça karşılaşılan açmak üzere olan çiçek benzetmeleri burada "gör, Toy'um ama içimde açmayı bekleyen sevda var aslında" şeklinde yorumlanmıştır. "Açmadım ki daha sar beni gerçeğim" sözleriyle de kişi henüz toy olduğunun farkında olup bunu dile getirmekte ancak bir çiçek gibi açacağı umudunu da yaşadığı şeklinde değerlendirilmiştir. Sevda çiçeği olabilmesinin önünde de engel çiledir ve çileden çıkabilmektir. Çilehande olarak yorumlanan görsel yedideki sahnede beyaz elbiseleri ve çilehaneyi andıran alandaki kişiler, doğumu, ölümü ve yaptıkları hareketlerle de yeniden doğuşu simgeledikleri şeklinde analiz edilmiştir. Burada ifade edilen ölüm bedenen değil ruhen bir ölümdür. Sahnede "Ölmeden önce ölünüz" hadisine bir gönderme bulunduğunda değerlendirilmiştir. Böylece yukarıda da ifade edilen hususlar bağlamında kişiler egolarından, bütün kötü alışkanlıklarından kurtulmayı amaçladıkları şeklinde bir çözümleme yapılmıştır.

Çölde tek başına hakikate çıkan kişi yeniden gösterilir (time code bilgisi: 0:49/0:54). Bu kişi, ışığa doğru, kutsala doğru yavaş yavaş yürümektedir. Hakikate ulaşmasının yaklaştığı anlaşılmaktadır. Bu sahneden bir çocuk görülür (time code bilgisi: 0:49/0:54). Klip renkli çekilmesine rağmen çocuğun olduğu bu sahne siyah-beyaz çekilmiştir. Siyah beyaz çekilen sahnenin geçmişe dönük bir sahne olduğu anlaşılmaktadır. Taşın üzerinde oturan çocuk, Matiz'in çocukluğu olarak tanımlanabilir. Bu sahne, geçmişi geride bırakmak, geçmişle hesaplaşmak ve toyluktan olgunluğa doğru erişim olarak tasvir edilmiştir. Şarkı sözleri de bu sahneyi desteklediği anlaşılmaktadır. Sözlerde "hallarım toy ama sevdadır çiçeğim" diyen Mabel, yolunun çile yolu olduğu şeklinde yorumlanmıştır.

Tablo 5: Göstergelerin Analizi.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Yan Anlam
Mekan	Dört tarafı kapalı çukur görünümlü ortam	Mezarlık	Geçiş, son, belirsizlik
İnsan	Beyaz elbiseli kişiler	Kefen/ölüm	Temizlik, saflık, ölüm sonrası geçiş
İnsan	Işığa doğru yürüyen adam	Kutsallık	Manevi aydınlanma, umut
Renk	Siyah-beyaz çekilen sahne	Geçmiş	Kaybolmuş zaman
İnsan	Çocuk	Toy	Masumiyet, saflık, deneyimsizlik

DOI: 10.21602/sduarte.1469757

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35

ISSN 1308-2698

Toy olan çocuğun ardından harabe alana geçiş yapılır. Bu sahnede insanların hakikati ararken aynı noktalardan aynı yollardan geçtikleri gösterilmiştir. Bir sonraki sahnede 13 kişinin merdivenlerde gögüslerine vurarak zikrettikleri görülmektedir (time code bilgisi: 0:56/1:21). Merdiven araf olarak simgelenmektedir. Merdivendeki kişiler araftadırlar. Klipte merdiven cennet ve cehenneme, iyilik ve kötülüğe gitmede bir basamak olarak verimiştir. 13 sayısı simgesel olarak güçlü olmayı ve değişim içerisinde olma durumunu işaret etmektedir. Klipteki sahnenin Hristiyan inancındaki 13 sayısındaki ölüm ile bir bağlantısı yoktur. Merdivenlerle başlayan sahne merdivenlerde son buluyor. İnsanların bir döngü içeresinde olduğunu göstermektedir.

Mabel Matiz, şarkı söylerken çeşitli açılardan sinesine vurduğu görülmektedir (time code bilgisi: 0:34/1:06/1:45/1:48). Bu hareket Mevlevi inancında "eyvallah" anlamına gelmektedir. Matiz klibinde kaderine ve yaşadıklarına eyvallah, hayata dair eyvallah, başına gelen her şeye eyvallah, Allah'tan gelen her şeye eyvallah dediğini; elini göğsüne getirerek kabullendiğini görmekteyiz.

Hakikati bulma yolundaki Mabel'in kişiliğin sık sık değişimlerden geçtiği görülmektedir (time code bilgisi: 1:47/2:11/2:35). Devamlı bir döngü halindedir. Önce kendi iç dünyasından geçmiş Mabel, daha sonra karanlıklar içindeki aydınlığa ulaşmaya çalışan Mabel ve en sonda da aydınlık bir dünyada seslenen Mabel'i görülmektedir.

Karanlık bir ortamda semazenler dönmektedir (time code bilgisi: 1:12/1:24). Semazenlerin dönmesindeki anlam ise insan gerçekliği bulurken devamlı bir döngü halinde çabalıyor olması ve bu döngünün sürekli kendi etrafında gerçekleşmesidir. Dönmek klipte hiçbir şeyin durmadığını, bitmediğini, ölmediğini hareket edip değiştiğini sembolize etmektedir. Genel olarak klipte hareket etme dönme ve ilerleme görünmektedir. Klipteki semazenler yedi kişidir. Yedi kişinin bulunması Mevlana'nın yedi öğüdüne bir gönderme olarak okunmuştur. Aynı zamanda yedi sayısı derinlik ve gizem anlamlarına da gelmektedir. Semazenlerin başındaki sikke nefsinin mezar taşıdır. Klipte şekil biraz farklı gösterilmiştir. Klipte semazenlerin eteklerine led ışık yerleştirilmiş adeta semazenler modernize edilmiştir. Semazenlerin karanlık ortamda gösterişli sunulması onların üst makamda olduğuna da işarettir. Döngünün bitmesinin ardından kamera yeni bir eşikten geçmektedir. Bu sırada şarkı sözlerinde "güzeldim ağlatıldım, ol dedi, ol dedi, ol dedi Allah" cümleleri geçmektedir. Sözlerden de anlaşılacağı üzere artık Mabel'in toy

DOI: 10.21602/sduarte.1469757

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

olmadığı sonucuna erişilir. Sözlerde geçen "ol dedi" kelimesiyle bakara süresindeki "ol der ve olur" ayetine gönderme yapılmaktadır.

Tablo 6: Göstergelerin Analizi.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Yan Anlam
İnsan	Dönen semazenler	Döngü/gerçeklik	Hayatın döngüsü, ruhsal yolculuk
İnsan	Yedi semazen dönmektedir	Mevlana'nın yedi öğüdü	Bilgelik, içsel rehberlik
İnsan	Yeşil renk kıyafet giymiş insanlar	Hayat	Yenilenme, umut, doğanın tazeliği
Nesne	Semazenlerin kafasındaki sikke	Mezar taşı	Sonsuzluk, ruhun yolculuğu

Açılış sahnesinde görülen mağaranın girişi ile tekrar karşılaşılır (time code bilgisi: 1:21). Mabel'in iç dünyasından çıkıp gerçeklere eriştiği yerin tekrar gösterilmesi hakikate ulaşma aşamasında her zaman başa dönülebileceği anlatılmaktadır.

Çölde yürüyen insanların gösterildiği sahnede (time code bilgisi: 1:52/1:00) bütün insanlığın bir hiçliğe ilerlediği sembolize edilmektedir. İnsan ne yaparsa yapsın bu dünyadan hiçbir şey bırakmadan gidecektir. Bu nedenle insanlar güneşe, hakka ve aydınlığa yönelmelidir. Arayışları sona erenlerin tek tek çiçek açmaya başlarlar.

Bir başka sahnede kamera karanlık bir tünelden ışığa doğru çıkmaktadır (time code bilgisi: 1:26). Matiz, ilk sahneye gönderme yapıldığı değerlendirilmiştir. İlk sahnede insanın zaman zaman tekrar başa dönebileceğini anlatılıyordu. Bu sahnede ise çıkışın yönü değişmiş, tünelden çıkılarak ışığa ulaşılmaktadır. Bu durumun sonucuna göre; insan ne kadar yol alırsa alsın geriye döndüğünde yola çıktığı gibi olmaz, değişime/dönüşüme uğradığı kanısına erişmek mümkündür.

Ulaşılmayı bekleyen güneş /ışık figürü olan sahnede (time code bilgisi: 1:43/1:46), önceki sahnelere göre aydınlık bir ortam mevcuttur. Bu sahnede anlatılmak istenen sonuç; çevrenin karanlık ya da aydınlık olması önemli değil her zaman bir ışık vardır ve sadece ona yaklaşmaya çalışılmalıdır. Hakikate ulaşmak için her zaman yolda olunmalıdır. Hayat ışığa ulaşmakla, hakikate ulaşmakla geçecektir. Bu doğrultuda her zaman karanlık dünyada aydınlık; aydınlık dünyada da karanlık iç içe olacaktır. Işık daima yukarıdadır.

Hakikate ulaşmaya çalışan kişi merdivenin en üstüne çıkmıştır (time code bilgisi: 2:18). El kol hareketleriyle bir çaba içerisindedir. Sahne, kutsala, tanrıya ulaşmayı simgelemektedir.

DOI: 10.21602/sduarte.1469757

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Çölde hakikati arayanlar ileri doğru yürür şekilde gösterilmektedir (time code bilgisi: 2:31/2:44). Başında şapkası olan kişi de tepede yoldaki kişilere işaret ederek adet yardım istemektedir. Bu sırada "yol verin gideyim" sözlerini duyulur. Bu sahnede hakikati arayanlar yol isteyen kişiyi ortalarına alarak adeta bir çiçeğin tomurcuğu gibi konumlandırmaktadır.

Görsel 8. *Toy* (2020) Klibinden Ekran Görüntüsü, Time Code Bilgisi: 2:31/2:44; 2:53/2:59.

Görsel 8'in yaşandığı sahnede şapkalı adam ortaya alınarak birtakım sembolik hareketler yapılmaktadır. Bu sahne devam ederken Mabel'in yolculuk aşamasındaki halleri gösterilmektedir. Bu halin sürekli ve kalıcı olması durumuna da makam denir. Makam da kişinin çalışma ve gayreti sonucunda aldığı manevi yoldur. Bu tanımlamalar, klibi okumada oldukça yardımcıdır. Görülen sahneler hiçlik makamında hakikate ışığa ulaşanların vardığı "fenafillah" makamıdır. Bu sahnede herkes birbirine dokunmaktadır. Çünkü ışığı bulduktan sonra yolculuğun son durağına ulaşarak; tek beden olup, ışık karşısında adeta çiçek açmışlardır. Mabel'i ortalarına alarak bir tür arınma, katarsis oluşturmuşlardır. Mabel, sevda çiçeğine dönüşerek açar. Çiçek açtıktan sonra Mabel'in etrafındakiler uzaklaşırlar. Mabel artık kendi yoluna doğru devam ederken; kamera ondan uzaklaşıp ışığa doğru ilerliyor. Hakikate erişen Mabel, tek başına yeniden yolculuğuna devam eder. Bu durum da yeniden doğuşu ve döngünün devam edeceğini vurgulamaktadır.

Tablo 7: Göstergelerin Analizi.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Yan Anlam
İnsan	Çölde ileriye doğru yürüyen insanlar	Hakikate yolculuk	Bilgelik arayışı, ruhsal keşif
İnsan	Çölde bulunan kişilerin bir araya gelerek daire oluşturması	Birlik beraberlik/bütünlük	Toplumsal dayanışma, birliktelik
İnsan	Çöldeki adamın çiçek açması	Yeniden doğuş/döngü	Umut tazeleme, yaşamın sürekli akışı

DOI: 10.21602/sduarte.1469757

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Sonuç

Bu çalışmada, Mabel Matiz'in müzik videoları olan "Mendilimde Kırmızım Var" (2019) ve "Toy" (2020) göstergebilimsel bir yöntemle incelenmiş, Anadolu kültürüne ait folklorik ve tasavvufi unsurların bu kliplerde nasıl işlendiği ele alınmıştır. Sanatçının modern pop müzik ile geleneksel kültürel motifleri birleştirdiği ve bunları güçlü bir görsel dil aracılığıyla aktardığı yapılan analiz çerçevesinde tespit edilmiştir. Her iki klipte de aşk, hakikat arayışı, ilahi aşka ulaşma temalarının sembolleler üzerine işlendiği değerlendirilmiştir.

"Mendilimde Kırmızım Var" klibi, beşerî aşk ile ilahi aşkın birleştiği, zikir sahneleri ve sembolik imgelerle bezendiği değerlendirilmiştir. Klipte kullanılan renkler, doğa imgeleri, dağlar ve zikreden dervişler gibi göstergeler, aşkın hem dünyevi hem de ilahi boyutlarını temsil ettiği şeklinde çözümlenmiştir. Çalışmanın literatür kısmında ifade edilen hususlar bağlamında klibin başından sonuna kadar devam eden zikir halkası, evrenin sonsuz döngüsünü ve varoluşun sürekliliğini gösterdiği şeklinde yorumlanmıştır. Klipte iki farklı Mabel göstergesi sunulmaktadır. Bunlardan birisi yollara düşen ve bekleyen gösterenleriyle imlenen Mabel göstergesi diğeri ise, beşeri aşk ile ilahi aşkın iç içe geçtiği gösterenlerinin ifade edildiği Mabel göstergesidir. Bu klibin başında ve sonunda 'zikir' göstergelerin yinelenmesi çözümlemede ortaya konan beşeri ve ilahi aşk arasındaki döngünün pekiştirmesini yapmaktadır. Diğer bir önemli gösterge olarak beyaz karla kaplı doğa sahneleri, ilahi aşkı temsil ettiği şeklinde çözümlenmiştir. Beyaz rengin karla kaplı doğanın literatür bağlamında saflık ve arınmaya gönderme yaptığı değerlendirilmiştir. Böylece Mabel Matiz'in "Mendilimde Kırmızım Var" klibinde modern bir aşk hikâyesinin tasavvufun mistik ögelerini kullanarak izleyiciye sunduğu sonucuna varılmıştır.

"Toy" klibindeki göstergeler değerlendirildiğinde hakikat arayışı teması ön plana çıkmaktadır. Klipte yer verilen yolculuk, mekanlar, bireyin kendi özüyle hakikat ile buluşma yolculuğu arasında ilişki kuran göstergeler olarak ele alınmıştır. Toy kelimesinin gençlik ve deneyimsizlik anlamına gelmesi, klibin ana karakterinin hakikati arayan toy bir kişi olarak resmedilmesiyle uyumlu bir sembolizm oluşturur. Klip boyunca kullanılan mağara, çöl ve ışık gibi göstergeler, karakterin manevi yolculuğundaki çile aşamalarını temsil eder. Klipte Platon'un mağara alegorisine de atıf yapıldığı ve karakterin bu karanlık mağaradan aydınlığa çıkışının kendini keşfi ve çile yolculuğundaki kat ettiği olumlu mesafe olarak yorumlanmıştır. Çölde

DOI: 10.21602/sduarte.1469757

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

kişilerin birbirlerinden ayrı mesafelerde sadece kendi başlarına ve kendi içlerine yönelik yaptıkları dans hareketleri ölümden sonraki dirilişte mahşer alanında insanların birbirlerinden habersiz bir şekilde kendi dertleriyle baş başa kalacakları anlatısına/öğretisine bir gönderme olarak değerlendirilmiştir. Dans hareketlerinde gösterilenlerden bireyin dünyevi zevklerden arınarak maneviyata ulaşma yolculuğunun gösterildiği değerlendirilmiştir. Bireylerin mesafeli dans hareketlerinin bir tür 'kendilik' farkındalığının oluştuğunu kendi dışındakilerle ilişki kurmadığını sadece kendi eksik yanlarına dikkat ederek bir hiçlik arayışı şeklinde yorumlanmıştır. Böylece son sahnelerde gösterilen göstergeler üzerinden karakterin sevda çiçeğine dönüşmesi ile fenafillah makamına ulaştığı şeklinde değerlendirilmiştir. Böylece "toy olarak" bir seyri sülüğe giren dervişin fenafillah yolculuğunun anlatısını klipte işlendiği sonucuna varılmıştır.

Karşılaştırılması yapılan her iki klipte çalışmanın ana izleğini oluşturan tasavvuf ve onunla ilişkili olan "arayış", "aşk"," zikri", "hakikat" ve "çile" temalarının göstergeler üzerinden işlendiği sonucuna varılmıştır. "Mendilimde Kırmızım Var" klibinde beşerî aşk ile ilahi aşk iç içe geçerken, "Toy" klibinde bireyin hakikati arayışındaki manevi yolculuğu ön plana çıkarılmaktadır. Klibin sonunda karakterin fenafillah makamına ulaşarak yolculuğuna devam etmesi, yeniden doğuş ve döngüsel bir ilerlemeyi simgeler. Böylece Mabel Matiz, popüler müziği sıradan bir eğlence aracı olmanın ötesine taşımakta olduğu Mabel Matiz'in ve izleyiciye Anadolu İslam kültürünü manevi motiflerini sunduğu değerlendirilmiştir.

Klibinde yer verilen göstergeler üzerinde tasarlanan anlatı dili ile video kliplerin ve müziğin kültürel bir aktarım aracı olduğu ve geçmiş, bugün, gelecek arasında ilişki kuran bir iletişim vasıtası olduğu da söylenebilir. Klipte yer verilen göstergelerin bir felsefenin sunumu şeklinde aktarılıyor olması sanatçı, klip, beste, güfte ile izleyici/dinleyici arasında düşünmeye motive eden andan ve uzamdan bağımsız bir iletişimin sürekli olarak devam ettiği sonucunu göstermekte ayrıca, klipteki bu göstergeler okuyucuyu (izleyici/dinleyici) aktif bir şekilde içinde yaşadığı kültürün unsurlarını öğrenmeye teşvik ettiği şeklinde değerlendirilmiştir.

Çağdaş pop müziğinin örnekleri arasında yer alan bu iki klip kültürün önemli bir bileşeni olan sanatın hem aktarıcısı (aracı) hem de mesajın kendisi olduğu hususunu da ortaya çıkarmaktadır. Kısaca Mabel Matiz, her iki klipte de zikir, ilahi aşk, bekleyiş, yeniden doğuş ve yolculuk temaları öne çıkmış; tasavvufta önemli olan yolculuk ve yolcu kavramlarının belirgin bir

şekilde işlendiği görülmüştür. Mabel Matiz, kliplerinde tasavvufi öğeleri modern sinema diliyle birleştirerek, müzik videosu formatında derin bir felsefi ve manevi yolculuk sunmuş ve izleyiciyi de bu yolculuğa dahil etmiştir.

Kaynakça

Altıntaş, R. (2018). İbnü'l-Cevzî'de Tasavvuf-Kelam Münasebetleri, *Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi* (3), 137-155.

Artun, E. (2012). "Günümüzde Yaşayan Âşıklık Geleneği Üzerine Düşünceler", *Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu*, 20-22 Ekim, Adana: Çukurova Üniversitesi.

Berger, A. A. (2014). "*Semiotics and society. Society*", Sayı. 51, s. 22-26.

Bilgili, İ. (2019). Bekir Sami Paşa Nakşbendî Halidî Zaviyesinin Konya Islah-ı Medâris-i İslamiye Medresesine Dönüşümü Bağlamında Nakşbendîliğin İlmi Hayata Tesiri ve Zaviyenin Para Vakfiyesi, *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 47(47), 15-56.

Bolay, S. Hayri (1990). *Felsefî Doktrinler Sözlüğü*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Cebecioğlu, E. (2003*). Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, İstanbul: İnka Yayınevi.

Corbin, H. (1991). *En Islam İranien: Aspects Spirituels et Philosophiques*, Paris: Gallimard.

Demirci, Ç. (1997). *Hakikat, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi 15. Cilt,* İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay.

Durak, E. (2023). *Yeni Türk Sinemasında Tasavvuf İmgeleri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Elden, M., Ulukök, Ö. ve Yeygel, S. (2008*). Şimdi Reklamlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Eröz, M. (1990). *Türkiye'de Alevilik ve Bektaşilik,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını.

Fidan, M. (2012). *İletişim Kurmak İstiyorum*, Konya: Tablet Kitapevi.

Fiske, J. (2003), *İletişim Çalışmalarına Giriş,* Bilim ve Sanat Yayınları: Ankara.

Gölpınarlı, A. (1953). *Mevlana'dan Sonra Mevlevilik*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Gül, A. (2020). "Dağın Öteki Yüzü: Süfi Tefsirinde Dağ Metaforu", *Şırnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* Sayı 11, s.25

Jung, C. G. (1993). "*Dönüşüm Sürecini Canlandıran Örnek Simgeler*", İstanbul: Türk Dili.

Kant, I. (2011). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, İstanbul: İdea Yayınları.

Karaduman, İ. (2014). "Türklerin İslam İnancı ile Şekillenen Dinî Müzik Kültürü ve Türleri". *I. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri* (GUSBAG). Ed. Sebahat Demirel Akkaya. Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları. Sivas: 142-150.

Keflioğlu, E. (2016). *Enis Behiç Koryürek'in Varidat-ı Süleyman Adlı Eserinin Tasavvuf Ögeleri Çerçevesinde Değerlendirilmesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kuşpınar, Bilal (2007). "Mevlâna'da bilgi ve dereceleri", *İSTEM Dergisi*, sayı 10, s. 13-28.

Kuşlu, A. (2019). Kendini Bilmenin Bir Aşaması Olarak Mesnevî'de Aşk Tasavvuru, *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 46 (46), s.185-210.

Kutha Ratna, N. (2008). *Teori, Metode, dan Teknik Penelitian Sastra*, Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

Mungan, H. S. Çara, C. (2020). "Gelenek ve Postmodernizm Bağlamında Bir İnceleme: Mendilimde Kırmızım Var", *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, Sayı 5, s. 30-47.

Platon. (2016). *Devlet,* İstanbul: Say Yayınları.

Sayar, Kemal (2003). *Sufi Psikolojisi,* İstanbul: İnsan Yayınları.

Schimmel, A. (2001*). İslamın Mistik Boyutlari*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Şengül, M. B. (2010). "Elif Şafak'ın Aşk Romanında Tasavvuf". *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 5/2 Spring 2010.

Türer, O. (1995). "Hoca Ahmed-İ Yesevî'nin Türk-İslâm Tarihindeki Yeri ve Tasavvufî Şahsiyeti", *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 12, s.11-28.

Türer, O. (2020). *Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*, İstanbul: Ataç Yayınları.

Türkan, H. K. (2016). "Âşıklık Geleneği ve Âşık İsmail Tezanî'nin Âşıklık Geleneği İçindeki Yeri". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, Sayı 4, s. 252-265.

Uludağ, S (2005*). Muhabbet*, İstanbul: T.D.V Yayınları.

Yılmaz, H.K. (2021). *Ana Hatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*, İstanbul: Ensar Yayınları.

Yıldırım, A. Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınevi.

Vardar, B. (2001). *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri,* İstanbul: Multilingual Yayınları.

Wollen, P. (2017). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, İstanbul: Metis Yayıncılık.

İnternet Kaynakları

Sarigül, Ç. (2015). "*Üçgen Sembolü*", https://kosmosmacerasi.com/v1/2015/06/ucgen-sembolu/, Erişim tarihi: 7. 10. 2024.

Spotify, https://open.spotify.com/intl-tr/artist/1dpqJqIuNqideTvmxBsSku, Erişim tarihi: 06.09.2023.

Matiz, https://mabelmatiz.com, Erişim tarihi: 06.09.2023.

Erarslan, K. (1980). *Ahmet Yesevi*, https://islamansiklopedisi.org.tr/ahmed-yesevi, Erişim tarihi: 04.10.2024.

Tanman, M. B. (1997). Halvethane, https://islamansiklopedisi.org.tr/halvethane,https://islamansiklopedisi.org.tr/cilehane, Erişim tarihi: 04.10.2024.

Görsel Kaynakları

Matiz. M. (2020). *Toy*, https://www.youtube.com/watch?v=JrlyWMuPqIA&list=RDJrlyWMuPqIA&start_radio=1, Erişim tarihi: 04.10.2024.

Matiz. M. (2019). "*Mendilimde Kırmızım Var feat. Sibel Gürsoy*", https://www.youtube.com/watch?v=tMUtzjSkjnY, Erişim tarihi: 04.10.2024.

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

DENİZLİ ACIPAYAM'DA ÇOCUK OYUNLARI*

CHILDREN'S GAMES IN DENIZLI ACIPAYAM

Mustafa Genç **, **Dilek Yılmaz*****

Öz

Bu makalede Denizli ili Acıpayam da çocuk oyunları ve oyuncaklarının tespit ve değerlendirmesi ele alınmıştır. Araştırma Acıpayam ve mahallerde saha çalışması ile gerçekleştirilmiştir. Ulaşılan 293'ü erkek, 293'ü kadın olan toplam 586 kişi ile sözlü görüşme yapılmış ve anket düzenlenmiştir. Yapılan sözlü görüşmelerde Acıpayam'a özgü 36 çocuk oyunu tespit edilmiştir. Türk çocuk oyunları üzerine çalışmalar yapan Pertev Naili Boratav ile Metin And'ın eserlerinde yer alan tasnif ve sınıflandırma yöntemleri referans alınarak tespit edilen oyunlar gruplara ayrılmıştır. Konu kapsamında tespit edilen 36 oyun 7 başlık altında toplanarak detaylı olarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çocuk, Değerler, Kültür, Gelenek, Değerler Eğitimi.

Abstract

In this article, the determination and evaluation of children's games and toys in Denizli province Acıpayam is discussed. The research was carried out with fieldwork in Acıpayam and neighbourhoods. Verbal interviews were made with a total of 586 people, 293 of whom were male and 293 of whom were female, and a questionnaire was organised. During the oral interviews, 36 children's games specific to Acıpayam were identified. The identified games were divided into groups with reference to the classification and classification methods in the works of Pertev Naili Boratav and Metin And, who worked on Turkish children's games. The 36 games identified within the scope of the subject were categorised under 7 headings and examined in detail.

Keywords: Child, Values, Culture, Tradition, Values Education.

1. Giriş

Çağımızda yaşam tarzı ve gelenekler çok hızlı değiştiği ve tüketildiği için gerçekliğin yerini sanal gerçekliğin aldığı bir durum ile karşı karşıyayız. Kentleşme ile sokaklardan uzaklaşan çocuklar dijital teknolojiler ve sosyal medyanın etkisiyle birlikte kültürümüzde şimdiki yetişkinlerin belleğinde yer alan oyunlar yok olmaya başlamıştır. Yok olan bu geleneksel oyunlar kültürel değerlerimizin önemli bir parçasıdır. Bir anıt ve sanat eserini müzelerde ya da olduğu mekânda farklı tekniklerle koruyabiliriz. İnsanın emeği olan maddi ve manevi kültürel

Araştırma Makalesi / Research Article
Başvuru tarihi / *Received:* 25 Mart 2025- Kabul tarihi / *Accepted*: 25 Haziran 2025

* Bu makale; Prof. Dr. Mustafa GENÇ danışmanlığında Dilek YILMAZ tarafından hazırlanan "Bir Nesil Önce Bir Nesil Sonra Denizli Çocuk Oyunları" (2025) isimli Doktora tezinden üretilmiştir.

** YÖK 100/2000 Doktora Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Anabilim Dalı, dylmaz00@gmail.com, Denizli/Türkiye.

*** Prof. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Halı, Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anabilim Dalı, mustafagenc@sdu.edu.tr, Isparta/Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

değerlerden biri olan geleneksel çocuk oyunlarını nasıl koruyabiliriz? sorusu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Günümüzde tüm değerlerin hızlı tüketildiği ve sanal gerçekliğin önem kazandığı durumlardan çocuk oyunları da etkilenmiştir. Sokakta oyun oynama ve sosyalleşmeden uzaklaşan çocuklar sanal dünyanın içindeki oyunların birer parçası haline gelmiştir. Bu çalışma ile geleneksel kültürümüzdeki çocuk oyunlarının gelecek nesillere aktarılması amaçlanmaktadır.

Oyun kelimesi; çocuğun günlük hayatı yaşama uyarlamasıdır. Eski Yunanda oyun ve çocuk kelimeleri aynı kökten türemiştir. Eski Yunanca' da "pais" çocuk anlamında kullanılmaktadır. Bu kelimeden "paizo" (oynamak, eğlenmek) ve "paidia" (oyun ve eğlence) kelimeleri aynı kökten türemiştir (Golden, 1993:53). İnsan düşünebilme özelliğinin yanında oynayan, oyun kurabilen bir canlıdır.

Geçmişten günümüze oyuncağın her toplumda var olduğu bilinmektedir. Arkeolojik buluntular, günümüzde yaygın olarak oynanan oyunların çok eski çağlara dayandığını göstermektedir. İlk insanlar küçük objeleri öncelikli olarak inanç amaçlı kullanmışlardır. Her devirde farklı olarak taş, kil, kemik, boynuz gibi hammaddelerin kullanıldığı, zamanla gelişen ve değişen teknoloji ile sanayiye bağlı olarak ahşap, fildişi, tekstil, seramik, metal ve plastik gibi oldukça geniş bir yelpazede üretimleri yapılan oyuncaklar çocukların gerek psikolojik gerekse fizyolojik gelişimlerinde önemli bir faktör olmuştur (Begiç, 2016:216). Örneğin British Museum'da M.Ö. 800. yılının pişmiş topraktan bir heykeli iki kızı aşıkla oynarken göstermektedir (And, 2007:42). Çocukların en eski oyuncaklarının taştan, kilden ya da kurutulmuş meyvelerden yapılmış bilyeler olduğu, bunu kilden, pişmiş topraktan hayvanların, bebeklerin izlediği bilinmektedir. İlkçağın bu basit oyuncaklarının ardından Orta çağda çeşitli metallerden imal edilmiş dökme tekniğinde yapılmış hayvanlar ve tahtadan yapılmış bebekler gelmektedir (Onur, 1992:31).

Her oyun çocuğun gelişimini destekleyen farklı niteliklere sahiptir. Bu açıdan bakıldığında kuramcılar oyunun farklı niteliklerini ele almışlardır. Bu kuramcılara göre oyunun tanımı şu şekilde yapılmaktadır. Huizinga insanı "homo lundes" olarak tanımlamaktadır. Huizinga'ya göre oyun insanın varoluş zamanından beri oynanan bir etkinliktir. Huizinga oyunu bir kavram olarak açıklamaktadır. Huizinga, oyun kavramı için oyuncu insan ifadesini "homo lundes" kavramını geliştirmiştir (Huizinga, 2006:50).

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Lazarus'a göre oyun; "kendiliğinden ortaya çıkan, hedefi olmayan, mutluluk getiren bir aktivite" dir. Montaigne göre ise oyun "çocukların en gerçek uğraşları" biçiminde tanımlanmıştır. Freud oyunun işlevsel yönüne vurgu yapmaktadır. Oyunun çocuğu geliştiren pek çok işlevsel yönü vardır. Freud'a göre oyunun işlevi şu şekildedir. Kişi korkularının, engellenmesinin ve sosyal çatışmasının üstesinden oyun aracıyla gelebilir. Oyun, kişiyi olgunlaşmada ve öz benliğini bulmada yardımcı olabilir. Çocuğun gelişim süreci ve eğitiminde oyun önemi bir yer tutar. Hayatın içinde gerekli olan birçok davranış, bilgi ve beceriler oyun ortamında öğrenilmektedir. Oyun oynarken çocuk mutlu olur, büyümesi ve sağlıklı gelişmesi için beslenme, sevgi, bakım ne kadar gerekli ise oyun da o kadar gereklidir (Okca, 2017:73).

Piaget'te göre oyun; "Dış dünyadan alınan uyaranları özümleme ve uyum sistemine yerleştirme yolu" dur (Aral ve Gürsoy vd., 2001:9). Piaget, bilişsel gelişim ve bilişsel süreç kavramlarına vurgu yapmaktadır. Piaget'e göre oyun insanın diğer davranışlarından farklı değildir (Piaget'ten akt. Nicolopoulou, 2004:139).

Boratav'a göre oyun; günlük hayattan arta kalan zamanda ortaya çıkan bir eğlence vaktidir (Boratav, 1973:284). Oyunda çocuklar birbirlerine model olma rolünü üstlenirler. Özellikle büyük çocuklar küçüklerin davranışlarına, olumlu ya da olumsuz tepki vererek o davranışın yerleşmesinde ya da değişmesinde etkili olmaktadır. Oyun grubu içinde kendi görüşlerini, yaşam felsefesini diğer çocuklarla karşılaştırma olanağı bulur, ayrıntılı olarak tartışır ve düzeltme şansını elde eder (Özdoğan, 1997:21).

Nebi Özdemir'e göre oyun; iletişimin kültürel biçimlerinden biridir. Oyun, kültürel birikimin tanınıp aktarılması açısından da işlevseldir (Özdemir, 2006:453). Çocuklarla iletişim kurmanın, onların dünyasını paylaşmanın bir yolu olan oyun, iletişim kurma yollarının en doğal olanı, en sık kullanılanı ve en sağlıklı sonuç verenidir. Genel olarak oyun; "belli bir amaca yönelik olan ve olmayan kurallı ya da kuralsız gerçekleştirilen, fakat her durumda çocuğun isteyerek ve hoşlanarak yer aldığı, fiziksel, bilişsel, dil, duygusal ve sosyal gelişimini temel alan gerçek hayatın bir parçası ve çocuk için en etkin öğrenme süreci" şeklinde ifade edilmektedir (Dönmez Baykoç, 1992:15).

Genel bir ifadeyle oyun; insanların tek başına veya birlikte eğlenmek için düzenledikleri, belli kuralları olan etkinlikler olarak tanımlanır (Bener, 2008:1). Çocuklara kültürel birikimi ve

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

değerleri kazandırmadaki en iyi yöntemlerden biri de oyundur. Çünkü oyun, çocuğu eğlendirirken fakına varmadan çocuğun toplumsal belli başlı değerleri kazanmasına sebep olur. Geleneksel çocuk oyunlarında çocuk, temelde iki işlev görür. Birincisi çocuğun fiziki ve zihni gelişimini destekleyen oyunlardır. Sözgelimi, tekerlemelerle başlayan oyunlar çocuğun dil kazanma ve iletişim becerisini geliştirir. İkincisi ise geleneksel oyunlar aracılığıyla yarının büyüğü olan çocuk, içinde bulunduğu toplumun değerlerini kazanır (Sümbüllü ve Altınışık, 2016:74). Çocuk, oyun içinde karşılaştığı sorunlara çözüm üretmeyi, birlikte hareket etmeyi, planlı olmayı, başkalarının haklarına saygı göstermeyi, tahammül etmeyi, bir şeyleri başarmanın verdiği duyguyla kendisine karşı güven duymayı öğrenmektedir (Irmak, 2016:68). Günümüzde teknolojinin gelişmesiyle birlikte; çocukların oyun alanlarından uzaklaşması ve daha çok sosyal ağlar üzerinde ve mobil aplikasyonlar aracılığı ile oyun oynaması çocukların gelişimi için risk teşkil etmektedir. Oyun kültürel değerlerin kodlarını çocuğa aktaran iletilerdir (Töret ve Özdemir, 2021:396).

2. Materyal ve Yöntem

Konu kapsamında ele alınan Acıpayam'da Çocuk Oyunları için; 2021 ile 2023 yılları arasında ilçe merkezi ve bağlı olan; Aşağı, Yukarı, Yeni, Çamlık, Oğuz, Alattin, Pınaryazı, Apa, Karahöyük, Yassıhöyük, Mevlütler, Kırca, Apa, Uçarı, Corum, Çiftlik, Alcı, Köke, Akalan, Çakır, Selleri, Eskiköy, Bedirbey, Dedebağ, Darıveren, Aliveren, Dodurgalar, Dodurgalar, Yazır, Gümüş, Avşar, Yeşildere, Yumurtaş, Kumavşarı, Benlik, Bademli, Boğazdere, Gölcük, Hisar, Karaismailler, Kurtlar, Yeşilyuva, Güney, Hacı Kurtlar, Ören, Suçatı, Sandalcık, Ovayurt, Alcı, Yeniköy, Karahöyük Avşarı, Yolçatı, Sırçalık, Boğazdere, Olukbaşı, Çubukçular Mahallelerinde saha çalışması gerçekleştirilmiştir. Ulaşılan 293'ü erkek, 293'ü kadın olan toplam 586 kişi ile sözlü görüşme yapılmış ve anket düzenlenmiştir. Yapılan sözlü görüşmelerde Acıpayam'a özgü 36 oyun tespit edilmiştir.

Çalışmada geleneksel kültür biçimlerinin tanımlayıcısı, geleneksel kültür biçimlerinin taşıyıcısı, geleneksel kültür biçimlerinin sürdürücülüğünü yapan, yaşayan insan hazinesi niteliği taşıyan kimselerden ve araştırmaya gönüllü katılım yapan kaynak kişilerin vermiş oldukları bilgilerden yararlanılmıştır. Ayrıca Türk çocuk oyunları üzerine çalışmalar yapan Pertev Naili Boratav ile Metin And'ın eserlerinde yer alan tasnif ve sınıflandırma yöntemleri referans alınarak

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

tespit edilen oyunlar gruplara ayrılmıştır. Saha çalışması kapsamında tespit edilen 36 oyun 7 başlık altında değerlendirilmiştir.

3. Denizli Acıpayam'da Çocuk Oyunları

Acıpayam Denizli ilçeleri arasında rakımı (953) yüksek olan ilçeler arasındadır. Dağlık bir coğrafyada yer almasından dolayı çocuk oyunlarının çok fazla ve nitelikli olduğu yerlerden biridir.

Boratava göre kimi oyunların içinde oyuncuların oylayacakları rolü gösterecek bir "ayıklama" gerekir; o zaman bu işi görecek olan sayışmaca tekerlemesi oyunun başındakiler gibi oyundan bağımsız bir araç değil, oyunun bir parçası niteliğindedir (Boratav, 1995:136). Bu durum Acıpayam çocuk oyunlarında da gözlemlemektedir.

Acıpayam ilçe merkezi ve mahallelerde yapılan saha çalışmasında tespit edilen oyunlar yedi kategoride sınıflandırılarak değerlendirilmiştir. Bunlar şu şekildedir. 1- Sayışma Oyunları, 2- Taş Oyunları, 3- İp Oyunları, 4-Top Oyunları, 5-Toprak oyunları, 6-Evde Oynanan Oyunlar, 7- Diğer Oyunlar dır. 7 kategoride değerlendirilen çocuk oyunları içinde yer alan diğer oyun isimleri Tablo 1' de verilmiştir.

Tablo 1. Acıpayam'da Çocuk Oyunları.

Acıpayam'da Çocuk Oyunları						
1	2	3	4	5	6	7
Sayışma Oyunları	**Taş Oyunları**	**İp Oyunları**	**Top Oyunları**	**Toprak oyunları**	**Evde Oynanan Oyunlar**	**Diğer Oyunlar**
Aldım Verdim	Üçtaş	İp atlama	Top oyunu	Göt Kazmanı	Mendil Saklama	Saklambaç
Yaş mı, Kuru mu?	Beştaş	İp atlama	Bıla Bıttak	Patlangeç	Yüzük Saklama	Adam Asmaca
Yazı mı, Turam mı?	Dokuz taş	İp çekme	Yakar Top		Düğme Oyunu	Birdirbir
	Mamuş Mumuş		İstop		Evcilik Oyunu	Körebe
	Yedi Kiremit		Can Oyunu		Saklambaç	Bezirgân başı
	Dörtlek					Haleli Şuleli
	Serbest					Koza
	Sek sek					Ağaçtan Araba
						Bebek Oyunu
						Çelik-Çomak
						Karış Oyunu
						Çatlak patlak
						Kumaştan Bebek Oyunu
						Yağ Satarım Bal Satarım

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

3.1. Sayışma Oyunları

Sayışma oyunları ebeyi belirlemek amacıyla oyuna katılan oyuncular arasında yapılmaktadır. Oyuncular tarafından seçilen bir oyuncu sayma işlemini yapmaktadır. Sayma işleminde; sayacak olan kişi bir elini ağzına götürerek "oooo" ifadesi söylemektedir. Sonrasında işaret parmağıyla kişileri sayarak; "Oooo piti piti, karemela sepeti terazi lastik jimnastik, biz size geldik bitlendik, hamama gittik temizlendik, Aysecik cik cik cik, Fatmacık cık cık cık, sen bu oyundan çık" tekerlemesini sözlü olarak ifade etmektedir. Tekerleme bittikten sonra sonda kalan kişi ebe olmaktadır. Ebe belirlemede sayma işlemi yapılırken kullanılan bir diğer tekerlemede "portakalı soydum" isimli tekerlemedir. Portakalı soydum tekerlemesi; "portakalı soydum, başucuma koydum, ben bir yalan uydurdum, duma duma dum, kırmızı mum, dolapta pekmez yala yala bitmez, Aysecik cik cik cik, Fatmacık cık cık cık, sen bu oyundan çık" dizelerinden oluşmaktadır.

Aldım Verdim: Ebe belirlemede uygulanan yöntemlerden biri adımlamadır. Adımlama yöntemi üç şekilde uygulanmaktadır. İlkinde ebe belirlenirken oyunculardan iki grup oluşturulmaktadır. Bu iki gruptan, birer oyuncu karşılıklı birbirine doğru adım atar ve adımlama sırasında "aldım verdim ben seni yendim" dizesini söyleyerek yaklaşmaktadır. Adımı üste kalan kişi sayma işlemini kazanır, alta kalan ise ebe olur (Soyver, 2022), (Görsel 1).

Görsel 1. Aldım Verdim, Ebe belirleme, İlayda Katı Kaya, Mehmet Düdük, Fotoğraf: Dilek Yılmaz, Acıpayam-Aşağı Mahalle, Acıpayam- Denizli, 2022.

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

İkinci adımlamada ise; ebe belirlemek için yere bir çubuk ya da taş aracılığı ile belli uzunlukta çizgi çizilmektedir. Ebeyi belirleyecek oyuncular bu çizginin dışına çıkmadan karşılıklı adım atarak "aldım verdim" tekerlemesini söylemektedir. Birinci grubu temsil eden oyuncu; "aldım", ikinci grubu temsil eden oyuncu; "verdim" kelimesini ifade eder. Birkaç "aldım verdim" söyleminden sonra kimin ayağı kimin ayağının üzeri de kalırsa o oyuncu sayma işlemini kazanır. Oyun 3 adet iki farklı renkteki taş ile en az 2 kişi ile oynanmaktadır. Üçüncü ebe belirleme ise; "kralın kızı kavanozu kırdı. Kralda kızının kafasını kırdı" dizeleri söylenerek adımlama yapılmaktadır. Kim ayağı kimin ayağının altında kalırsa o kişi ebe olur (Akın, 2022).

Yaş Mı? Kuru Mu?: Bir başka ebe belirleme veya oyuna ilk kimin başlayacağını belirleme işlemi ise şu şekilde yapılmaktadır. Herhangi bir ağaçtan yaprak koparılır ve ebeyi belirleyecek olan kişi yaprağı bir avucunun iç kısmına alarak bir yüzüne tükürür ve oyunculara "yaş mı? kuru mu?" sorusunu sormaktadır. Soru sonrasında elindeki yaprağı havaya atar. Oyunculardan kim soruyu soran kişinin aklından geçen cevabı bilirse ebe olmaktan kurtulur (Söke, 2022).

Yazı Mı Tura Mı?: Diğer bir ebe belirleme işlemi ise demir paradır. Oyunculardan biri demir parayı alır. "Yazı mı? Tura mı? sorusunu oyunculara sorar. Oyunculardan seçimleri alan kişi parayı havaya atar. Para yere düşer ve kimse o esnada yere düşen paraya dokunmaz, paranın yazılı ön yüzü yazı, Atatürk resminin olduğu arka yüzü ise, tura olarak oyuncular tarafından belirlenir. Oyuna başlamak için seçilen paranın hangi yüzü gelirse ve o yönü hangi oyuncu seçerse oyuna o kişi ilk olarak başlamaktadır.

Sayışmaca Oyunun Kazandırdığı Değer: Sayışmaca veya tekerleme oyunları ile çocuğun bilişsel olaylarla birleştirilmiş dil gelişimlerine, belli kavramları akılda tutmasını katkı sağlar ve sayısal, aritmetik becerileri ile düşünce gücünü geliştirmektedir.

3.2. Taş Oyunları

Acıpayam'da taş oyunları farklı büyüklükteki ve renklerdeki taşlar ile oynanmaktadır. Ayrıca bu taşların sayıları ve isimleri de oynanacak oyuna göre farklılıklar göstermektedir.

Üç Taş Oyunu: Oyunda; ilk olarak kimin başlayacağını belirlemek için oyunculardan birinin eline yerden taşı aldığı ve taşın bir yüzüne tükürdüğü, sonra da karşısındaki oyuncuya "yaş mı? kuru mu?" diye sorulduğu söylenmektedir. Sözlü görüşmelerde; oyuncunun verdiği cevap

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

doğrusu ise ilk o oyuncunun oyuna başladığı, değilse diğer oyuncunun devam ettiği ve zemine kare kutucuğun içine "T" şeklinde çizim yapıldıktan sonra taşların dizilerek, oyun esnasında aynı renk taşları yan yana getiren oyuncunun oyunu kazandığı ve üç taş oyununu isteğe bağlı sayıda oynandığı ifade edilmiştir (Gök, 2022).

Beştaş Oyunu: Beştaş en az 2 kişi ve 5 küçük bilye büyüklüğündeki taşlar ile oynanan bir çocuk oyunudur. Taşlar, bir avucun içine hepsinin sığabileceği kadar küçük olmalıdır. Oyunun oynanış şekli ile yapılan sözlü görüşmelerde; bu oyunu oynayan kişinin 5 adet taşı elinin içine aldığı ve bu taşları eliyle havaya doğru attığı, havadan geri yere düşen bu taşları sırasıyla tek tek topladığı anlatılmaktadır. Ardından taşları sırasıyla ikişer ikişer topladığı, sonra taşları üçer üçer topladığı ve toplanan bu taşlar sol elin işaret ve başparmakları ile yere kale şeklinde konumlandırılarak, oyunu oynayan kişinin kalenin içine diğer eliyle taşları iterek soktuğunda kazandığı, sokmadığında ise oyunu kaybettiği ifade edilmiştir (Yılmaz, 2022).

Dokuztaş Oyunu: En az 2 kişi ile farklı renklerdeki 9 taşla oynanmaktadır. Yere çizilip oynanabileceği gibi tahta bir zemin üzerinde de oynanabilir. Eskiden fasulye ve nohut taneleri konularak oynandığı bilgisine ulaşılmıştır. Günümüzde renkli taşlarla oynanmaktadır. Önce üçlü bir sıra oluşturularak rakibin taşı dışarı atılmaktadır. Oyun esnasında taşların çapraz şekilde gelmesi oyun kuralına göre uygun değildir. Oyunculardan biri taşını üçlü taş yaparsa eğer, diğer oyuncunun bir taşını dışarı almaktadır. Eğer oyuncu üçlü taş yaparsa avantajlı konumda olur ve diğer oyuncu onun üçlü taşını dışarı alamaz. Her üçlü yapılışında karşı tarafın bir taşı dışarı çıkarılır ve en son kimin en az taşı kalırsa o oyuncu oyunu kazanmaktadır.

Üçtaş, Beştaş, Dokuztaş Oyunun Kazandırdığı Değer: Çocuğun el-göz koordinasyonu**,** motor becerileri, matematiksel zekâsı, dikkat ve odaklanma becerilerini gelişmektedir.

Mamuş Mumuş Oyunu: Oyun kozak ve taş ile en az 3 kişi oynanmaktadır. Oyunda ilk olarak ebe belirlenmektedir. Ebe belirleme işi isteğe bağlı olarak yapılabileceği gibi birtakım uygulamalar ile de yapılabilir. Bu uygulamalardan biri de kozakla ebe belirleme işlemidir. Ebe seçmek için ortaya kozak konur ve herkes bir taş alır ve sırayla kozağı vurmaya çalışır. Kozağı vuramayan son kişi ebe olarak seçilir. Kozak ortaya dikilir. Kozağın yanından oyuncuların yanına doğru yaklaşık ölçüleri 6 ya da 7 metre uzunlukta çizgi çekilir. Diğer oyuncular bu çizgiyi geçmeden kozağı vurmaya çalışır. Oyuncular ebeye yakalanmadan taşlarını almaya gider. Ebeye

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

yakalanmadan taşlarını alabilirlerse oyun devam eder. Ebeye yakalanan oyuncu ebe olur. Oyun bu şekilde tüm oyuncular ebe olana kadar devam ederek oynanmaktadır (Kan, 2022).

Oyunun Kazandırdığı Değer: Çocuğun el-göz koordinasyonu motor becerileri, matematiksel zekâsı, dikkat ve odaklanma becerilerini gelişmektedir.

Yedi Kiremit Oyunu: En az 5 kişi ile 7 adet kiremit ya da düz yüzeyli taş ile oynanan bir oyundur. Bu oyun için iki grup oluşturulur. Sonra ebe belirlenir. Ebe belirleme işi isteğe bağlı olarak yapılabileceği gibi birtakım uygulamalar ile de yapılabilir. Ebe sesimi yapıldıktan sonra atış mesafesine yani kiremitlere yaklaşık 4-5 metre uzaklıkta bir çizgi çizilir. Atış yapacak oyuncular çizginin gerisinde ebenin yedi kiremitti dizmesini beklerler. Kiremit dizme işlemi bittikten birinci grubun atıcısı atış yapar. Üç atış hakkı vardır. Üç atış yaptığında kiremitleri vuramazsa hak ikinci gruba geçer. Birinci grubun atıcısı tek taşı bile vursa oyun birinci grup tarafından devam eder. Ebe topu alıp gelinceye kadar oyuncu taşı yerine koyar ve ebe tarafından vurulmazsa oyun yeniden devam eder. Eğer topla ebe tarafından taş dizimi sırasında kim vururs vurulan kişi ebe olur oyun bu şekilde devam eder.

Oyunun Kazandırdığı Değer: Çocuğun el-göz koordinasyonu, motor becerileri, matematiksel zekâsı, dikkat ve odaklanma becerilerini gelişmektedir.

Dörtlek Oyunu: En az 2 kişi ve taş ile oynanan bir oyundur. Oyun için karşılıklı 4 kuyu kazılmaktadır. Kuyuların içinde dörder taş yer almaktadır. Bu taşlar kuyulara eşit dağıtılır. Taşlar bittiğinde karşısındaki kutudaki tüm taşlar alınır. Rakibin kuyusundaki taşlar bitene kadar oyun bu şekilde devam eder. Taşları kim çabuk aktarır ve toplarsa oyunu kazanır bu oyun oyuncu sayısı çok ise 6 karşılıklı kuyu kazılarak da oynanabilir (Cansız, 2022).

Oyunun Kazandırdığı Değer: Küçük kas becerilerini geliştirmede etkilidir. Sıra beklemeyi öğretir. Matematiksel işlem becerilerini geliştirir. Çocuğun dikkat ve odaklanma sürelerini arttırır. Oyunda muhakeme becerilerini, yani çocuğun doğru-yanlış, eksik-fazla fazla gibi kavramları anlamlandırma eşiğini katkı sağlamaktadır.

Serbest Oyunu: En az 2 kişi ve taş ile oynanan bir oyundur. Oyun için oyuncular uygun bir zemine düz yönlü bir adet kare formlu bir kutu çizer. Bu kutunun soluna kare formlu bir kutu ona bağlı bir adet düz yönlü kare kutu bu kutuya bağlı sağ yönlü kare bir kutu ve ona bağlı bir adet

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

düz kutu çizer. Oyuncu bu kare kutuların çizgilerine basmadan bir ayağını dizine doğru kıvrık tutar. Diğer ayağının üzerine taş yerleştirir ve bu karelerden taşıyarak karşıya bırakır (Söke, 2022), (Görsel 2, Görsel 3).

Görsel 2. Oyun Anlatıcı, Dudu Söke, Fotoğraf: Dilek Sagun, Acıpayam-Aşağı Mahalle, Denizli, 2022.

Görsel 3. Oyun Anlatıcı, Yahya Cansız, Fotoğraf: Ayhan Yılmaz, Acıpayam-Aşağı Mahalle, Denizli, 2022.

Oyunun Kazandırdığı Değer: Çocuğun el-göz koordinasyonu**,** motor becerileri, matematiksel zekâsı, dikkat ve odaklanma becerilerini gelişmektedir.

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Sek Sek Oyunu: En az 2 kişi ve taş ile oynanan bir oyundur. Oyun için ilk olarak zemine baştan 3 kutu, tek kare 4 ve 5 numaralı kutular ikili, 6'cı kutu tekli 7 ve 8 numaralı kutular ikili şekilde çizilmektedir. Oyuna ilk başlayacak kişi şu şekilde belirlenir. Ağaçtan koparılan yaprağa oyuncu tükürür. Karşısındaki kişiye "yaş mı kuru mu? diyerek oyun sorusu sorulmaktadır. Soruyu cevaplayan kişinin söylediği gelirse oyuna önce o başlar. Birinci kutuya taşını atar. İkinci kutuya oradan üçüncü kutuya tek ayak üzerinde atlar. Dört ve beşinci kutuya iki ayak üzerinde atlar. Altıncı kutuya tek ayak üzerinde atlar. Yedi ve sekizinci kutuya iki yak üzerinde atlar. Aynı şekilde bu kutular üzerinde iki ayak üzerinde atlayarak geri döner. Altıncı kutuya tek ayak üzerinde atlar. Dört ve beşinci kutuya iki ayak üzerinde atlar. Oradan üçüncü kutuya tek ayak üzerinde sekerek ikinci kutuya atlar. Tek ayak üzerinde eğilerek birinci kutudaki taşını alıp çıkar. Oyun esnasında çizgilerin üzerine basarsa veya attığı taş çizgilerin üzerine düşerse ya da kendi düşerse oyundan elenir (Tekin, 2022).

Oyunun Kazandırdığı Değer: Bedensel becerileri, dengede durma, yönergeye göre hareket etme, sıra bekleme, dikkat ile odaklanma becerisi kazandırır. Karşılık gelen yönergeye karşı hareket edildiği için aynı zamanda bilişsel koordinasyonu geliştirmektedir.

3.3. İp Oyunları

İp oyunları adını kullanılan malzemeden almaktadır.

İp Atlama: Bu oyun iki şekilde oynanmaktadır. Her iki şekilde oynan oyunda en 3 kişi yer alır. İlk oyunda; İki kişi karşılıklı konumlanır. Karşılıklı konumlanan iki oyuncunun ellerinde uzunluğu yaklaşık iki ya da üç metre aralığında değişen ip vardır. Diğer oyuncu ortada ipin sallanmasını bekler. Karşılıklı konumlanan iki oyuncu ipi sallamaya başlar. Diğer oyuncuda zıplar. Her ip ayaklarına doğru değdikçe zıplar. İpe basar. Ya da ip vücudunun herhangi bir yerine gelirse yanar. Başarısız olan oyuncu ipi sallayan oyunculardan biriyle yer değiştirir. Oyun bu şekilde devam etmektedir (Kızılhan, 2022). İkinci ip atlamada ise; karşılıklı iki kişi konumlanır. Karşılıklı konumlanan iki oyuncu ipi ayaklarına geçir. Karşılıklı konumlanan iki oyuncu ayaklarını kırk beş derecelik bir açıyla açar. Diğer oyuncu sayarak ipin bir tarafına atlar. Tekrar sayarak ipin diğer tarafına atlar. Bu sayma işlemi ona kadar sürer.

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Oyunun Kazandırdığı Değer: Bedensel koordinasyonun geliştiği bir oyundur. Aynı zamanda bu oyunu oynayanların birbiriyle ilişkilerin iyi olmasını da sağlar.

İp Çekmece Oyunu: Çoklu kişi sayısıyla oynan bir oyundur. Oyunun oynanacağı yere uzun bir çizgi çizilir. Kız ve erkek karışık olarak iki grup oluşturulur. İki grubun ortasına bir ip çekilir. İki grup iple birbirini asılmaya çalışır. Orta çizgiye hangi takım önce basarsa o yenilmiş olur (Doğan, 2022; Öztürk, 2022; Çağ, 2022; Kasal, 2022; Kan, 2022).

Oyunun Kazandırdığı Değer: Bilişsel becerilerden dikkat ve koordinasyonu geliştirir. Duyuşsal becerilerden kurallara uyma becerisi kazandırır. İş birliği ve dayanışmayı, psikomotor becerilerden el-kol koordinasyonun geliştirir.

3.4. Top Oyunları

Top oyunları; hayvan tüyü, çaput, kumaş ve top gibi çeşitli malzemeler ile oynanan çocuk oyunlarıdır.

Top Oyunu: En az 4 kişi ve hayvan tüyü ile oynanan bir oyun türüdür. Oyun hakkında yapılan sözlü görüşmede; ilk olarak hayvanların tüyleri taranarak toplandığı ve toplanan bu tüylerin su ile ıslatılıp top yapılıp oynandığı söylenmiştir (Küçük Pehlivan, 2022).

Oyunun Kazandırdığı Değer: Çocuğun yaşadığı çevrenin çocuğun yaşamı üzerindeki etkisinin bir sonucu olarak doğadaki malzemeyi kullanması neticesinde doğan bir oyundur. Çocuğun bilişsel becerilerini geliştirir.

Bila Bıttak Oyunu: En az 3 kişi ve çaput, kumaş ya da bez ile oynanan bir oyundur. Oyun hakkında yapılan sözlü görüşmede; ilk olarak bezden bir topun yapıldığı, bir kişinin diz kapağının arasından karşıya bu topu attığı, ardından topu atan kişinin karşısında yer alan diğer oyuncuların topu tuttuğunda kazandığı, tutamadığında kaybederek ebe olduğu ifade edilmiştir (Aydoğan, 2022).

Oyunun Kazandırdığı Değer: Grup etkinliği bünyesinde etkileşimli bir oyundur. Çocuğun motor becerileri geliştirir. Yönergenin gidişatına göre dikkatini kullanmayı öğretir.

İstop Oyunu: Bu oyun bazı yörelerde renkli istop olarak da adlandırılmaktadır. En az 4 kişi ve bir adet top ile oynanan eğlenceli bir çocuk oyunudur. Oyun oynanırken topu tutan kişi farklı

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

bir kişinin adını söyleyerek topu yukarı doğru atar. İsmi söylenen kişi topu tutmaya çalışır. Topu tutamayıp top yere düşerse "istop" denilir. Diğer oyuncular hareket etmeden yerinde durur. Ebe birine topu atıp vurdursa, vurulan kişi oyundan çıkar. Ebe kimseyi vuramazsa yine ebe olur. Ebe topu diğer oyunculardan birinin ismini söyleyerek havaya atar. Oyun bu şekilde tüm oyuncular ebe oluncaya kadar sürer (Çağdaş, 2022; Kaplan, 2022; Karakozak, 2022).

Oyunun Kazandırdığı Değer: Çocuğun büyük kaslarını, görsel zekasını, takip etme, refleks ve iletişim becerilerini geliştirerek, algılama gücünü arttırır. Çocukların bireysel olarak kendini ifade etme becerisine katkı sağlamaktadır.

Can Oyunu: Top ve en az 3 kişi ile oynanan bu oyun fazla kişi sayısı ile de oynanmaktadır. Can oyununa halk arasında istop, yakan top gibi isimler de verilir. İki oyuncu karşılıklı konumlanır. Topu atacak iki kişi karşılıklı belirlenir. Oyunun oynanacağı alanın ortasına çizgi çekilir. Diğer oyuncular çizginin bir tarafında durur ve topun atılmasını bekler. Topu atıldığında çizginin karşısına geçmek için oyuncular hareket eder. Bu esnada oyuncular topa dokunursa ya da Topu tutup ellerinden düşürürlerse oyundan çıkar. Bir kenarda oyunun bitmesini bekler. Eğer top atıldığında kim tutarsa can der ve bir hak kazanır. Hak kazanan bu oyuncu vurulursa oyundan çıkmaz kazanmış olduğu bu canı kullanır.

Görsel 4. Oyun Anlatıcı, Fatih KÜÇÜKBÖĞRÜ ile Nurtaç KÜÇÜKBÖĞRÜ, Fotoğraf: Yusuf ARMAN, Acıpayam- Mevlütler Köyü, Denizli, 2022.

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Tüm oyuncular topla vuruluncaya kadar oyun devam eder. Son bir kişi kalınca o kişi topla ona kadar sayılarak vurulmaya çalışılır. Bu kişi topla vurulursa oyun biter. Eğer bu kişi topla vurulamazsa oyun devam eder. Topla vurulan diğer oyunculardada oyuna tekrar girer (F. Küçükböğrü, 2022; N. Küçükböğrü, 2022), (Görsel 4).

Oyunun Kazandırdığı Değer: Çocukları sosyalleştirmede etkili oyunlardan biridir. Çocukların birbirlerini tanımalarını, birbirlerinin isimlerini öğrenmelerini pekiştirir. Birlikte ya da takım halinde oynanır. Fiziksel, bedensel gelişimi destekler.

3.5. Toprak Oyunları

Toprak oyunları kişiler yanı sıra toprak, su ve çubuk ile oynanan bir oyundur.

Göt Kazmanı: En az 3 kişi ile toprak ve çubukla oynanan bir çocuk oyunudur. Bu oyun çoklu oyuncular ile oynanır. Çoklu oyuncu bulunamaması halinde oyun en az üç kişiyle oynanır. Her oyuncu etrafına bir cisimle çember çizer. Bu çemberin dışına yalnızca ebe yerinde yokken çıkabilir. Oyunda bir kişi ebe olarak seçilir. Ebe gönüllü olabileceği gibi sayışma usulü de seçilebilir. Oyuncular herhangi bir cismi uzağa fırlatır. Ebe olan kişi bu cismi almaya gider. Diğer oyuncular ebenin çemberinin içine girip ellerindeki çubuklarla ebenin kuyusunu kazmaya başlar. Ebe olan kişi atılan cismi getirmek zorundadır. Eğer getiremezse tekrar ebe olur. Ebe atılan cismi bulur ve kuyusuna dönerse ve orada bulunan oyunculardan kimi yakalarsa ebeye yakalanan oyuncu ebe olur. Oyun bu şekilde oyundaki herkes ebe oluncaya kadar oynanır (H. Duran, 2022; D. Duran, 2022; C. Duran, 2022; M. Duran, 2022).

Oyunun Kazandırdığı Değer: Çocuğa problem çözme becerisi kazandırır. Takım halinde oynanan bir oyundur. Çocuğun sosyal becerilerinin yanı sıra el-göz koordinasyonu, motor becerileri, matematiksel zekâsı, dikkat ve odaklanma becerilerini gelişmektedir.

Patlangeç Oyunu: En az 2 kişi ile oynanan bu oyunun malzemesi su ve toprağın karışımından elde edilen çamurdur. Bazı yörelerde bu oyuna çamur patlatmaca denilmektedir. İlk olarak çamur yapılır. Yapılan çamur avuç içine alınarak yuvarlanır. Çanak gibi şekil verilir. Yere doğru atılır. Bu oyunda çamurun çıkardığı ses pat diye olduğu için bu oyuna "patlangeç" ismi verilmiştir.

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Oyunun Kazandırdığı Değer: Çocuğun el-göz koordinasyonu, motor becerileri, matematiksel zekâsı, dikkat ve odaklanma becerilerini gelişmektedir.

3.6. Evde Oynanan Oyunlar

Bir Evde Oyunu (Elden Elek): En az 2 kişi ile evde oynanan bir oyundur. Oyuncular uygun bir evde toplanır. Oyunculardan bir kişi bir evde üç kişi var. Biri erkek iki kız kardeş ve bir anne bir de baba var. Bilin bakalım bu ev kimin der. Diğer oyuncular bu evin ve evde yaşayanların kim olduğunu bilmeye çalışır. Oyuncular bahsedilen evi ve kişileri bilirse oyun devam eder. Oyunculardan kim bahsedilen evi ve kişileri bilemezse oyun biter (Türk, 2022).

Oyunun Kazandırdığı Değer: Çocuğun yaşamsal becerilerini ve kişilik kimliğinin farkına vardığı bir oyundur. Kişilik kimliğini geliştirirken yaşamsal rolleri de öğrenir. Yaşadığı kimseler, anne, baba ile yakın akrabaların kimliği ve çocukta muhakeme becerisini arttırır. Bilişsel becerileri ve duyusal bütünleştirmeyi geliştirir.

Mendil Saklama Oyunu: En az 3 kişi ve mendil ile evde oynanan bir çocuk oyunudur. Oyuncular uygun bir evde toplanır. Oyuncular bir kişiyi ebe olarak belirler. Ebe olan kişi mendili kimse görmeden saklamaya çalışır. Ebe diğer kişilere gözlerinizi kapatın der. Oyuncuların gözlerini kapattığından emin olduktan sonra mendili saklar. Ebe oyunculara gözlerinizi açın der. Gözlerini açan oyuncular mendili aramaya başlar. Evin her tarafına bakar. Mendil bulununca tekrar saklanır ve oyun bu şekilde devam eder (Katı Kaya, 2022; Yılmaz, 2022; Aydoğan, 2022).

Oyunun Kazandırdığı Değer: Çocuğun bilişsel becerilerinden dikkat ve koordinasyonu, duyusal becerilerden ise, kurallara uyma becerisi geliştirir.

Yüzük Oyunu: 10 adet mendil ve sayıca fazla oyuncu ile oynanan bir oyundur. Bu oyun erkek çocuklar tarafından oynanan bir oyundur. Oyun için uygun bir evde toplanır. Oyunda iki grup oluşturulur. Oyunda hangi grubun önce başlayacağına ise şu şekilde karar verilir. Kura çekilir ya da gönüllülük esasına göre gruplardan biri oyunu başlatır. Ortaya on adet mendil yerleştirilir. Bir kişi elinde yüzüğü bu mendillerden birinin altına saklıyormuş gibi yapar. Elinde yüzük olan kişi bu on mendili dolaştıktan sonra karşı tarafa söz hakkı verilir. Rakip taraf mendillerden birini altına bakar yüzüğü bulursa yüzüğü saklama sırası bu gruba geçer. Oyun her grubun tüm bireyleri yüzüğü saklayıp bulana kadar devam eder (N. Acar, 2022; A. Acar, 2022).

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35

ISSN 1308-2698

Oyunun Kazandırdığı Değer: Çocuğun bilişsel becerilerinden; dikkat ve koordinasyonu duyusal becerilerden, kurallara uyma becerisini, psikomotor becerilerinden ise; el-göz koordinasyon gelişimini desteklemektedir. İş birliği yapma, sabırlı olma kavramlarını anlamaya yönelik katkı sağlamaktadır.

Düğme Oyunu: En az 1 kişiyle oynanan bu oyunun malzemesi düğmedir. Evde ya da isteye bağlı sokakta oynan bir oyundur. Yaklaşık ölçüleri 20 cm uzunluğunda ip parçası koparılır. Bu ip parçasına düğme iki deliğinden geçirilip ipe düğüm atılır. Bu ip iki elle takıldıktan sonra sallanır ve düğme bu yolla döner ve oyun bu şekilde oynanır (Arman, 2022).

Oyunun Kazandırdığı Değer: Psikomotor becerilerinden el ve göz koordinasyonu gelişimini destekler.

Evcilik Oyunu: Evde ya da isteye bağlı sokakta oynan bir oyundur. Oyunda oyuncular anne baba çocuk ya da olmak istediği kişi yerine geçebilir. Bununla birlikte gelecekte hayalini kurduğu yaşamı oyunda canlandırabilir. Kız çocukları anne ya da abla rollerini tercih edebilirken erkek çocukları baba ve abi gibi rolleri tercih edebilir. Anne rolüne giren çocuklar ev işleri yemek pişirme, çocuklarıyla ilgilenme gibi anneler tarafından yapılan işleri oyunda sergilerler. Erkek çocuklarda baba rolünü oyunda temsil ederler. Bu oyun oynandıktan sonra isteye bağlı olarak bitirilir (Tokgöz, 2022; Yuman, 2022). Tuncor'un da ifade ettiği gibi hayali oyun; çocuğun bir nesneyi veya bir olguyu, bir başka nesne veya olgu gibi düşünerek kurduğu oyunlara denir. Örneğin, hayali bir oyunda çocuk annesi- babası ya da bir hayvan olabilir. Hayali oyun, hayal gücüne dayandığından çocuklar kendilerini daha kolay ifade edebilirler (Tuncor, 2000:14). Evcilik oyunu da çocuğun bir nesneyi veya bir olguyu hayal ederek kurduğu oyunlardan biridir.

Oyunun Kazandırdığı Değer: Bu oyun çocuğun hayattaki rolünü ya da toplumdaki rolünü benimsemesini sağlar. Anaokullarında evciliğe ayrı önem verilmektedir. Evcilik merkezi olarak temsil yeri vardır. Çocuklara yaşamsal becerileri kazandırma maksatlıdır. Serbest oyun zamanlarında evcilik merkezinde çocukların evcilik oynadığı gelecekteki rollerine kendilerini hazırladıkları gözlemlenmektedir. Evcilik oyununda erkek çocuklar babası ile kız çocuklar annesi ile rol model kurmaktadır. Bu sayede bu oyun çocuklara aile kurumunun işlevini öğretir.

Bir Şey Saklama Oyunu: Genellikle bu oyun en az 2 kişi ile para ve taş malzemeyle ev ortamında oynanan bir çocuk oyunudur. Saklanacak olan materyal para ya da taş herhangi biri

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

olabilir. Oyunculardan bir tanesi eline ne saklamak istiyorsa onu alır. Ellerini arkasına götürerek kapatır. Bu esnada bir elinden diğer eline saklayacağı şeyi değiştirebileceği gibi arkasına da bırakabilir. Sonra ellerini kapalı bir şekilde yumruk yaparak diğer oyuncuya doğru uzatır. Bul bakalım hangisinde der. Oyuncu birini seçer. Saklayan kişi emin misin diyerek kafa karıştırmaya çalışır. Oyuncu eminin der ve saklayan kişinin hangi elline dokunursa saklayan kişi o elini açar. Saklanan şeyi buluncaya kadar oyun devam eder. Eğer oyuncu saklanan materyali bulamazsa saklama sırası kendisine geçer. Oyun bu şekilde herkes saklama işlemini yapana kadar devam eder (Bakır, 2022).

Oyunun Kazandırdığı Değer: Çocuğun bilişsel becerilerinden; dikkat ve koordinasyonu duyusal becerilerden, kurallara uyma becerisini, psikomotor becerilerinden ise; el-göz koordinasyon gelişimini desteklemektedir. İş birliği yapma, sabırlı olma kavramlarını anlamaya yönelik katkı sağlamaktadır.

Diğer Oyunlar

Bu oyunlar farklı oyuncu sayısına ve oyunlarda kullanılan malzemelere göre değişiklik göstermektedir.

Saklambaç Oyunu: En az iki kişi ile oynanan o oyunda oyuncu sayısı artabilir. Saklambaç oyunu hem evde hem sokakta oynanan bir oyundur. Bir kişi bir elini açar diğer eliyle işaret parmağını açtığı avcunun içine getirerek saklambaç oynamak isteyenler elime mum diksin diyerek oyuncu toplamaya çalışır. Oyuncular toplandıktan sonra ebe belirlenir. Ebe olacak kişi kendi gönül rızasıyla belirlenebileceği gibi kurayla da belirlenebilir. Ebe belirlendikten sonra ebeye bir yer gösterilir. Ebenin sayması için bir sayı belirlenir. Ebe onu sayıyı birden başlayarak sayar. Sayı bittiğinde ebe "önüm, arkam, sağım, solum saklanmayan ebe" der. Ebe saydığı yerden fazla uzaklaşmadan diğer oyuncuları arar. Diğer oyuncular ise; ebeye yakalanmadan ebenin saydığı yeri sobelemek zorundadır. Sobeleme yaparken oyuncu ebe tarafından görülür sobelenirse hak talep edemez. Fakat ebeye yakalanmadan ebenin saydığı yeri sobelerse de ebe hak talep edemez. Ebe oyundaki son kalan oyuncuyu bulamazsa ismiyle seslenerek "çay içtin çık" der. Bunu duyan oyuncu çıkar ebe yine ebe olur. Oyuncular birbirlerinin kıyafetlerini değişip ebeye görünür ebe de yanlış kişinin ismini söylerse oyuncular çanak çömlek patladı diyerek ebenin yanına giderler. Ebe bir kez daha ebe olur. Eğer oyunda ebe bir kişi kalmışsa onu arar. Diğer oyuncular oyunda

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

kalan son oyuncuya ebenin kalan oyuncuya yakın olup olmadığını bildirmek için şunları söyler. "Elma dersem çık armut dersem çıkma" der. Oyunda kalan son oyuncu bu bilgiler ışığında ebenin yerini sobelemeye çalışır. Ebenin yerini sobelerse ebe olmaktan kurtulur. Sobeleyemezse ebe olmaktan kurtulamaz. Oyunda en son sobelenen oyuncu ebe olur. Her oyuncu ebe oluncaya kadar oyun devam eder (Denizli, 2022; M. Duran, 2022; G. Duran, 2022; Arman, 2022; C. Sert, 2022; Z. Sert, 2022).

Oyunun Kazandırdığı Değer: Çocuğun özgüven kurallara uyma duygusunu geliştirir. Çocuğa toplumda bir yeri olduğunu belirtir. Çocuğa eşitlik kavramını öğretir. Çocuğun bilişsel, zihinsel, fiziksel, duygusal gelişimine katkı sağlar.

Adam Asmaca Oyunu: Kâğıt ve kalem ile oynanan u oyunda oyuncu sayısı en 2 iki kişidir. Oyunculardan biri kâğıdı eline alır. Kâğıdın üzerine ne soracaksa sorduğu şeyin sayıları adedince çizgi çeker. Diğer oyuncu kelimeyi tahminde bulur. Her bilemediği kelimenin harfleri kadar soruyu soran kişi darağacını çizer. Bilememe durumu gittikçe artarsa sonunda kâğıt üzerinde çizilen adam idam edilir. Oyunda hak diğer oyuncuya geçer (Özcan, 2022; T. Tuncer, 2022; Akın, 2022; D. Tuncer, 2022).

Oyunun Kazandırdığı Değer: Çocuğun bilişsel becerilerinden dikkat ve koordinasyonu, duyusal becerilerden ise, kurallara uyma becerisi geliştirir.

Hayvan-Bitki, İsim-Şehir Oyunu: En az 2 kişi ile oynanan oyunda kullanılan malzemeler kâğıt ve kalemdir. Ev, sokak, okul vb. her ortamda oynanabilen bir oyundur. Oyuncular kâğıt ve kalemlerini hazırladıktan sonra oyuna başlar. Bir kâğıdın üzerine hayvan- bitki, isim-şehir, yanına puan tablosu çizildikten sonra oyuna başlanır. Oyuculardan bir tanesi önce yüksek sesle alfabenin a harfini söyledikten sonra içinden alfabenin diğer harflerini sayar. Diğer oyuncu dur dediğinde alfabenin hangi harfi denk gelirse o harften isim, şehir, eşya, hayvan ismi bulunup hazırlanan kâğıtlara yazılır. Kim önce bu işlem tamamlarsa birden ona kadar seslice sayar. Diğer oyuncu bu esnada bitirebilirse bitirir. Bitiremezse yazdığı kadar puan alır. Oyuncular tarafından aynı yazılan her obje ortak puanlanır. Farklı cevaplara farklı puanlama yapılır. Diğer oyuncuların verdiği yanıtlardan farklı yanıt veren oyuncu iki katı puan alır. Her oyun sonrası alınan puanları kutusuna yazılır. Oyun bitince tüm puanlar toplanır. Oyunu en fazla puanla bitiren kişi birinci olur. Diğer

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

oyuncular da puanlarına göre sıralanır (Aydın, 2022; Unay, 2022; Soğancı, 2022; Telli, 2022; Ercan, 2022).

Oyunun Kazandırdığı Değer: Çocuğun bilişsel becerilerinden dikkat ve koordinasyonu, duyusal becerilerden ise, kurallara uyma becerisi geliştirir.

Körebe Oyunu: Sayıca fazla oyuncu ile oynanan u oyunda kumaş parçası ya da bez ebenin gözlerini kapatmak için kullanılmaktadır. Ebe olacak kişi gönüllü olarak seçilebildiği gibi sayışma usulü de seçilebilir. Ebe olacak kişi belirlendikten sonra gözleri bir kumaş parçası ya da bezle bağlanır. Ebenin etrafındakiler ebeye seslenir birtakım sesler çıkarırlar. Ebe etrafındakileri yere düşmeden yakalamaya çalışır. Yere düşerse tekrar ebe olur. Oyunda süre sınırlaması yoktur. Ebe kimi yakalarsa o kişi ebe olur. Oyun bu şekilde herkes ebe olana kadar devam eder (Yuva, 2022; Karakozak, 2022; Yılmaz, 2022; İriş, 2022; Doğan, 2022; Akın, Görüşme:2022; Çoban, 2022; Taşkın, 2022).

Oyunun Kazandırdığı Değer: Çocuğun bedensel koordinasyonu ve dikkatini geliştirir. Körebe oyunu; denge adımlama, mesafe hesaplama gibi birçok yeteneğe katkı sağlamaktadır.

Bezirgân Başı Oyunu: Sayıca fazla oyuncu ile oynanan bir çocuk oyunudur. İki kişi karşılıklı yüz yüze bakacak şekilde durarak, ellerini birbirlerinin elleriyle birleştirir. Diğer oyuncular karşılıklı konumlanan oyuncuların ellerinin arasından yani altından geçer. Bu sırada hep bir ağızdan "Aç kapıyı bezirgân başı, bezirgân başı, kapı halkı ne alırsın ne verirsin, arkamdaki yadigâr olsun, yadigâr olsun, bir sıçan, iki sıçan, üçüncü de kapıya sıkışan" tekerlemesi sesli olarak söylenmektedir. Tekerleme bittikten sonra kim karşılıklı konumlanan oyuncuların ellerinin arasında kalırsa ebe olur be karşılıklı konumlanan kişilerden birinin yerine geçer ve ebe olur. Oyun bu şekilde herkes ebe oluncaya kadar devam eder (İşlek, 2022; Dal, 2022; Yaman, 2022; Dağ, 2022).

Oyunun Kazandırdığı Değer: Takım belirlemede saygılı ve adaletli bir seçim yapmayı öğretir. Çocukta saygı, dostluk, dürüstlük ve özgüven değerlerini kazandırır. Çoğunlukla kızlar tarafından oynana bir oyun olmasına rağmen, erkekler tarafından da karma bir şekilde de oynanan bir oyundur.

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Birdirbir Oyunu: Çok kişiyle oynanan bir oyundur. Oyuncular uygun bir yerde toplanır. Oyunculardan bir kişi adımlama usulü ya da sayışma usulü ile bir ebe belirler. Ebe olan kişi ellerini dizlerine doğru bükerek eğilir. Diğer oyuncular sırayla "birdirbir yerin dibine gir" sözünü söyleyerek ebenin üzerinden atlar. Oyunda herkes ebe olana kadar oyun bu şekilde devam eder (Öztürk, 2022; Ercan, 2022). Bu oyunda aşağıdaki dizeler söylenmektedir.

- Birdirbir, ikidir iki, ormandaki tilki,
- Üçtür üç, yapması pek güç (Ebenin üzerinden ilk atlayan kişi bu söyler. Diğerleri de aynı şekilde aynısını yapmaya çalışır).
- Dörttür dört, kuş gibi öt (Atlayan oyuncular tekerlemeyi söyledikten sonra yüksek sesle "öter").
- Beştir beş, aldım bir eş (Ebe olan kişinin sırtına bir mendil konur ve atlayan oyuncular atlama esnasında bunu almaya çalışır).
- Altıyım Alaman çitmesi (Ebenin üstünden atlanırken ebenin ardına ayağın içi veya topuk ile vurulur).
- Yedim yedi, elim sırtına değdi (Atlayıcı oyuncular ebenin sırtına hafifçe vururlar).
- Sekizim seksek (Atladıktan sonra tek ayak üzerinde sekilir).
- Dokuzum durak (Atlayıcı oyuncular indikleri noktada hareketsiz beklerler. Sıradaki atlayıcılar bunlara çarparsa yanarlar).
- Onum oturak (Atlayıcı oyuncular indikleri noktada çömelerek beklerler. Sıradaki atlayıcılar bunlara çarparsa yanarlar).
- On birim sen de yat (Atlayıcı oyuncular ebenin bir iki adım ilerisinde ebe gibi eğilirler. Arkadan gelen oyuncular sıra ile herkesin üzerinden atlarlar).
- On ikim dünya turu (Atlayıcılarda kimse bu aşamaya kadar yanmadıysa hepsi ebenin arkasına tren vagonları gibi takılırlar ve ebeyi takip ederler. Ebe bu arada çeşitli hareketler yapar. Oyuncular ebeyi taklit etmeye çalışır. Doğru taklit edemeyen ilk kişi yanar ve sonraki elde ebe olur).

Görevli birdirbir oynandığında parantez içerisindeki görevlerden herhangi birini yerine getiremeyen oyuncu yanar ve bir sonraki ele ebe olarak başlar.

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Oyunun Kazandırdığı Değer: Takım halinde oynanan bir oyundur. Çocuğun el kol koordinasyonu geliştirir. Bilişsel, duyuşsal ve sosyal becerilerine katkı sağlamaktadır.

Haleli Şuleli Oyunu: En az 6 oyuncu ile oynanmaktadır. Üç kişi karşıya geçer diğer üç kişi de onun karşısına geçer. Oyun alanı oluşturulur. Karşılıklı konumlanan oyuncuların arasına en az üç'er metrelik uzaklıkta çizgi çizilir. Oyuncular ellerine vurarak Haleli Şuleli diyerek karşıya geçerek yer değiştirir. Bu şekilde oyuncular birkaç kez yer değiştirerek karşıya geçer. Bu şekilde oyun sona erer (Çetin, 2022).

Oyunun Kazandırdığı Değer: Takım halinde oynanan bir oyundur. Çocuğun el kol koordinasyonu geliştirir. Bilişsel, duyuşsal ve sosyal becerilerine katkı sağlamaktadır.

Koza Oyunu: Çam kozağı ve en az 3 kişiyle oynanır**.** Bu oyunda önce ebe belirlenir. Ebe olacak kişi gönüllü olarak seçilebildiği gibi belli kurallara uygun olarak da seçilebilir. Bu işlem şu şekilde yapılır. Yerden bir taş alınır. Üzerine taşı havaya atacak olan kişi tükürür ve oyunculara yaş mı kuru mu diyerek sorar. Kimin tahmini tutmazsa o kişi ebe olur. Bu işlem ebe bulununcaya kadar devam eder. Bir diğer ebe seçme işi ise şu şekildedir. Kozak oyunculara 5-6 metre uzaklıkta bir yere dikilir. Oyuncular önlerine bir çizgi çeker ve kozağı taşla beş altı metre uzaklıktan vurmaya çalışır. Ebe bu esnada kozağın başında bekler. Kozağı kim vuramazsa ebe olur. Ebe seçildikten sonra herkes elindeki taşla sırayla kozağı vurmaya çalışır. Kozak vurulduğunda ebe kozağı almaya gider bu esnada herkes taşını almaya gider. Ebe kozağı diker ve kim o esnada ebeye yakalanırsa ebe olur (Tuncer, 2022; Tosun, 2022).

Oyunun Kazandırdığı Değer: Bu oyun, oyuncuların strateji geliştirme becerisini, verimli bir şekilde zamanı kullanmalarını ve takım ruhu kurabilme özelliklerini geliştirir.

Ağaçtan Araba Oyunu: En az iki kişi ve tahta ile oynanan bir oyundur. Ağaç parçalarından araba yapılır. Bu iş için yaklaşık ölçüleri 50 cm genişliğinde 90 cm uzunluğunda tahta parçaları testere ile kesilir. Kesilen ağaç parçaları çekiç ve çivi yardımıyla birleştirilir. Birleştirilen bu tahta parçalarına çöp tenekesinden sökülen çöp kutusu tekeri ya da tahtadan yapılan teker takılır. Arabaya ip bağlanarak araba çekilir. Oyun sırasında bir kişi arabanın üzerine oturur. Diğer kişi de arabayı iple çeker. Bu işlem oyunda bulunan herkes arabaya bininceye kadar devam eder (Akşit, 2022).

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Oyunun Kazandırdığı Değer: Çocuğun el kol koordinasyonu ve bilişsel becerilerini geliştirir. Çocuğun zihinsel gelişimine katkı sağlar.

Bebek Oyunu: En az bir kişi ile havlu, kumaş, tahta**,** süpürge, çatal çubuk malzeme ile oynanmaktadır. Oyun için önce bebek yapılır. Yapılacak bebek, bezden bebek dikilir. Bebek havludan yapılacaksa havlular katlanır ve bebek gibi yapılır. Tahtadan yapılacaksa eğer tahta malzemeden hazırlanır tahtanın üzerine göz burun çizilir. Tahta parçası bebek gibi giydirilir. Acıpayam'da günümüzden yaklaşık 50 yıl öncesine kadar Nalıncı Kadir Kaplı tarafından tahtadan çocuk oyuncakları yapılır ve satılırmış.

Oyunun Kazandırdığı Değer: Çocuğun el kol koordinasyonu ve bilişsel becerilerini geliştirir. Çocuğun zihinsel gelişimine katkı sağlar.

Çellik- Çomak Oyunu: Uzun değnek çomak kısa değnek çelik olmak üzere oyunda iki değnek malzeme olarak kullanılır. En az iki kişi oynanan bir oyundur. Oyuncular gruplara ayrılır. Gruplama adımlama ile belirlenebileceği gibi gönüllü taraf seçme ile de yapılabilir. Ağaçtan yaprak koparılır. Yaprağın üzerine tükürülür yaş mı? Kuru mu? Diye taraflara sorulur. Taraflar belirlendikten sonra çukurun içine konulan çeliği oyuna başlayan oyuncu çomakla vurarak karşı gruba doğru atar. Karşı grup yere düşmeden çeliği yakalamaya çalışır. Ceket ya da üzerlerindeki kıyafetlerden yardım alınarak çelik yakalanmaya çalışır. Çelik yakalayamazsa karşı gruptan biri çeliği düştüğü yerden alarak atar. Atılan çelik değneğe değmezse oyuncu değişir. Atılan çeliği karşı grup oyuncuları yakalarsa çeliği atan oyuncu kaybeder. Yine o gruptan başka oyuncu atış yaparak oyunu başlatır. Çelik kapılamaz ve yere konan değnek vurulamazsa çeldirme yapılır. Çeldirme, çeliğin bir ucu havada kalacak şekilde çukura konulup vurularak havalandırılmasıdır. Havadaki çelik yere düşmeden hızla vurulunca çeldirme yapılmış olur. Oyuncu çomak ile çeliğe üç kez vurduğunda çelik havaya kalkmazsa oyuncu çeldirme durumunu tamamlamış olur. Bu durumda oyuncu oyunu kaybeder.

Oyunun Kazandırdığı Değer: Doğayla iç içe oynanan oyundur. Doğada oynandığı için oksijen alan çocuk enerjisini atar. Dolayısı ile çocuğun her türden rahatladığı bir oyundur. El ve göz koordinasyonu olan, bedensel olarak gelişiminde pekiştiği bir oyundur. Çocuk oyunda toplumdan aldığı kollektif kimliğin bilincindedir. Bu bilinç oyun aracılığı ile aktarılır. Bu oyun çocuğu başarıya odakladığı gibi, çocuğun kendine olan güveni, başarının artışına göre

DOI: 10.21602/sduarte.1665616
SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

pekiştirmektedir. Bu oyunun amacı sadece kazanmak değil, kaybettiğinde yenilgiye razı olmayı öğretmektedir.

Karış Oyunu: En az 3 kişi ve ayak ile oynanan bir oyun türüdür. Oyunda bir oyuncu ayaklarını uzatarak yere oturur. Diğer oyuncular o kişinin ayaklarının üzerinde bir tur atlar. İkinci tur da ayaklarını yere uzatarak oturan kişi ayaklarından birini diğerinin üzerine atar. Diğer oyunculardan biri ayaklarından birini diğerinin üzerine atan kişinin ayağını karışlar. Diğer oyuncular sırayla ayaklarından birini diğerinin üzerine atan kişin ayaklarının üzerinden atlar. Atlayan oyuncular atlarken ayaklara dokunursa ya da değerse o kişi ebe olur. Oyun bu şekilde devam eder (N. Yüksel, 2022; İ. Yüksel, 2022).

Oyunun Kazandırdığı Değer: Yönergeye karşılık bedensel koordinasyona göre uygun davranır. Çocuğun bilişsel ve sosyal becerilerini pekiştirir. Dikkat ve odaklanma sürelerinin çoğalması yanı sıra çocukların birbiriyle aralarındaki etkileşimi de arttırmaktadır.

Çatlak Patlak Oyunu: En az 3 kişi ve el ile oynanan bir oyun türüdür. Oyuncuların hepsi çember oluşturacak şekilde yuvarlak oluştururlar. Ellerini avuçlar yukarı gelecek şekilde konumlandırıp birbirinin ellerinin üzerine konulmaktadır. Bu sırada; "Çatlak patlak, yusyuvarlak, kremalı börek, sütlü çörek, çek dostum çek, elini elimin üzerinden çek, çek çek amca burnu tabanca, alsana kanca" dizelerinden oluşan tekerleme oyuncular tarafından söylenirken "çatlak patlak yusyuvarlak" diyerek ellerini birbirlerinin ellerinin üzerine gelecek şekilde kapatıp açarlar. Tekerleme bittiğinde eline vuran oyuncu oyundan çıkar. Tekerleme bittiğinde oyuncu elini kaçırabilirse oyunda kalır.

Oyunun Kazandırdığı Değer: Küçük kas becerilerini geliştirmede etkilidir. Çocuğun el-göz koordinasyonu**,** motor becerileri, dikkat ve odaklanma becerilerini geliştirir ve çocuklar arasındaki etkileşimi arttırır. Çocuğun bilişsel becerilerini geliştirmekle birlikte dil gelişimini, heceleme yöntemiyle de koordinasyonu geliştirir.

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Görsel 5. Oyun anlatıcı, Lütfiye Can, Fotoğraf: Nuri Arman **Görsel 6.** Oyun anlatıcı, Ayşe Arman, Fatma Arman, Fotoğraf: Dilek Yılmaz, Kuzören köyü, Acıpayam, Denizli, 2022.

Kumaştan Bebek Yapımı: Oyuncu sayısı isteye bağlı olarak değişmektedir. Oyunda kumaş, ez ve havlu malzeme olarak kullanılmaktadır. İlk olarak Havlu ya da bez parçası rulo şeklinde dolanarak bağlanır. Bu şekilde yapılan bebekler çocuklar tarafından oynanır. Kimi çocukların anneleri tarafından dikilen bebekler de oyunda oynanır. Mısır püskülünden bebeklere saç yapılırmış (Can, 2022). Oyuncak bebeklere örgü iplerinden de saç yapılırmış (S. Akın, 2022; A. Akın, 2022).

Oyunun Kazandırdığı Değer: Yaşanan çevre koşullarına uyarlanmanın doğurduğu oyun ve oyuncaklar ile çocuğun bilişsel gelişimini destekler. Oyun kavramı ile ortaya çıkan oyuncaklar çocuğun kültürlenmesinde de önemlidir. Öğrenmeye küçük yaşta oyun ve oyuncak ile birlikte başlayan çocuk gerçek kişiliğini de oyun ve oyuncaklar vasıtası ile ortaya koymaktadır. Çocuğun gelişim süreci ile eğitiminde oyun önemi bir yer tutar. Hayatın içinde gerekli olan birçok davranış, bilgi ve beceriler oyun ortamında öğrenilmektedir. Oyun oynarken çocuk mutlu olur. Büyümesi ve sağlıklı gelişmesi için beslenme, sevgi, bakım ne kadar gerekli ise oyun da o kadar gereklidir. Oyun, belli bir amaca yönelik ya da amaçsız olarak, kurallı ya da kuralsız, çocuğun tüm gelişim alanlarına etki eden, çocuğun isteyerek ve hoşlanarak katıldığı, oyuncak kullanarak veya kullanmayarak gerçekleştirilen doğal öğrenme aracı olarak tarif edilmektedir (Koyuncu, 2017:75).

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Yağ Satarım Bal Satarım Oyunu: En az 5 kişi ile ve mendil ile oynanan bir oyundur. Oyunda bir kişi ebe olarak seçilir. Ebe kendiliğinden gönüllü seçilebileceği gibi kura ile de seçilebilir. Oyuncular uygun bir alanda çember oluşturacak şekilde aralıklı olarak çömelir. Ebe olan kişi bu çemberin arkasında "Yağ satarım, bal satarım, ustam ölmüş en satarım, zambak zumbak, dön ardına iyi bak, yağlıca ballıca dayak atarım" dizelerinden oluşan tekerlemeyi söyler. Tekerleme bu şekilde birkaç kez söyledikten sonra mendili elindeki mendili çember oluşturacak şekilde aralıklı oturan oyunculardan birinin arkasına bırakır ve hızlıca oradan kaçmaya başlar. Mendili bıraktığı kişi onu yakalayıp mendille döverse tekrar ebe olur. Mendil bırakılan kişinin yerine yakalanmadan ya da mendille dövülmeden otururs a ebelikten kurtulur (Yılmaz, 2022; M. Gürel, 2022; G. P. Gürel, 2022; Cansız, 2022).

Oyunun Kazandırdığı Değer: Arkadaşlığın ve sosyal becerilerin ilerlemesi, çocuğun kendini ifade etme, becerisini geliştirir.

Değerlendirme ve Sonuç

Oyun, toplumların yaşam biçimlerini, kültürel ve ahlaki değerlerinin barındığı ve bu değerlerin kodlarını çocuğa aktaran iletilerdir. Bu iletiler çocukları geleceğe hazırlamaktadır. Çağımızda her şeyin çok hızlı değiştiği ve tüketildiği, gerçeklik yerine sanal gerçekliğin aldığı bir durum ile karşı karşıya kalmaktadır. Kent yaşamı ile sokaklardan uzaklaşan çocuklar, sosyal medyanın etkisiyle birlikte kültürümüzde var olan şimdiki yetişkinlerin belleğinde yer alan oyunlar yok olmaya başlamıştır. Ortadan kalkmaya başlayan bu geleneksel oyunlar kültürel değerlerimizdendir. Teknolojik gelişmelerin ve değişmelerin hızla yaşandığı günümüzde özellikle bilgisayar oyunları çocukları toplumsal değerlerden uzaklaştırmaktadır. Oyun kültürel değerlerin kodlarını çocuğa aktaran iletiler ve bilgisayar oyunlarına maruz kalan çocuklar geleneksel oyunlardan uzaklaştırmakta, kültürel değerlerin kodlarını kültürel belleklerine taşıyamamaktadır. Bu durum çocukları sosyal çevreden, kültürel ve ahlaki değerlerden uzaklaştırmaktadır.

Geleneksel çocuk oyunları ile çocuklar toplumsal değerlerle yakinen tanışmakta ve sosyal çevreyle yakinen iletişim kurmaktadır. Sosyal çevre ile iletişim kuran çocuğun hayatında ruhsal, psikolojik, fiziksel gelişimine, çocuğun eğitimine katkı sağlaması açısından geleneksel çocuk oyunları önemli bir yer tutar. Bilgisayar oyunlarında ise, kurguların ve sanal gerçekliğin kuralları çocuğa sunulmaktadır. Çocuk bu oyunları hazır olarak almakta ve tüketim kültürünün bir parçası

haline gelmektedir. Geleneksel çocuk oyunları çocuğu eğlendirerek öğreten, hayal dünyasını genişleten motive eden bir formla çocuğu kucaklamaktadır. Geleneksel çocuk oyunlarında çocuk doğayla iç içe oyun kurabilmektedir. Oyun doğada oynandığı için oksijen alan çocuk enerjisini atmakta ve çocuk her türden rahatlamaktadır. Bilgisayar oyunlarına maruz kalan çocuklar da ise enerjisini atamama durumu çocukta stres, öfke düzeylerini destekleyici rol oynamaktadır. Kültürel değerlerini, sokak kültürünü ve bu kültürel bileşenleri çocuk doğal ortamında katılarak, özümseyerek anlamaya ve anlamlandırmaya çalışır. Bu sayede çocuk sosyal bir kişiliğe bürünür ve kültürel değerler bir nesilden diğerine paylaşılarak aktif bir sürçte yer alır.

Kaynakça

Aral, N., Gürsoy, F. ve Köksal, A. (2001). *Okul Öncesi Eğitiminde Oyun*, İstanbul: Ya-Pa Yayınları.

And, M. (1974). *Oyun ve Bügü-Türk Kültüründe Oyun Kavramı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Boratav, P., N. (1995). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Boratav, P., N. (1973). *100 Soruda Türk Folkloru*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Boratav, P., N. (2016). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Dönmez-Baykoç, N. (1992). *Oyun Kitabı,* 2. Baskı İstanbul, Esin Yayınevi.

Golden, M. (1993). *Children And Childhood in Classical Athens*, 2. Baskı, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Huizinga, J. (2013). *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, (Mehmet A. Kılıçbay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Onur, B. (1992). Oyuncaklı Dünya, Ankara, Verso Yayıncılık A.Ş.

Özhan, M. (1990). *Çocuk Oyunlarımız*, Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürü Araştırma Yayınları.

Özdemir, N. (2006). *Türk Çocuk Oyunları*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Özdoğan, B., (1997), Çocuk ve Oyun, 3. Baskı, Ankara, Anı Yayıncılık.

And, M. (1979). "Çocuk Oyunlarımızın Kültürümüzdeki Yeri ve Önemi*", Ulusal Kültür Dergisi*, Yıl: 1, Sayı: 4, Ankara, s. 42-66.

Begiç, H. N. (2016). "Türk Kültüründe Geleneksel Bez Bebekler", *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi,* 9(18), 217-228.

Büyükokutan Töret, A. ve Özdemir, B. (2021). "Pozantı Geleneksel Çocuk Oyunlarının İşlevleri Üzerine", *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 9 Sayı: 29 Sayfa: 394 - 407 Aralık 2021 Türkiye.

Irmak, Y. (2016). "Bingöl Geleneksel Çocuk Oyunları", *Bingöl Araştırmaları Dergisi,* Yıl: 3, Cilt: 3, Sayı: 3, Temmuz-2016, Sayfa: 67-87.

Nicolopoulou, A. (2004). "Oyun, Bilişsel Gelişim ve Toplumsal Dünya: Piaget, Vygotsky ve Sonrası", *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi,* 37(2), 137-169, Https://Doi.Org/10.1501/Egifak_0000000100.

Koyuncu Okca, A. (2017). Ahşap Oyuncaklarının Kökboya, Cehri ve İndigo ile Boyanması. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi,* 10(19), 73-88.

Sümbüllü, Y. Z. ve Altınışık, M. E. (2016). "Geleneksel Çocuk Oyunlarının Değerler Eğitimi Açısından Önemi", Etü, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* I/2, Temmuz 2016, Sayfa: 73-85.

Bener, S. S. (2008). *Eski Yunan ve Roma'da Oyun ve Oyuncaklar* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Görüşmeler

Acar, A. (2022). Ali Acar ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Akın, A. (2022). Aysel Akın ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Akın, S. (2022). Safiye Akın ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Akın, S. (2022). Seçil Akın ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Aydın, G. (2022). Girgin Aydın ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Aydoğan, M. (2022). Melehat Aydoğan ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Acar, N. (2022). Nevriye Acar ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Arman, N. (2022). Nuri Arman ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Bakır, H. (2022). Hüseyin Bakır ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Can, L. (2022). Lütfiye Can ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35

ISSN 1308-2698

Cansız, Y. (2022). Yahya Cansız ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Çetin, A. H. (2022). Ayşe Hanım Çetin ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Çağ, A. (2022). Asiye Çağ ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Çağdaş, A. (2022). Ayşe Çağdaş ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Çoban, H. (2022). Hasibe Çoban ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Dal, M. (2022). Mehmet Dal ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Dağ, U. (2022). Uğur Dağ ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Denizli, M. (2022). Mehmet Denizli ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Doğan, F. (2022). Fatma Doğan ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Duran, H. (2022). Havva Duran ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Duran, D. (2022). Doğan Duran ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Duran, C. (2022). Ceyda Duran ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Duran, M. (2022). Mevlüt Duran ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Duran, G. (2022). Gülşay Duran ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Ercan, İ. (2022). İbrahim Ercan ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Gök, E. (2022). Efe Gök ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Gürel, M. (2022). Mevlüt Gürel ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Gürel, G. (2022). Gülperi Gürel ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

İriş, Ö. (2022). Ömer İriş ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

İşlek, E. (2022). Emine İşlek ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Kan, A. (2022). Ayşe Kan ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Kasal, R. (2022). Ramazan Kasal ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Kaplan, S. (2022). Sevim Kaplan ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35

ISSN 1308-2698

Karakozak, M. (2022). Metin Karakozak ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Katı Kaya, A. (2022). Ayşe Katı Kaya ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Kızılhan, H. (2022). Hüseyin Kızılhan ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Küçük Pehlivan, A. H. (2022). Ayşe Hanım Küçük Pehlivan ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Küçükböğrü, F. (2022). Fatih Küçükböğrü ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Küçükböğrü, N. (2022). Nurtaç Küçükböğrü ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Özcan, H. (2022). Hamdi Özcan ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Öztürk, A. R. (2022). Ali Rıza Öztürk ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Sert, C. (2022). Cafer Sert ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Sert, Z. (2022). Zeynep Sert ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Soyver, T. (2022). Tuğba Soyver ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Soğancı, Z. (2022). Zafer Soğancı ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Söke, D. (2022). Dudu Söke ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Ünay, M. (2022). Mehmet Ünay ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Taşkın, N. (2022). Nesrin Taşkın ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Telli, M. (2022). Mehmet Tekin ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Tokgöz, S. (2022). Saniye Tokgöz ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Tosun, A. (2022). Adnan Tosun ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Tuncer, T. (2022). Türkan Tuncer ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Tuncer, D. (2022). Derya Tuncer ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Türk, M. (2022). Murat Türk ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Yaman, T. (2022). Taylan Yaman ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

DOI: 10.21602/sduarte.1665616

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Yılmaz, A. (2022). Ayşe Yılmaz ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Yuman, Ş. (2022). Şükran Yuman Görüşme:2022 ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Yuva, D. (2022). Duralı Yuva ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Yüksel, N. (2022). Nuray Yüksel ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Yüksel, İ. (2022). İsmail Yüksel ile yapılan görüşme, Acıpayam-Denizli.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Aldım Verdim, Ebe belirleme, İlayda Katı Kaya, Mehmet Düdük, Fotoğraf: Dilek Yılmaz, Acıpayam-Aşağı Mahalle, Acıpayam- Denizli, 2022.

Görsel 2. Oyun Anlatıcı, Dudu Söke, Fotoğraf: Dilek Sagun, Acıpayam-Aşağı Mahalle, Denizli, 2022.

Görsel 3. Oyun Anlatıcı, Yahya Cansız, Fotoğraf: Ayhan Yılmaz, Acıpayam-Aşağı Mahalle, Denizli, 2022.

Görsel 4. Oyun Anlatıcı, Fatih KÜÇÜKBÖĞRÜ ile Nurtaç KÜÇÜKBÖĞRÜ, Fotoğraf: Yusuf ARMAN, Acıpayam- Mevlütler Köyü, Denizli, 2022.

Görsel 5. Oyun anlatıcı, Lütfiye Can, Fotoğraf: Nuri Arman, Fotoğraf: Dilek Yılmaz, Kuzören köyü, Acıpayam, Denizli, 2022.

Görsel 6. Oyun anlatıcı, Ayşe Arman, Fatma Arman, Fotoğraf: Dilek Yılmaz, Kuzören köyü, Acıpayam, Denizli, 2022.

DOI: 10.21602/sduarte.1660639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

GÖRSEL METODOLOJİ YÖNTEMLERİYLE SANAT ESERİ ÇÖZÜMLEME

ARTWORK ANALYSIS WITH VISUAL METHODOLOGY METHODS

Rasim Soylu[*], Murat Nezir[**], Neziha Çomak[***]

Öz

Sanat eseri eleştirisinde ve çözümlenmesinde farklı yaklaşımlar ortaya koyulmuştur. Bütün yöntemler görsel üretimin kendisini, sanatçısını ve izleyicisini esas alarak eseri inceler ve çözümler. Anlatımcılık kuramı sanatçıyı, biçimcilik kuramı eserin kendisini ve duygusal etkileşim kuramı da izleyiciyi esas alır. Pedagojik eleştiri yöntemi sanat eserini tanımlama, çözümleme, yorumlama ve yargı basamakları ile analiz eder. Göstergebilim çözümleme yöntemi ise; sanat eserindeki göstergeleri tanımlar ve anlamlandırır. Her göstergenin düz anlamını, yan anlamını ve derin anlamını ortaya koyar. Ayrıca her gösterge, karşıt anlamına da gönderme yapar görüşünü de bir şema ile çözümler. Eğer eser bir kıssa ya da anlatı içeriyorsa eyleyenler şeması ve göstergebilimsel dörtgen şemaları ile de eserdeki göstergeleri çözümlemeye çalışır. Gillian Rose'in "Görsel Metodoloji" kitabında ortaya koyduğu görsel çözümleme şemasında ise hem sanatçı hem izleyici hem de eser merkezli çözümleme birlikte yer alır. Ayrıca pedagojik eleştirinin tanımlama, çözümleme, yorumlama basamakları yanı sıra ve göstergebilim çözümleme de bir arada kullanılmaktadır. Bu çalışmada, Gillian Rose'in görsel metodoloji çözümleme şeması detaylı olarak ele alınacak ve incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Gillian Rose, Görsel Metodoloji, Göstergebilim, Sanat Eleştirisi, Sanat Eseri Analizi.

Abstract

Different approaches have been put forward in the criticism and analysis of a work of art. All methods examine and analyze the work based on the visual production itself, the artist and the viewer. The theory of expressivity is based on the artist, the theory of formalism is based on the work itself and the theory of emotional interaction is based on the viewer. The pedagogical criticism method analyzes the work of art with the steps of definition, analysis, interpretation and judgment. The semiotic analysis method defines and gives meaning to the signs in the work of art. It reveals the plain meaning, connotation and deep meaning of each sign. In addition, it analyzes the view that each sign also refers to its opposite meaning with a scheme. If the work contains a story or narrative, it tries to analyze the signs in the work with the scheme of actors and semiotic quadrilateral schemes. In the visual analysis scheme put forward by Gillian Rose in her book "Visual Methodology", both the artist, the viewer and the work-centered analysis are included together. In addition, in addition to the definition, analysis and interpretation steps of pedagogical criticism and semiotic analysis are also used together. In this study, Gillian Rose's visual methodology analysis scheme will be discussed and examined in detail.

Keywords: Gillian Rose, Visual Methodology, Semiotics, Art Criticism, Artwork Analysis.

Araştırma Makalesi / Research Article
Başvuru tarihi / *Received:* 18 Mart 2025- Kabul tarihi / *Accepted*: 23 Mayıs 2025
[*] Doç. Dr., Sakarya Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, rasimsoylu@hotmail.com, Sakarya/Türkiye.
[**] Dr., muratnezirart@gmail.com, İstanbul/Türkiye.
[***] Dr., nezihacmk@hotmail.com, Sakarya/Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1660639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

1. Giriş

Sanat eleştirisi, bir sanat eserini tanımlamak, betimlemek, incelemek, değerlendirmek hatta sınıflandırmak olarak tanımlanabilir. Yani sanat olarak nitelenen bir çalışma, öznel ve nesnel verilerin değerlendirilmesi ve kuramsal bir çerçeve içerisinde ele alınması ile incelenmeli ve yorumlanmalıdır (Akkaya, 2014:21).

Bir sanat yapıtı sanatçının duygu ve düşüncelerinin dışavurumu ve izleyicinin düşünce ve duygusal etkileşimi açısından incelenebileceği gibi tasarım ilkeleri, plastik anlatım, içerik ve yansıtma kuramı açısından da çözümlenebilir. İnsanlar bir sanat yaratımını özgürce eleştirebilir ve değerlendirebilirler. Herhangi bir sanat eseri karşısında özgürce duygularını ifade etmek pozitif veya negatif çıkarımlarda bulunmakta herkes özgürdür (Erinç, 2007:63).

Kant'a göre sanat eseri eleştirisinde esas olan sanat eserinin kendi güzelliği değil onu gören ve algılayan bilincin hissettiği duygusal yaklaşım ve tavırdır. Sanat eserini değerlendirmede fayda ve yarar ilişkisine dayanmadan eserin insanda uyandırdığı hoş veya nahoş etki önemlidir (Erişirgil, 1997:310).

Berna Moran'a göre (2005:15-33) bir sanat eseri eleştirisinde yaklaşım olarak birkaç kuramdan yararlanılır. Bunlar sanatçıyı esas alan anlatımcılık kuramı, izleyiciyi ele alan duygusal etkileşim kuramı, sanat eserini ele alan biçimcilik kuramı ve eserin yansıttığı konuyu ve temayı ele alan yansıtma kuramıdır.

Bir sanat eserinin incelenmesi ve eleştirisinde genel olarak pedagojik eleştiri yönteminden yararlanılır. Bu yöntemde sanat eserinin tanımlanması, betimlenmesi, çözümlenmesi, yorumlanması ve yargı gibi aşamalar yer alır. Ayrıca, sanat eseri üzerindeki göstergeleri çözümleyen göstergebilim yönteminden de yararlanılır. Rose'nin ele aldığı görsel metodoloji yöntemi bu sayılan sanat eleştiri yöntemlerini bir araya toplayarak bir bütünlük oluşturmaya çalışır.

2. Sanat Kuramları ve Eleştiri Yöntemleri

Sanatçıyı merkeze koyan anlatımcılık kuramına göre sanat eserinde esas olan sanatçının ruh dünyası, bilinçaltı, duygu ve düşünce dünyasının üretimle dışavurumudur. Duygusal etkileşim kuramı ise sanat eserinin muhatabı olan tüketiciyi merkeze koyar. Yani izleyici veya okuyucu

DOI: 10.21602/sduarte.1660639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

sanat eserinden ne anlamakta ne hissetmekte ve ne kadar estetik haz ve heyecan duymaktadır? Biçimcilik kuramı ise eseri plastik bir anlatım olarak ele alır ve tasarım ilkelerine göre nasıl üretildiğini analiz etmeye çalışır. Yansıtma kuramı ise sanat eserinde neyin yansıdığını ve nasıl yansıdığını inceler. Yani, sanat eseri bir aynadır ve orada gerek sanatçının iç dünyası gerek dış dünya bütün güzelliği veya etkileyiciliği ile yansıtılır (Moran, 2005:15-33).

Bazı teorisyenler bunlardan farklı olarak işlevsellik kuramını da ortaya sürerler. Bu kurama görse sanat eseri gerek kişisel gerekse sosyal mesajlar içerir. Sanat tarihinde farklı dönemlerde sanat eserleri dinsel, ahlaki, sosyal, ideolojik ve politik mesajlar veya öğretiler içerebilir (Boydaş, 2007:49).

Yirminci yüzyılın başından itibaren pek çok sanat eleştiri türleri ve yöntemleri ortaya çıkmış ve bazıları günümüzde gelişerek yaygın olarak kullanılmaya devam etmektedir. Bunlar arasında Pedagojik Eleştiri, Felsefi Eleştiri, İkonografik Eleştiri, Akademik Eleştiri, Basın Eleştirisi, Psikoanalitik Eleştiri, Popüler Eleştiri ve Göstergebilimsel Eleştiri sayılabilir (Kahraman, 2019:160).

2.1. Pedagojik Eleştiri

Akademik çalışmalarda ve sanat eğitim çalışmalarında daha çok tercih edilen "Pedagojik Eleştiri" yöntemi bir sanat eserini dört basamakta inceler.

Tanımlama ve betimleme: sanat eserini tanımlar ve çalışmada görülen plastik anlatımı inceler. Eser hakkında bilgi toplar ve sanat eseri envanteri çıkarır.

Çözümleme: eserde yer alan tasarım elemanlarını ve ilkelerinin nasıl tasarlandığını çözümler. Yorumlama: sanat eserini içerik olarak ele alır ve eserde yer alan soyut ve somut biçimleri anlamlandırmaya çalışır. Eserin sanat tüketicisine aktardığı anlamlar yorumlanır. Yargı basamağı: eserin sanatsal ve estetik değeri hakkında olumlu ya da olumsuz kanaat yargısı geliştirir. Sanat eserine maddi ve manevi değer biçer. Buna görse eser bir koleksiyonda ya da bir müzede yer edinir (Kayalıoğlu, 2021:196).

Feldman (1992:487-510) "Varieties Visual Experience" kitabında pedagojik eleştirinin dört basamağı için sanat eseri ile ilgili bazı sorular ortaya koyar. Bu sorular şöyle özetlenebilir.

DOI: 10.21602/sduarte.1660639

Betimleme

- Eserde ne var ve neler oluyor?
- Eserde hangi renkler ve biçimler kullanılmıştır?
- Eserde görülen biçimler hangi yönlerde (dikey, yatay, diyagonal vb.) kullanılmıştır?

Çözümleme

- Sanatçı, ilgi merkezini nasıl yaratmıştır?
- Nesne ve figürlerin yerleşimi nasıldır ve çevreyle ilişkileri nasıldır?
- Renkler ve biçimler nasıl düzenlenmiştir?
- Renk kullanımı resmi nasıl etkilemiştir?

Yorumlama

- Bunların ne anlama geldiğini düşünüyorsun?
- Sanatçı ne anlatmak istiyor olabilir?
- Sanatçının anlatmak istediklerine dair ipuçları nelerdir?

Yargı

- Bu bir sanat eseri olarak kabul edilebilir mi?
- Sanatçının başarısı hakkında neler söylenebilir? (Feldman, 1992: 487-510).

2.2. Göstergebilim Sanat Eseri Çözümleme

Göstergebilim 20. yüzyılın başında Fransız Saussure ve Amerikalı Pierce tarafından ortaya atılan ve 21. yüzyılda akademik bir bilim alanına dönüşen bir metin çözümleme ve anlamlandırma yöntemidir. Plastik sanatların yanı sıra, medya, iletişim, edebiyat, tiyatro, sinema ve moda gibi alanlarda da eser inceleme ve çözümleme yöntemi olarak kullanılmaktadır.

Saussure'e göre gösterge; bir gösteren ve gösterilenden oluşur. Pierce ise buna yorumlayan faktörü de ekleyerek, bir gösterge ancak onu yorumlayan varsa anlamlı olabilir görüşünü geliştirir (Akerson, 2006:109-111).

DOI: 10.21602/sduarte.1660639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Göstergeler dil göstergeleri ve dil dışı göstergeler olarak ikiye ayrılmakla birlikte üç tür göstergeden söz edilebilir. Bunlar, belirti ve işaretler (index), görüntü (icon) ve simge-sembol (symbol) olarak tanımlanabilir (Soylu, 2021:31-33).

Sanat eseri çözümlemesinde göstergebilimin kullanılması sanat eseri ile dil arasında ver olan iletişim işlevinden kaynaklanır. Dilbilimciler dili bir göstergeler dizgesi olarak tanımlar. Dolayısı ile sanat eseri de bir göstergeler dizgesi olarak kabul edilebilir (Batu, 2014:15).

Göstergebilim sanat eseri çözümleme yönteminde sanat eseri üzerindeki göstergeler tespit edilir ve yorumlanır. Bunun için bir göstergenin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları araştırılır. Her gösterge görünen ve bilinen düz anlamları yanı sıra mecazi ve metaforik yan anlamlar da içerir. Bunun için de toplumsal ve evrensel ortak kodlardan yararlanır (Günay ve Parsa, 2012:182).

Tablo 1. Göstergebilim Çözümleme Şeması (Soylu, 2021:46).

Gösterge	**Düz Anlam**	**Yan Anlam**	**Derin Anlam**
Balta	Ağaç Kesme Aleti.	Balta Sahibi Olmak Eskiden Kabile Statüsü, İşçi Sınıfı, Çevre Katliamı, Cellat, İdam Cezası, Kaba İnsan.	Mitoloji, İdeoloji,
Giyecek	Bedeni Koruma.	Moda, Toplumsal Konum, Tevazu veya Pahalı Marka ve Kalite ile Gösteriş.	İdeoloji, İnanç, Din, Gelenek, Kültür

Her göstergenin kökeninde mitoloji, felsefe, din, inanç, mistisizm, Psikanalizm ve ideoloji gibi derin anlamlar yatıyor olabilir. Ayrıca her gösterge, görünen anlamının karşıt anlamlarını da çağrıştırır ve gönderme yapar (Batu, 2011:134).

Tablo 2. Temel Karşıtlıklar Şeması (Batu, 2011,134; Günay ve Parsa, 2012:105).

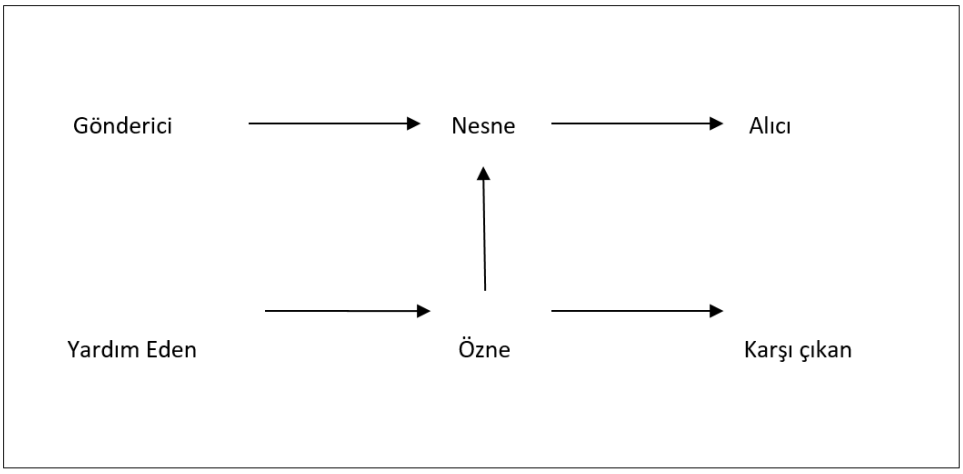
Olumsuz Anlam	**Olumlu Anlam**
Eski	Yeni
Geçmiş	Gelecek
Savaş	Barış

DOI: 10.21602/sduarte.1660639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

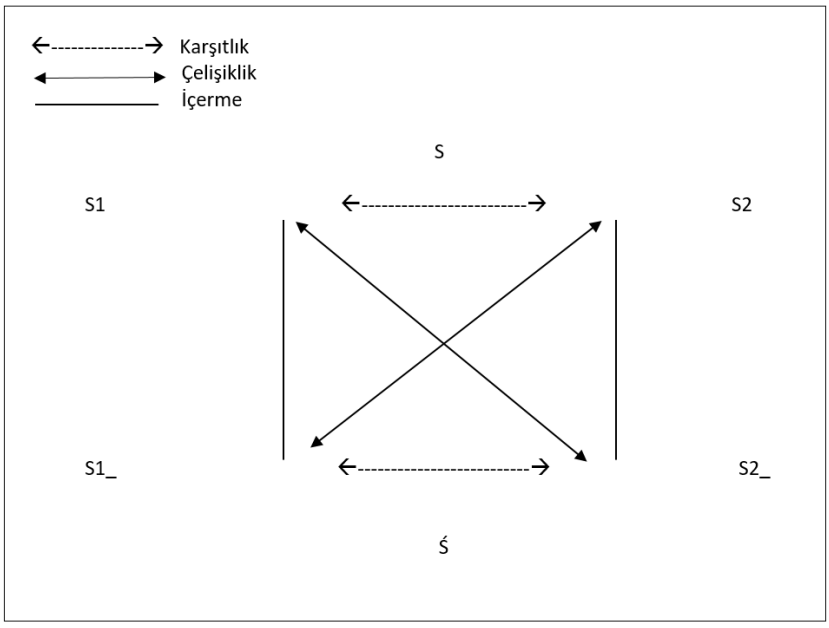
Ele alınan sanat eseri eğer bir kıssa yani anlatı içeriyorsa "Eyleyenler Şeması" ile de (Tablo 3) değerlendirilir. Ayrıca Gremias'ın geliştirdiği "Göstergebilimsel Dörtgen Şeması" da (Tablo 4) göstergenin karşıt anlamını, içerenini ve çelişenini ortaya koyar (Soylu, 2016:41-44).

Tablo 3. Greimas'ın Eyleyenler Şeması (Rifat, 2009:74).



Greimas, bir metin içerisinde anlatıları (kıssa), bilmek, istemek, yapabilmek ve zorunda olmak şartlarına göre altı eyleyene ayırır. Bunlar gönderen, gönderilen, özne, nesne, yardım eden, karşı çıkan gibi aktörlerdir (Rifat, 2013:86).

Tablo 4. Gremias'ın Göstergebilimsel Dörtgen Şeması (Gremias, 1987:49).



DOI: 10.21602/sduarte.1660639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

S1 ←----------→ S2 Karşıtlığı gösterir.

Gösterge olarak ele alınan bir kavramdır (Nedir) ve S2 de (Ne değildir) onun karşıtını simgeler.

S1 ⟷ S2_ Çelişiklik gösterir.

Ele alınan kavramın çelişenidir. S1 (Nedir) ile tanımlansa S2_ ne olmadığı veya nasıl görünmediği şeklinde tanımlanabilir.

S1 ——————— S1_ İçereni gösterir.

Ele alınan kavramın içerenidir. S1 (Nedir) ile tanımlansa S1_ onun nasıl göründüğünü veya nasıl olduğunu gösterir.

Burada S hem ana kavramı ve hem de karşıtını içeren genel bir alanı kapsar.

Her ikisinin de olmadığı veya görünmediği sanal bir alanı oluşturur.

3. Görsel Metodoloji

Gillian Rose'un "Görsel Metodolojiler" adlı kitabında geliştirdiği görsel metodoloji yöntemi, görsel nesnelerin incelenmesi ve anlaşılması için kullanılabilecek bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım, görsel nesnelerin anlamını oluşturan üç farklı yer (görüntünün üretildiği yer, görüntünün kendisi ve izleyiciler tarafından görüldüğü yer) arasındaki ilişkileri ve bu yerlerdeki işlemleri ele alır.

Görsel metodoloji, görsel nesnelerin (örneğin fotoğraflar, videolar, çizimler, reklamlar vb.) incelenmesi ve anlaşılması için kullanılan bir yöntemdir. Bu yöntem, görsel nesnelerin içeriklerinin, yapılarının ve anlamlarının anlaşılması için çeşitli araçlar ve yaklaşımlar kullanır. Bu araçlar ve yaklaşımlar arasında semiyotik (göstergebilim), sosyoloji, antropoloji, psikoloji ve felsefe gibi disiplinlerden gelen teoriler ve yöntemler de yer alabilir. Görsel metodolojinin amacı, görsel kültür, görsel imgelem, görsel gösterge ve görsel analiz gibi konuları ele alarak görsel nesnelerin anlaşılmasına ve yorumlanmasına yardımcı olmaktır. Bu disiplin, özellikle medya, sanat ve iletişim alanlarında kullanılan bir araştırma yöntemidir.

Rose, bu yaklaşımıyla, görsel nesnelerin anlamlarının sadece içeriklerine değil, aynı zamanda yapısına ve üretim sürecine de odaklanır. Ayrıca, görsel nesnelerin anlaşılmasına katkı

DOI: 10.21602/sduarte.1660639

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35

ISSN 1308-2698

sağlayan üç modalite (üretim, kendisi ve izlenimi) üzerinde durur ve bu modalitelerin analiz edilmesi ile bir eleştirel anlayış oluşturulabileceğini öne sürer.

Rose'un yaklaşımı, görsel nesnelerin farklı kültürel, toplumsal ve tarihsel bağlamlarında anlaşılmasına yardımcı olan bir araştırma yöntemi olarak kabul edilir. Bu yöntem, görsel nesnelerin gösterdikleriyle sınırlı kalmayarak, aynı zamanda bu nesnelerin üretildiği ve tüketildiği kültürel ve sosyal bağlamları da ele alır.

Gillian Rose "Görsel Metodolojiler" kitabında görsel imgelerin metodolojik bir yaklaşımla incelenmesi ve çözümlenmesi için üç ana konum belirler. Bunların ilki görsel imgenin kendisi, ikinci olarak sanatçısına bakan üretim süreci ve üçüncü olarak muhataba ve izleyiciye bakan algılama ve anlama düzeyidir (Parsa, 2004:221).

3.1. Görsel Metodoloji ile Sanat Eseri Çözümleme

Bir sanat eserinin ya da görsel imgenin görsel metodoloji yaklaşımı ile incelenmesi, eserin yapısını, içeriğini ve anlamını anlamak için farklı yöntemler ve araçlar kullanmayı gerektirir. İlk olarak, görsel nesnenin üretim süreci incelenir. Bu süreçte sanatçının niyetleri, yaratıcılığı, teknikleri, malzemeleri, atölyesi gibi faktörler göz önünde bulundurulur. Bu, sanat eserinin nasıl yapıldığına ve neden yapıldığına dair bir anlayış sağlar. Daha sonra, görsel nesnenin kendisi incelenir. Bu aşamada, eserin yapısal özellikleri (renk, ışık, kompozisyon, form vb.) ve sembolik özellikleri (imgeler, motifler, semboller, temalar vb.) analiz edilir. Bu, sanat eserinin nasıl yapıldığına ve ne anlattığına dair bir anlayış sağlar. Son olarak, görsel nesne izlenim aşamasında incelenir. Bu aşamada, izleyicinin esere nasıl tepki verdiği ne hissettiği ve ne düşündüğü gibi faktörler incelenir. Bu, eserin nasıl algılandığına ve yorumlandığına dair bir anlayış sağlar.

Bu üç modalitenin birleştirilmesi, bir sanat eserinin ya da görsel imgenin derinlemesine anlaşılmasına ve yorumlanmasına yardımcı olur. Görsel metodoloji yaklaşımı, sanat eserlerinin ve görsel imgelerin farklı kültürel, tarihsel ve toplumsal bağlamlarında anlaşılmasına yardımcı olan bir araştırma yöntemidir.

Türkçeye "Görsel Yöntembilimler" olarak da çevrilen Rose'un önerdiği inceleme yöntemi, yirminci yüzyılda çok hızlı gelişen ve değişen modern ve çağdaş sanat akımlarının değerlendirilmesinde verimli olarak uygulanabilir. Günümüzde ise dijital teknolojiler aracılığıyla

DOI: 10.21602/sduarte.1660639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

başta sanat olmak üzere sosyal yaşam içerisindeki her şey önceki dönemlerden hızla farklılaşmaktadır. Bu değişimlerin temelinde felsefi, bilimsel (teknolojik) ve toplumsal gelişmeler yatmaktadır.

Değişmekte olan teknolojik, kültürel ve sosyal toplumsal ve kültürel faktörler bağlamında bir sanat eserinin ya da görsel imgenin eleştirilmesi ve değerlendirilmesi sürecinde Rose'un Görsel Metodoloji yaklaşımı bu süreci üç basamakta ele almaktadır (Güzel, 2014:6).

1. İlk olarak görsel imgenin ya da görüntünün kendisi,
2. Görüntünün üretim alanı ve yaratımı
3. Görüntünün izleyiciye sunumu ve kimler tarafından anlamlandırıldığıyla ilgili olan izleme alanı (Rose, 2001: 30), (Çuvalcı, 2015:10).

Bir sanat eserinin ya da görsel imgenin görsel metodoloji yaklaşımı ile incelenmesindeki bu üç aşamada şu sorular sorularak sanat eleştirisi yapılır.

1. Sanat eseri ve görsel imge kendi alanında estetik biçim ve anlambilimsel içerik olarak nasıl bir çalışmadır?

2. Sanatçı açısından ve üretim alanında, çalışma kim tarafından, ne zaman, nasıl, niçin ve kim için üretilmiş ve ne tür bir sanat çalışmasıdır?

3. Sanat eserinin ve görsel imgenin muhatabı yani sanat tüketicisi, izleyici ve sanat eleştirmenleri tarafından nasıl anlaşılıyor ve nasıl yorumlanıyor.

Rose (2001:16-17) ayrıca, görsel imgelerin bu üç süreç içerisinde ele alınmaları sırasında üç mod içerdiğini de varsayar ve çözümleme şemasına ekler. Bunlar teknolojik mod, kompozisyonel mod ve sosyal modlardır.

Teknolojik Mod: Görsel imgelerin üretiminde kullanılan teknoloji ve tekniklerin incelendiği moddur. Bu mod, görüntü oluşturma teknolojilerinin yaratıcı ve üretim süreçlerindeki etkilerinin araştırılmasına odaklanır. Teknolojik mod görselin ve sanatsal üretimin yaratımında ve sergilenmesinde etken olan medya ve araçlara işaret eder. Kompozisyonel mod ise görsel imgenin ve sanatsal üretimin plastik dil kullanımı ve tasarım ilkeleriyle ilişkisine bakar. Sosyal mod ise toplumsal olayların kurumsal, ekonomik, politik ve ideolojik boyutlarıyla ilgilenir (Rose, 2001: 20).

DOI: 10.21602/sduarte.1660639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Kompozisyonel Mod: Görsel imgelerin yapısal ve tasarım özelliklerinin incelendiği moddur. Bu mod, bir görüntünün estetik özelliklerinin nasıl tasarlandığına, yapılandırıldığına ve algılandığına odaklanır.

Sosyal Mod: Görsel imgelerin toplumsal ve kültürel bağlamlarının incelendiği moddur. Bu mod, bir görüntünün üretildiği kültürel, siyasi, tarihi ve sosyal bağlamların etkilerinin araştırılmasına odaklanır.

Bu üç mod birbirleriyle sıkı bir şekilde ilişkilidir ve bir görüntünün anlaşılmasına katkıda bulunurlar. Teknolojik mod, bir görüntünün üretildiği koşulları anlamak için kullanılırken, kompozisyonel mod, bir görüntünün biçimini anlamak için kullanılır. Sosyal mod ise, bir görüntünün kültürel, siyasi ve toplumsal bağlamını anlamak için kullanılır. Bir görüntünün bu üç mod aracılığıyla analizi, bir anlam inşa etmek ve bir yorum oluşturmak için önemlidir.

Gillian Rose "Görsel Metodolojiler" kitabında görsel imgelerin metodolojik bir yaklaşımla incelenmesi için şu önerilerde bulunur.

Görsel İmgelerin Üretim Süreci: Bir görsel imgenin anlaşılması için, imgenin nasıl üretildiği ve üretim sürecinde hangi faktörlerin etkili olduğu anlaşılmalıdır. Bu nedenle, sanatçının, yapımcının ya da yaratıcının niyetleri, atölyesi, teknikleri, malzemeleri ve üretim sürecindeki diğer faktörler incelenmelidir.

Görsel İmgelerin İçerik ve Semiyolojisi: Bir görsel imgeyi anlamak için, imgenin içeriği ve semiyolojisi (göstergebilimsel bağlam) incelenmelidir. Bu kapsamda, imgedeki renkler, ışık, kompozisyon, form ve sembolik özellikler (imgeler, motifler, semboller, temalar vb.) göstergebilimsel açıdan incelenir ve analiz edilir.

Görsel İmgelerin İzlenimi: Görsel imgelerin izlenimi, imgenin nasıl algılandığı, yorumlandığı ve yorumlanması sırasında ortaya çıkan tepkilerin analizi anlamında önemlidir. Bu kapsamda, izleyicinin duygusal tepkileri, düşünceleri, inançları, değerleri ve kültürel arka planları incelenir.

Görsel İmgelerin Farklı Perspektiflerden Analizi: Görsel imgelerin farklı perspektiflerden analizi, disiplinler arası çalışma ve farklı araştırma yöntemlerinin kullanılmasını gerektirir. Bu

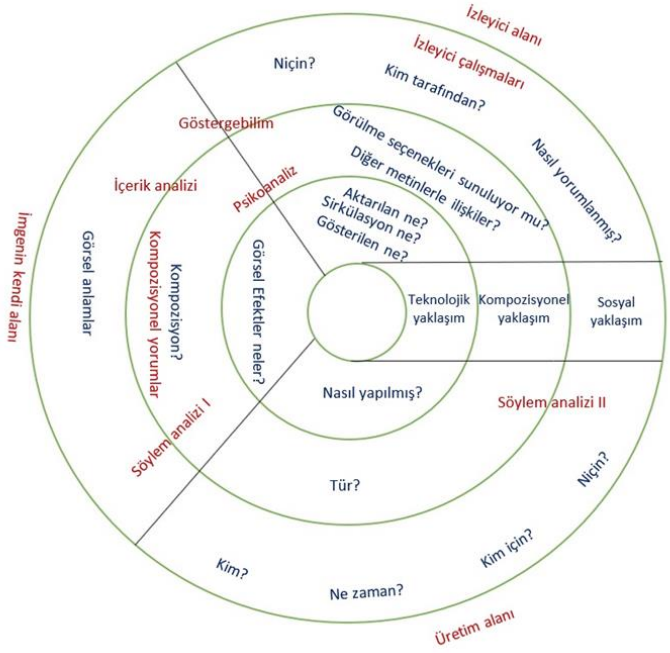
DOI: 10.21602/sduarte.1660639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

nedenle, kültürel çalışmalar, sosyoloji, antropoloji, psikoloji, tarih ve felsefe gibi alanlardan farklı araştırma yöntemleri kullanılabilir.

Görsel İmgelerin Toplumsal ve Kültürel Bağlamının İncelenmesi: Görsel imgelerin toplumsal ve kültürel bağlamının incelenmesi, imgenin anlamının derinlemesine anlaşılması için önemlidir. Bu bağlamda, imgenin üretildiği dönem, kültür ve toplumsal ortam incelenmelidir. Bu öneriler, görsel metodolojinin bir parçasıdır ve bir görsel imgenin derinlemesine analiz edilmesi için kullanılabilir. Bu yöntem, görsel kültür, görsel nesneler ve sanat eserleri gibi görsel imgelerin incelenmesinde yaygın olarak kullanılan bir yöntemdir (Rose, 2001:16-30).

Tablo 5. Görsel Metodoloji Çözümleme Şeması (Rose, 2001:30).



Bir sanat eserinin çözümlemesini Rose'un bu şemasından (Tablo 5) yola çıkarak şöyle daha basit bir şema ile yapabiliriz.

DOI: 10.21602/sduarte.1660639

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Tablo 6. Metodolojik Çözümleme (Soylu, 2024).

Eser Merkezli Çözümleme	Sanatçı Merkezli Çözümleme	İzleyici Merkezli Çözümleme
Kompozisyon	Kim Yapmış?	Mesaj
Görsel Efektler	Yapıldığı Dönem	Sergileme
Görsel İmgeler	Sanat Akımı	Metinlerarasılık
Simgesel Figürler	Yapım Amacı	İkonografik Anlamlar
Görsel Anlamlar	Siparişi Veren	Yan ve Derin Anlamlar
Göstergeler	Tür	Duygusal Etkileşim

Sonuç

Sanat eleştirisi, bireylerin çevresine daha duyarlı hale gelmesini sağlarken, aynı zamanda eleştirel düşünme ve ifade becerilerini geliştirmelerine de yardımcı olmaktadır. Sanat eserlerini yorumlama sürecinde, bireyler sadece gördüklerini değil, onların altında yatan anlamları da analiz ederek daha bilinçli ve kapsamlı bir bakış açısı kazanabilmektedir.

Sanat eseri çözümleme yöntemi olarak görsel metodoloji bağlamında, sanat eserlerinin yorumlanmasında kullanılan farklı yöntemlerin ve yaklaşımların, eserin anlaşılır bir dilde çözümünde önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Sanat eseri çözümleme yöntemleri, bir eserin görsel öğelerini, teknik özelliklerini ve arka planındaki sosyolojik, kültürel, toplumsal bağlamları dikkate alarak, eserin derinlikli bir şekilde analiz edilmesini mümkün kılmaktadır. Görsel metodoloji, görsel unsurları bir dil gibi ele alarak, izleyiciye eserin yapısal özelliklerinden anlam çıkarma fırsatı sunar. Bu, sanatın yalnızca estetik değil, aynı zamanda anlam yüklü bir iletişim aracı olarak görülmesini sağlar.

Sanat eserlerindeki görsel göstergeler görünen düz anlamı yanında, yan ve derin anlamlara sahip olup, eserin biçimsel öğelerinin içerdiği anlamları temsil ederler. Bu göstergeler, soyut ya da somut formlar olarak karşımıza çıkabilirler. Görsel metodoloji içerisinde önemli bir yer tutan göstergebilim, anlam oluşturma, eserleri çözümleme sürecine odaklanan disiplinler arası bir yöntem olarak, metinleri ve görsel öğeleri çok katmanlı bir şekilde değerlendirmeye imkân tanımaktadır. Bu yöntem, yalnızca bir sanat eserinin ne anlama geldiğini değil, aynı

zamanda bu anlamın nasıl inşa edildiğini de ortaya koymayı amaçlar. Kuramsal çerçevede ele alındığında, göstergebilimin sadece bir analiz yöntemi olmanın ötesinde, sanat ve iletişim alanlarında geniş bir uygulama alanı sunan bağımsız bir disiplin olduğu görülmektedir.

Özellikle metaforlar ve diğer anlatım teknikleri, iletilmek istenen düşüncenin yalnızca aktarılmasını değil, aynı zamanda izleyici veya okuyucuda kalıcı bir etki bırakmasını da mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda, sanat eleştirisi ile görsel metodoloji birbirini tamamlayan iki yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Sanat eseri çözümleme yöntemlerinin ve görsel metodolojinin birleşimi, izleyicinin sanatla olan ilişkisinde daha derinlemesine bir katman oluşturarak, sanat eserlerinin daha fazla anlam taşımasına katkı sağlamaktadır.

Sonuç olarak görsel metodoloji, bireylerin sanatı daha derinlemesine anlamalarına ve yorumlamalarına olanak tanırken, aynı zamanda disiplinler arası bir bakış açısı kazanmalarına da katkı sağlamaktadır. Gelecekte yapılacak çalışmaların, görsel metodoloji analizlerinin farklı kültürel bağlamlardaki etkilerini ve sanat eleştirisinin eğitim süreçlerindeki rolünü daha ayrıntılı bir şekilde ele alması, bu alandaki bilgi birikimini zenginleştirecektir.

Kaynakça

Akerson, F. E. (2006). *Göstergebilime Giriş*, İstanbul: Multilingual Yayınevi.

Akkaya, A. Y. (2014). Antonio Gramsci'de Entelektüelin Bir Eleştirisi Olarak Praksis Düşüncesi, *Yönetim ve Ekonomi Dergisi*, 21 (1), 35-46. DOI: 10.18657/yecbu.70137

Batu, B. (2011). *Sanat Eğitimi Alanında Yapıt İncelemelerinde Bir Yöntem Olarak Görsel Gösterge Çözümlemesi*, Doktora Tezi, Ankara Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Batu, B. (2014). Sanat Yapıtı ve Dil Arasındaki Bağlantı, *İdil*, 2014, Cilt 3, Sayı 14, s:13-26.

Boydaş, N. (2007). *Sanat Eleştirisine Giriş*, Ankara, Gündüz Yayıncılık.

Çuvalcı, F. (2015). *Küreyerel Fotoğrafa Özdüşünümsel Bir Yaklaşım: Bir Sosyal Medya Tasarımı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Erinç, S. (2007). *Resmin Eleştirisi Üzerine*, İstanbul, Ütopya Yayınevi.

Erişirgil, M. E. (1997). *Kant ve Felsefesi*, İstanbul, insan Yayınları.

Feldman, E. B. (1992). Varieties of Visual Experience, New York: Abrams Inc.

Greimas, A. J. (1987). *On Meaning Selected Writings in Semiotic Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Canada.

Günay, V. D. ve Parsa, A. (2012). *Görsel Göstergebilim*, İstanbul, Es Yayınları.

Güzel, C. (2014). *Grafik Tasarımda Görsel Kültür ve Görme Biçimleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kahraman, M. E. (2019). *Sanat-Kültür Yönetimi ve İşletmeciliği*, İstanbul, Efe Akademi Yayınları.

Kayalıoğlu, S. (2021). Himmet Gümrah'ın "Soma İçin" Adlı Resminin Sanatsal Açıdan İncelenmesi, *Sanat Dergisi*, (37), 189-208. DOI: 10.47571/ataunigsfd.880813.

Moran, B. (2005). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul. Cem Yayınevi.

Parsa, A. F. (2004). "*İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi*", Medyada Yeni Yaklaşımlar, Editör, Metin Işık, Konya, Eğitim Kitabevi Yayınları.

Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin Abc'si*, 3.Bs. İstanbul: Say Yayınları.

Rifat, M. (2013). *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*, İstanbul: T. İş Bankası Yayınları.

Rose, G. (2001). *Visual Methodologies,* London, Sage Publication.

Soylu, R. (2016). *Çağdaş Türk Resminde Mistik İzlenimler*, İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Soylu, R. (2021). *Sanat Eseri Çözümlemeleriyle Göstergebilim*, Ankara, Pegem Yayınları.

Görsel Kaynakça

Tablo 1. Göstergebilim Çözümleme Şeması, Soylu, R. (2021). *Sanat Eseri Çözümlemeleriyle Göstergebilim*, Ankara, Pegem Yayınları.

Tablo 2. Temel Karşıtlıklar Şeması Batu, B. (2011). *Sanat Eğitimi Alanında Yapıt İncelemelerinde Bir Yöntem Olarak Görsel Gösterge Çözümlemesi*, Doktora Tezi, Ankara Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Günay, V. D. ve Parsa, A. (2012). *Görsel Göstergebilim*, İstanbul, Es Yayınları.

Tablo 3. Greimas'ın Eyleyenler Şeması, Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin Abc'si*, 3.Bs. İstanbul: Say Yayınları.

DOI: 10.21602/sduarte.1660639

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35

ISSN 1308-2698

Tablo 4. Gremias'ın Göstergebilimsel Dörtgen Şeması, Greimas, A. J. (1987). *On Meaning Selected Writings in Semiotic Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Canada.

Tablo 5. Görsel Metodoloji Çözümleme Şeması, Rose, G. (2001). *Visual Methodologies,* London, Sage Publication.

Tablo 6. Metodolojik Çözümleme (Soylu, 2024).

DOI: 10.21602/sduarte.1660046

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

TÜRK MUSİKİSİ GELENEĞİNDE ŞEHRUD*

SHEHRUD IN TURKISH MUSIC TRADITION

Özgen Küçükgökçe **, **Kürşat Yıldız** ***

Öz

Tarihsel süreçte önemli bir yere sahipken zamanla unutulmuş olan Şehrud sazını yeniden inceleyerek, Türk musikisi repertuarına kazandırmak bu çalışmanın en önemli amacıdır. Türk müziğinde sıklıkla hissedilen bas ses eksikliği, müzikal derinlik ve çeşitliliği sınırlamakta; bu bağlamda şehrudun sahip olduğu tok ve pes sesler, bu eksikliği giderebilecek niteliktedir. Ud sazından bir oktav daha pes akortlanan Şehrud'un hem yapısal hem de tınısal özellikleri bakımından Türk müziğine yeni açılımlar sunabileceği düşünülmektedir.

Araştırma, nitel bir çalışma olarak kurgulanmış; veriler belgesel tarama yöntemiyle toplanmıştır. Bu kapsamda literatür kaynakları, minyatürler, sanat eserleri, görsel materyaller ve uzman görüşleri sistematik biçimde incelenmiştir. Elde edilen bilgiler betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiş, Şehrud'un tarihsel gelişimi, organolojik yapısı ve çalgı ailesi içerisinde yer almaktadır.

Ayrıca, günümüzde Şehrud'un yeniden icraya kazandırılması amacıyla, alanında uzman iki icracıyla görüşmeler yapılmış ve başlangıç düzeyine uygun etütler ile teknik öneriler geliştirilmiştir. Bu yönüyle çalışma hem kültürel mirasın korunmasına hem de müzikal uygulamaya dönük katkılar sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Şehrud, Türk Musikisi, Müzik Aletleri, İcra Teknikleri.

Abstract

This study aims to reintroduce the shehrud, a historically significant yet long-forgotten instrument, into the Turkish music repertoire. The frequent lack of bass tones in Turkish music limits its depth and diversity; the shehrud, with its deep and rich sound, may address this gap. Tuned an octave lower than the ud, the instrument is believed to offer new structural and tonal dimensions to Turkish music.

As a qualitative study, data were collected through document analysis, examining literature, miniatures, artworks, visual materials, and expert opinions. Findings were evaluated using descriptive analysis, detailing the shehrud's historical development, organological structure, and place within the instrument family.

To support its revival, interviews were conducted with two expert performers, and beginner-level études and technical recommendations were developed. This study aims to contribute both to the preservation of cultural heritage and to contemporary musical practice.

Keywords: Shehrud, Turkish Music, Musical Instruments, Performance Techniques.

Araştırma Makalesi / Research Article
Başvuru tarihi / *Received:* 18 Mart 2025- Kabul tarihi / *Accepted*: 23 Mayıs 2025

* Bu çalışma "Tarihsel Süreçte Şehrud Sazı, İcrası ve Başlangıç Seviye Etüdleri" adlı doktora tezinden üretilmiştir.

** Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, ozgen.kucukgokce@ege.edu.tr, İzmir/Türkiye.

*** Doktora Öğrencisi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı, kursadyildiz23@gmail.com, Sakarya/Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1660046

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

1. Giriş

Müzik, insanlık tarihinin en eski ve evrensel sanat dallarından biri olarak, kültürel kimliğin inşasında ve toplumsal yapının şekillenmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Bu bağlamda, geleneksel müzik enstrümanları yalnızca melodik bir ifade aracı olmanın ötesine geçerek, ait oldukları toplumların tarihsel birikimini, sosyal dokusunu ve kültürel değerlerini yansıtan semboller hâline gelmiştir. Bu çalışmada, tarihsel açıdan önemli bir yere sahip olan ancak zamanla unutulmaya yüz tutmuş şehrud sazı ele alınmaktadır. Araştırmanın temel amacı; şehrudun tarihsel gelişimini, kuramsal yapısını ve organolojik özelliklerini incelemek, geçmişten günümüze uzanan yolculuğunu ortaya koymak ve bu enstrümanın geleceğe taşınmasına katkı sunacak bir zemin hazırlamaktır.

Geleneksel Türk müziği de bu gelişim sürecinde kendine has bir kimlik oluşturmuş ve farklı coğrafyalarda çeşitli çalgıların kullanımıyla zenginleşmiştir (Özkan, 1988:599-601). Geleneksel musiki çalgıları, bir milletin musiki ifadesinin yanı sıra, geçmişini ve sosyal yapısını yansıtan kritik unsurlardır. Özellikle Türk müziği; zengin tarihi, kültürel çeşitliliği ve derin gelenekleri ile dikkat çekmektedir. Bu bağlamda; şehrud çalgısı, Türk müziğinin önemli bir parçasını oluşturmakta ve bu kültürel mirası temsil etmektedir (Özergin, 1985:17-18). Özellikle Orta Asya'dan Anadolu'ya göç eden Türk toplulukları, kendi musiki kültürlerini yeni coğrafyalara taşımış ve süreç içerisinde şehrudun kullanımı önemli bir yer tutmuştur (Özkan, 1988). Bu süreçte, tarihsel olarak önemli birçok çalgı geliştirilmiş, bazıları zamanla unutulmuş, bazıları ise farklı formlara evrilerek günümüze ulaşmıştır. Şehrud, tarih boyunca farklı medeniyetlerde kendine yer bulmuş; ancak zamanla unutulmuş bir çalgıdır. Bu çalışmada, şehrudun tarihsel süreci günümüzde icrası ve organolojik yapısı detaylı bir şekilde ele alınarak, bu çalgının Türk müziği geleneği içerisinde icra topluluklarına yeniden kazandırılmasına yönelik değerlendirmeler sunulmuştur.

2. Şehrudun Tarihsel Gelişimi

Şehrud: büyük çay ve nehir olarak sözlükte geçmektedir (Devellioğlu, 2008:986). Ancak burada dikkat edilmesi gereken asıl husus "Şeh" ve "Şah" kelimeleridir. Etimolojik olarak Farsça "Şehr" ve "Rud" (kemençe, saz kirişi ve saz teli) (Devellioğlu, 2008:896), kelimelerinden

DOI: 10.21602/sduarte.1660046

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35

ISSN 1308-2698

türemiştir. Bazı kaynaklarda şahrud olarak yazılsa da birçok kaynakta şehrud olarak geçmektedir. Aslında şehrud ile şahrud aynı anlamda kullanılmıştır.

Şehrudun tarihçesi, kökenleri ve gelişimi açısından oldukça önemlidir. Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan göç sürecinde önemli bir çalgı olarak kendine yer bulmuştur. 9. yüzyılda Semerkant'lı Halim tarafından icat edildiği düşünülen bu telli çalgı, İslam dünyasında özellikle Abbasi ve Osmanlı dönemlerinde popülerlik kazanmıştır (Öztuna, 2000:441). Osmanlı Dönemi boyunca, şehrudun gerek saray müziğinde gerekse halk müziği içerisinde belirli bir yer edindiği bilinmektedir.

Şehrudun tarihsel gelişimi, Türk müziğinin evrimi ile paralellik göstermektedir. Orta Asya'da kullanılan çeşitli çalgılar, Türklerin Anadolu'ya yerleşmesiyle birlikte farklı biçimler almış ve yeni çalgıların ortaya çıkmasına yol açmıştır. İslamiyet Öncesi Dönemde, Türkler arasında yaygın olarak kullanılan şehrud, zamanla çeşitli değişiklikler geçirerek günümüze ulaşmıştır. Şehrudun geleneksel musikideki yeri, sadece bir çalgı olmanın ötesinde, Türk müziğinin ruhunu temsil eden bir simge haline gelmiştir (Özkan, 1988:601-602). Örneğin, Türklerin göçleri sırasında yanlarında getirdikleri çalgılar Anadolu'nun yerel musiki kültürüyle birleşerek yeni formlar oluşturmuştur.

İbn Sînâ ve Fârâbî gibi önemli âlimler, eserlerinde şehrud hakkında bilgiler vermiş ve bu sazın akort sistemlerini detaylandırmışlardır (Özcan ve Çetinkaya, 2006:257-261). Özellikle Fârâbî'nin "Kitâbü'l-Mûsikî'l-Kebîr" adlı eserinde şehruda yönelik yaptığı betimlemeler, bu çalgının tarihî süreçte nasıl kullanıldığına dair önemli ipuçları sunmaktadır. Ayrıca, 14. yüzyılda Abdülkadir Meragi'nin eserlerinde şehrudun perde düzenleri ve çalım tekniklerine dair bilgiler yer almaktadır. Osmanlı Döneminde saray müziklerinde yer aldığı bilinen şehrud, zamanla tanbur ve ud gibi çalgıların popülerlik kazanmasıyla ikinci plana itilmiştir (Söylemez, 2009:12).

3. Türk Müziğinde Kullanılan Kısa Saplı Lavtalar

Şehrud, organolojik olarak kısa saplı lavtalar arasında yer alır. Osmanlı ve İran Şerhud'ları birbirinden farklıdır. Minyatürlerde, İran Şehrudu'nun sapı aşağıya doğru, Osmanlı Şehrudu'nun ise sapı yukarıya doğru tasvir edilir. Bu ayrım, şehrudun kültürel ve coğrafi yolculuğunun önemli bir yansımasıdır. Asya'nın derinliklerinden Anadolu'ya, oradan da Rumeli'ye kadar uzanan bu yolculuk, yalnızca coğrafyayla ilgili değil, aynı zamanda kültürel bir evrimi de simgeler. Özellikle

DOI: 10.21602/sduarte.1660046

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Osmanlı Sarayın'da düğün ve törenlerde kullanılan şehrud, minyatürlü surnâmelerde sıkça yer almıştır. Yapılan araştırmalar sonucunda, şehrudun perdesiz kısa saplı lavtalar grubunda olduğu söylenebilir. Barbat, kopuz, ud ve şeştar (şeşta) çalgıları da şehrud türleri arasında kabul edilebilir.

3.1. Barbat

Barbat; büyük gövdeli, kısa saplı ve mızraplı bir çalgıdır. Mevcut minyatürlerde bu çalgının başka örneklerine rastlanmamaktadır. Bu nedenle, isminin yüzyıllar boyunca ud ve kopuz gibi çalgılarla eş anlamlı kullanılması, Barbat'ın şekli ve tanımı hakkında net bir açıklama yapmayı zorlaştırmıştır. Ancak yazılı kaynaklardan çıkarılan tahmini sonuçlara göre; Azerbaycan'daki adlandırmalar ışığında benzer bir çalgının varlığı da düşünülmektedir. Barbat, udun ilk formu olarak kabul edilir ve İran kültürüne aittir. 6. yüzyıl sonlarında Araplara "Ud" olarak geçmiştir (Sarı, 2012:31). Çin'de "Pi-Pa" olarak bilinen bu çalgı, İran'da "Barbat" veya "Barbut" olarak adlandırılmıştır. "Mefâtîhü'l-Ulûm" adlı eserde, Barbat isminin, çalgının ördek veya kaz göğsüne benzeyen yapısından kaynaklandığı ifade edilmiştir. Deriyle kaplı olan barbat, günümüzdeki udun gövdesinden daha küçük olmasına rağmen, 10. yüzyıl İslam kaynaklarında barbat ve udun neredeyse eşdeğer olduğu belirtilmiştir (Dündar, 2018:34).

Henry George Farmer, "Onyedinci Yüzyıl Türk Çalgıları" adlı eserinde barbattan şöyle bahseder: "Menteşede icat edildi. Kimin tarafından olduğunu bilmiyorum. Kopuz'a benzerse de kolu düzdür. Hem maden hem de kiriş (bağırsak yahut ipek) telleri vardır " (Farmer, 1999:56-57). Evliya Çelebi, 17. yüzyılda barbat çalgısından söz eder ve geçit alaylarında 15 nefer sayısının bulunduğunu belirtir. Ayrıca, Seyahatname'de Barbut ustalarının sayısının çok olduğuna da vurgu yapılmaktadır. Evliya Çelebi, Barbut çalgısının Menteşe bölgesinde icat edildiğini ifade eder ve bu çalgının Kopuzla benzerlik taşıdığına dikkat çeker. Sapının düz ve düzgün olduğunu, kiriş tellerinin her iki tarafında metal tellerle desteklendiğini, ayrıca dört burguya sahip olduğunu açıklar (Güneygül, 2021:181).

Evliya Çelebi'nin eseri, Barbat'ı Kopuz'a benzeten bir açıklama içerir ve barbat için de kopuza benzediğini ifade eder (Gazimihal, 1961:138-259-260). Ayrıca, "Barbat" terimi, günümüzde İran'da udun başka bir adı olarak da kullanılmaktadır. Bu, barbatın zamanla deriden tahta gövdeye dönüştüğünü ve Araplar tarafından uda dönüştürülmesi sürecini temsil eder (Karakaya, 2010:25).

DOI: 10.21602/sduarte.1660046

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35

ISSN 1308-2698

Barbat, ilk olarak İran'da görülmüş olup, I. Şapur'un (İ.S. 241-272) Saltanatı Dönemine dayanmaktadır. "Barbat", zamanla yerini yeni bir tür olan, başlangıçta dört, ardından beş ve çift bağırsak telli "Ud"a bırakmıştır. Bu iki çalgı, yapısal özellikleri itibarıyla birbirinden farklıdır. Barbat'ın kutusu ve klavyesi tek parça oyuk tahtadan yapılırken, ud iki bölümden oluşmakta ve daha yuvarlak bir kutuya sahiptir. Barbat, 10. yüzyıla kadar kullanılmaya devam etmiş, ancak İran minyatürlerinde uda kıyasla daha az yer bulmuştur (Çak, 2018:59).

Barbat, tarihsel olarak önemli bir musiki enstrümanı olup, gelişiminde büyük değişiklikler geçirmiştir. Özellikle, zamanla daha modern formlar olan uda dönüşümü hem yapısal hem de kültürel açıdan musiki tarihine önemli katkılar sağlamıştır.

3.2. Kopuz

Kopuz, Türk müziği ve kültür tarihinde önemli bir yere sahip bir çalgıdır. Yapılan araştırmalar, Kopuz'un tarihinin binlerce yıl öncesine kadar gittiğini ve Orta Asya'nın farklı bölgelerinde farklı adlarla bilindiğini göstermektedir. Kopuzun ismi, ilk olarak Uygur metinlerinde bir çalgı ismi olarak geçmektedir. Uygur Dönemine ait Edgü Ögli Tiğin ile Ayıg Ögli Tiğin hikâyesinde, Kopuzdan söz edilmekte, çalgının biçimsel özellikleri hakkında detaylı bilgi verilmemektedir. Eski Türk toplulukları için Kopuz hem bir müzik aracı hem de kültürel bir simge olarak önemli bir rol oynamıştır (Cömert, 2002:74).

3.2.1. Kökeni ve Yayılma Alanı

Kopuz'un kökeni, Türk kültürünün erken dönemlerine dayanmaktadır. Özellikle Hunların musiki hayatında, Kopuz'un önemli bir yeri olduğu, Attila'nın hükümet merkezine girişinde kızların onu kopuz eşliğinde türkülerle karşıladığına dair bilgiler de mevcuttur (Feyzioğlu, 2006:234). Kopuz, Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan bir yolculuk yapmış ve burada farklı kültürlerle etkileşime girmiştir. Bu çalgının tarihsel ve kültürel anlamı, sadece musikiyle sınırlı kalmamış, dini ve mistik bir boyut da kazanmıştır.

3.2.2. Kopuzun Yapısal Özellikleri

Kopuz, Osmanlı Dönemin 'de "Rabab" veya "Rebab" olarak adlandırılmıştır ve bu terimler, Kopuz türünün bir ailesi olarak geniş bir yelpazeye sahiptir. Kopuzun tasarımı genellikle kısa saplı, deri kaplamalı ve perdesiz bir yapıya sahiptir. Özellikle Selçuklular döneminde, bu tür çalgıların

DOI: 10.21602/sduarte.1660046

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Anadolu'da yayılmaya başladığı anlaşılmaktadır. İran'da benzer bir çalgıya 12. yüzyılda rastlanmıştır. Ayrıca, farklı coğrafyalarda Kopuz, farklı isimlerle anılmıştır; örneğin Azerbaycan'da "Rud-i Hani" ve Anadolu'da "Kopuz-i Rumi" olarak bilinir. Bu çalgının telleri genellikle bağırsaktan yapılmıştır ve akortları, ud gibi yapılmaktadır (Feldman, 1996:116-119).

3.2.3. Türk Dünyasında Kopuzun Rolü

Kopuz, Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar geniş bir coğrafyada kullanılan önemli bir çalgı olmuştur. Türk dünyasında, özellikle Şamanizm, ozanlık ve baksılık gibi geleneklerde Kopuz önemli bir yer tutmuştur. Eski Türkler, Kopuz'u dini törenlerde, maneviyatla ilişkili amaçlarla kullanmışlardır. Kâşgarlı Mahmud'un "Dîvânu Lugâti't-Türk" adlı eserinde kopuzun; ud gibi bir çalgı olarak tanımlandığı belirtilmiş, Türk dünyasında kopuzun farklı varyasyonlarına ve çalınma biçimlerine dair bilgiler verilmiştir (Dündar, 2018:34). Bu çalgı, zamanla Anadolu'ya yayılarak burada farklı formlar almış ve kültürel anlamı güçlenmiştir.

3.2.4. Anadolu'daki Gelişim ve Etkisi

Kopuz, Anadolu'ya geldikten sonra önemli bir dönüşüm sürecine girmiştir. Burada, bağlama gibi modern Türk çalgılarının atası olan kopuz, sadece bir musiki aleti olmanın ötesine geçmiş ve mistik bir araç olarak kabul edilmiştir. Anadolu halk kültüründe Kopuz hem bir eğlence aracı hem de kutsal bir sembol olarak yer almıştır. Kopuz, çeşitli manevi işlevlere sahip bir çalgı olarak, halk arasında tedavi etme, kötü ruhları kovma gibi ritüellerde kullanılmıştır. Bu nedenle, kopuzun kültürel anlamı ve tarihi, sadece musikiyle değil, aynı zamanda toplumsal ve dini bir bağlamla da ilişkilidir (Eroğlu, 2011:2).

3.3. Ud

Ud sazının tarihçesi, 8. yüzyıla kadar uzanmaktadır ve bu dönemde yazılan edvâr ve risâlelerde sıkça bahsedilmiştir. Bu eserlerde, udun organolojik yapısı, akordu ve yapımı hakkında da bilgiler verilmiştir. Ud; İran, Arap, Yunan ve Türk kültürlerinde sıklıkla icra edilmiş ve farklı boyutlar ve akort biçimleriyle günümüze kadar gelmiştir. Ayhan Sarı'nın "Türk Müziği Çalgıları" adlı çalışmasında ise, udun bugünkü şekline evrilmeden önce iki telli sazların yalnızca bir yaydan oluştuğu ve daha sonra gövde veya ses kutusu eklendiği belirtilmiştir. Sarı, bu evrimin tarihsel sırasını şu şekilde açıklamaktadır:

DOI: 10.21602/sduarte.1660046

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

"Yay şeklindeki sapın tamamen düzleşmesi ve çok tel yerine tek tel üzerine basma yöntemiyle, günümüz çalgılarının prototipleri doğmuştur. Bu aşamadan sonra, iki biçim çalgı görülür: a. Küçük gövdeli, uzun saplı (tanbur-bağlama) b. Büyük gövdeli, kısa saplı (ud) bu şekilde, udun 6. yüzyıldan sonra bugünkü biçimine doğru evrilmeye başladığı söylenebilir." (Sarı, 2012:14).

Ud benzeri ilk musiki aletinin, eski Mısır'da 19-29. Sülâleler Dönemin'de (M.Ö. 1320-1085) yapıldığı tahmin edilmektedir. Bu döneme ait kabartmalarda, udun atası sayılabilecek bir çalgı yer almaktadır. Ayrıca, MÖ VIII. yüzyıla tarihlenen bir Elam figüründe de benzer bir çalgı bulunmaktadır. Udun, Müslüman Ortadoğu'da yeniden ortaya çıkmadan önceki tarihi belirsizdir. O dönemdeki ud, günümüzdeki uddan daha küçük ve tek bir ağaç parçasından oyulmuş biçimde, gövdesi ise deriden yapılmıştır. Sâsânîler bu çalgıya "Barbat" adını vermiştir ve barbat, Araplar tarafından geliştirilmiş bir ud türü olarak kabul edilebilir. Arap kaynakları, ünlü müzik ustası Zelzel'e kadar udun sapı ve gövdesinin tek bir ağaç parçasından yontularak yapıldığını, bağımsız bir sapın ise Zelzel tarafından getirilen bir yenilik olduğunu kaydetmektedir. Ud, Zelzel'den sonra gövdesinin oyulma işlemi yerine, ağaç dilimlerinin yan yana getirilmesiyle oluşturulmuştur. Ud ile Barbat arasındaki en belirgin fark, Barbat'ın küçük gövdesi ve deri bir göğsü olması, udun ise daha büyük bir gövde ve tahtadan yapılmış bir göğsü bulunmasıdır (Karakaya, 2012:39).

Ud, dönemin minyatür sanatında da yer alır. Çalgı, göğüs hizasında tutulmakta ve 10 teli olduğu görülmektedir. Ayrıca çalgının bir mızrap yardımıyla çalındığı anlaşılmaktadır. Bu minyatür, ud tipli çalgıların Avrupa'ya Müslümanlar aracılığıyla girmiş olduğunu gösteren önemli bir örnektir (Sachs, 2006:60).

"Ud" kelimesi, Arapça "el-ʿūd" ifadesinden türetilmiştir ve "sarısabır" ya da "ödağacı" anlamına gelir. Türkler, bu kelimenin başındaki "el-" tanım edatını atarak "Ud" şeklinde kullanmaya başlamışlardır. Batılılar ise, 11-13. yüzyıllar arasındaki Haçlı Seferleri sırasında tanıştıkları bu çalgıya, Fransızca "luth," İngilizce "lute," Almanca "laute" gibi isimler vermişlerdir. Udun kökeni, Türklerin musiki aleti olan kopuza dayanır. Türkler, Osmanlı Sarayı'nda bu çalgıyı sıklıkla kullandıkları için diğer çalgılarla birlikte önemli bir yere sahip olmuştur. Ayrıca, ünlü Türk ozanı Yunus Emre'nin eserlerinde de yer alan bu çalgının, Türk kültürünün önemli bir parçası olduğu anlaşılmaktadır (Tanrıkorur, 2001:176-178).

DOI: 10.21602/sduarte.1660046

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Eski musiki âlimleri, udu hem musiki teorisi hem de icrası açısından incelemişlerdir. El-Kindî, Fârâbî, İbn-i Sînâ gibi isimler, udun kökenini ve yapısını derinlemesine incelemişlerdir. Ud, zamanla sadece bir çalgı değil, müziğin ruhunu taşıyan bir sembol haline gelmiştir.

3.4. Şeştar

Şeştar, Farsça kökenli bir terim olup "altı telli" anlamına gelmektedir. Ancak bu kelime, tel sayısına dayalı adların artmasıyla karışıklığa yol açmış olabilir ve zamanla "ar" gibi tek bir çalgı adıyla yer değiştirmiştir. İran'da, özellikle üst sınıflar arasında popüler olan bu çalgı, Türk kültürüne de yayılmıştır. Şeştar, altı telli ve perdeli olup, yapısal olarak tanbur tarzındadır (Gazimihal, 1975:169).

Evliya Çelebi'nin Seyehatnamesi'nde Çârtâr adında altı telli bir sazın Tebrizli Ali Han tarafından icat edildiğini belirtir ve Şeştar'ın, "Muharrik sadâlı bir saz" olarak tanımlandığını ifade eder. Ahmet Paşa ise 15. yüzyılda Şeştar'ı methetmiş ve adının bu yüzyıldan itibaren bilindiğini vurgulamıştı (Altundağ, 2005:135).

Rauf Yekta'nın aktardığına göre, Şeştar özellikle İran, Azerbaycan ve Kafkasya'da yaygındır ve karnının yüzü deri ile kaplıdır. İbn Gaibi (Abdulkadir Merâgî), Şeştar'ın üç türünü tanımlar; bunlar arasında armut biçiminde olan ve sapı daha uzun olan türler bulunmaktadır. Her bir türün akort düzenlemeleri farklıdır (Gazimihal, 1975:98).

Şeştar, aynı zamanda Avrupa'da da bilinmektedir. Merâgî, bu enstrümanın Anadolu'da tercih edilen türlerinden bahsederken, sapında perdelerin bulunduğunu ve tellere parmakla basıldığını belirtir (Uludağ, 2023:361). Ali Ufkî ise Şeştar'ı Tanbur ile ilişkilendirir ve Evliya Çelebi, Şeştar'ı altı telli ve perdeli, etkileyici ses çıkaran bir çalgı olarak tanımlar (Karakaya, 2022:252-253).

16. Yüzyılda, Pargalı İbrahim Paşa'nın alayında yer alan sazendeler, Şeştar çalmaktadır ve bu dönemdeki bir minyatürde de Şeştar çalan sazendeler tasvir edilmiştir. Ayrıca, 16. yüzyılda Mehmed Suphi Talikizâde'nin "Şeşnâme" adlı eserinde de Şeştar adı geçmektedir (Güneygül, 2021:70).

DOI: 10.21602/sduarte.1660046

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

4. Şehrudun Organolojik Yapısı ve Teknik Özellikleri

Şehrud organolojide, kısa saplı lavta türlerinden biri olarak sınıflandırılmaktadır. Fârâbî'nin "Kitâbü'l-Musiki" eserinde yer alan şehrud çiziminde, çalgının yapısal özelliklerini anlamak zordur. İran ve Osmanlı minyatürlerinde sıkça tasvir edilen şehrud, genellikle abartılı boyutlarla resmedilmiştir. Bazı minyatürlerde ise ud ile şehrud arasındaki fark belirsizdir, çünkü ud daha büyük, şehrud ise daha küçük gösterilmiştir (Karakaya, 2022:351-352).

Şehrud, ud biçiminde, ancak ondan oldukça büyük bir musiki aletidir. 16. yüzyılda oldukça popüler olan çalgı, beş telli olup akordu ud çalgısından bir oktav pest biçimde yapılandırılmıştı. Ancak 16. yüzyıl sonlarına doğru kullanımı azalmış ve terk edilmiştir. Minyatürlerde sıkça yer alan şehrud, 1996 yılında Sacit Gürel tarafından Bezmara için yapılan bir örnekte, tellerin üçü çift, en pest olan ikisi ise tek olarak resmedilmiştir. Karakaya, şehrudun yapım aşamasını anlatırken, bu çalgının, günümüzdeki uddan %50 daha büyük olmasına rağmen hem kucakta tutmaya engel olmayacağını hem de akustik bakımdan daha pes bir sound verebileceğini ifade etmektedir (Karakaya, 2010:21).

Merağî'nin *Makasidu'l-Elhân* adlı eserinde, şehrudun büyüklüğü ve akordu hakkında daha fazla bilgiye yer verilmiştir. Şehrud, udun birkaç katı uzunluğunda ve on çift telli bir çalgı olarak tasvir edilmiştir. "A notasının akordu, udun mutlak notası olan YH notasına eşit olacak şekilde yapılır ve bu akort, belirli bir düzen içinde ses üreten çift teller kullanılarak gerçekleştirilir." şeklinde akort düzeninden söz edilmiştir (Karabaşoğlu, 2011:207). Evliya Çelebi de "Seyahatnâme"sinde şehrudun udun iki katı büyüklüğünde ve akordunun bir oktav daha pes olduğunu belirtmiştir (Karakaya, 2022:351-352).

Geçmişte şehrudun yapımı hakkında kesin bilgilere rastlanmamakla birlikte, Fikret Karakaya'nın minyatürlerden uyarladığı verilere göre, şehrudun yapımında kullanılan malzemelerin, ud yapımında kullanılanlarla büyük ölçüde örtüştüğü görülmektedir. Şehrudun üretim süreci, malzeme olarak coğrafi koşullarla sınırlı olabilir; örneğin, ceviz, dut, kiraz, erik ve şimşir gibi yerel ağaç türlerinin kullanılması muhtemeldir (Karakaya, 2022:351-352).

Şehrudun organolojik yapısı dört ana bileşenden oluşmaktadır: tekne, göğüs, sap ve burguluk.

DOI: 10.21602/sduarte.1660046

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

- **Tekne:** Şehrudun teknesi, genellikle ardıç veya dut ağacından yapılmaktadır. Bu malzemeler, çalgının rezonansını artırarak daha güçlü bir ses elde edilmesini sağlar. Tekne yapısı, uda göre daha büyüktür ve derin bir tını üretir. Şehrudun teknesi, klasik ud formuna benzemekle birlikte, daha geniş hacimli olup düşük frekanslı sesleri daha iyi iletebilecek şekilde tasarlanmıştır.

Görsel 1. Yazar Tarafından Yaptırılmış Olan Şehrudun Teknesi, 2024, İstanbul.

- **Göğüs:** Şehrudun göğsü, ladin veya kestane ağacından yapılır ve titreşimi en iyi iletecek şekilde incelikle hazırlanır. Göğüs üzerinde ses delikleri bulunur ve bu deliklerin yerleşimi, çalgının ses karakteristiğini belirler. Bazı şehrud modellerinde oyma desenler ve farklı frekans bölgelerine göre optimize edilmiş akustik delikler bulunmaktadır.

DOI: 10.21602/sduarte.1660046

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Görsel 2. Yazar Tarafından Yaptırılmış Olan Şehrudun Göğsü, 2024, İstanbul.

- **Sap (Klavye):** Sap, çalgının çalınabilirliğini doğrudan etkileyen en önemli unsurlardan biridir. Uzun ve ince yapısı sayesinde, çalan kişinin pozisyon değişikliklerini rahatça yapmasına olanak tanır. Sap üzerine perde bağları eklenerek farklı akort düzenleri oluşturulabilir. Geleneksel şehrud sapları abanoz veya gül ağacından yapılırken, modern versiyonlarında karbon fiber gibi hafif malzemeler de kullanılmaktadır.

Görsel 3. Yazar Tarafından Yaptırılmış Olan Şehrudun Klavyesi (ön), 2024, İstanbul.

DOI: 10.21602/sduarte.1660046

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Görsel 4. Yazar Tarafından Yaptırılmış Olan Şehrudun Klavyesi (Arka), 2024, İstanbul.

- **Burguluk:** Şehrudun burguluğu, genellikle abanoz veya sert ağaçlardan yapılır. Tel gerginliğini ayarlamak için kullanılan burgular, çalgının akordunun stabil olmasını sağlar. Burguların tasarımı hem klasik ahşap modellerde hem de modern metal burgularla optimize edilerek daha uzun süre akort stabilitesi sunmaktadır.

Görsel 5. Yazar Tarafından Yaptırılmış Olan Şehrudun Burguluğu, 2024, İstanbul.

Şehrudun yapısal ve akustik özellikleri incelendiğinde, ud, şeştar, kopuz ve barbat ile benzerlik gösterdiği ancak farklı icra tekniklerini içerdiği bilinmektedir. Mızrap kullanımı ve çift telli

DOI: 10.21602/sduarte.1660046

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

düzeni sayesinde zengin bir armonik yapı sunmaktadır. Tellerin kalınlığı ve gerginliği, icra sırasında daha dolgun ve pes bir tını elde edilmesini sağlamaktadır. Geleneksel icracılar, şehrudun mızrap tekniğinin uddan farklı olduğunu vurgulamakta ve pena yerine özel uzun mızrapların tercih edildiğini belirtmektedir.

Şehrud günümüzde az sayıda luthier tarafından üretilen bir çalgıdır. Fikret Karakaya, Osmanlı dönemi enstrümanları üzerine yaptığı çalışmalarla bilinmekte olup, şehrudun tarihsel örneklerini baz alarak modern kopyalarını üretmektedir. Bunun yanı sıra, Bezmârâ topluluğu da tarihi çalgıların yeniden inşasına yönelik çalışmalar yürütmektedir. Yapımcılar, geleneksel malzemeleri modern tekniklerle birleştirerek hem tarihî sadakate uygun hem de daha dayanıklı ve icrası kolay modeller geliştirmeye devam etmektedirler.

5. Şehrudun Telleri

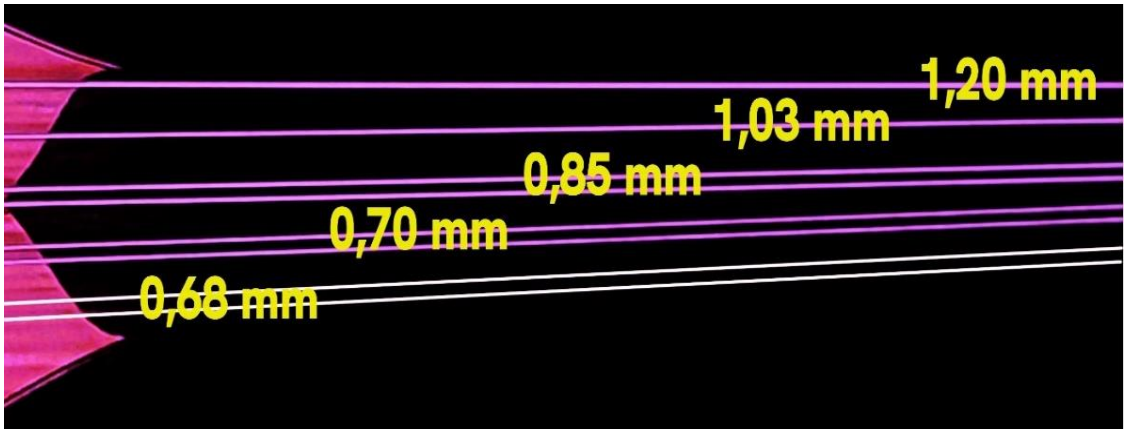
Şehrudun tel yapısıyla ilgili geçmişte kesin bilgiler bulunmamaktadır ancak diğer çalgılarda yaygın olarak kullanılan bağırsak ve ipek tellerin şehrud için de tercih edilmiş olabileceği düşünülebilir. Abdülkadir Merâgî'nin "Makāsidu'l-Elhân" adlı eserinde, şehrudun on çift tele sahip olduğu ifade edilmektedir (Karabaşoğlu, 2011:207).

Şehruda üçü çift, ikisi tek olmak üzere toplam sekiz tel takılmaktadır. Bunun dışında bazı icracılar, dört çift ve bir tek tel kullanmayı tercih ederek toplamda dokuz tel ile çalmaktadır. Günümüzde, en ince tel olan alt tel (rast), naylon (misina) malzemeden yapılmaktadır. Diğer teller ise, ipek üzerine metal alaşımlı (gümüş, bakır, nikel) sargılı telden oluşmaktadır. Ancak bazı icracılar, misina telin ses rengi açısından diğer tellerle farklılık yarattığını belirtmekte ve en alt telin de diğer tellerle aynı malzemeden yapılmasını önermektedir.

Bu tel yapısının, şehrudun ses özellikleri üzerinde belirgin etkiler yarattığı söylenebilir. İcra sırasında kullanılan tel malzemelerinin seçimleri, işitsel etkiyi sağlaması bakımından önemlidir.

DOI: 10.21602/sduarte.1660046

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698



Görsel 6. Yazar Tarafından Yaptırılmış Olan Şehrudun Telleri, 2024, İstanbul.

6. Şehrudun Akordu

Fârâbî, "Kitâbü'l-Mûsîka'l Kebîr" adlı eserinde, telli çalgılar arasında ud, şehrud, Horasan ve Bağdat Tanburları hakkında ayrıntılı bilgiler sunmakta ve özellikle bu çalgıların perde düzeni ile akort sistemlerine dair kapsamlı açıklamalar yapmaktadır (Can, 2001:10). Abdülkadir Merâgî de "Makāsidu'l-Elhân" adlı eserinde şehrudun akort sisteminden bahsederken, şehrudun uddan birkaç kat daha büyük olduğunu ve on çift tel içerdiğini belirtmektedir. Ayrıca, şehrudun A notasının, udun mutlak notasına yani YH notasına eşit olacak şekilde akortlandığı ifade edilir. Bu akort düzenine göre, YH notası udun Lh notasına, Lh notasının ise NB notasına denk gelir. Şehrudun her bir telinde, bir sonrakinin benzeri olan ve makâmın temel notalarından olan beş nota bulunur. Çift tellerden bir tanesi, belirli bir uzunlukta ayarlanarak zi'l-küll oranında beş nota üretecek şekilde düzenlenir. Bu sayede her çift telde iki zi'l-küll ortaya çıkar ve bunlar birlikte çalınır (Karabaşoğlu, 2011:207).

Bu açıklamalardan da anlaşılacağı üzere, geçmişte kullanılan şehrudun tel sayısı ve akort düzeni günümüzdeki örneklerinden bazı farklılıklar içermektedir. Örneğin günümüzde, en fazla dört çift tel ve bir tek tel olmak üzere toplam dokuz tel kullanılmakta olup, akort düzeni ise icracının üslûbuna ve tercihlerine bağlı olarak değişmektedir. Ud icracılarında olduğu gibi, bazen en üst ve en kalın olan tek tel, makamın karar sesine veya icracının teknik tercihlerine göre akort edilebilmektedir.

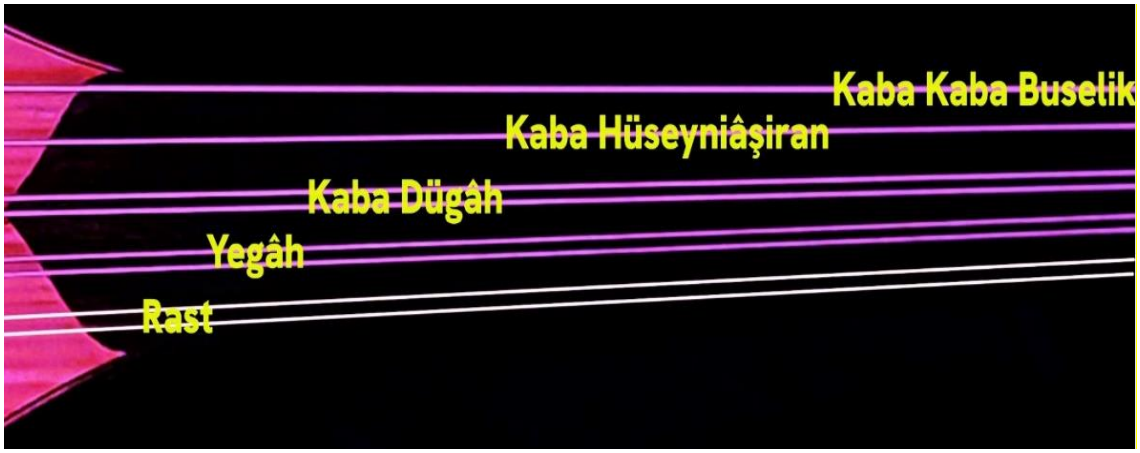
Şehrud, standart olarak udun tam bir oktav pes (sekizli) kalın sesi baz alınarak akortlanır. Yani, şehrudun en ince teli, rast sesine gelecek şekilde akort edilir ve her bir tel, tam dörtlü sesler

DOI: 10.21602/sduarte.1660046

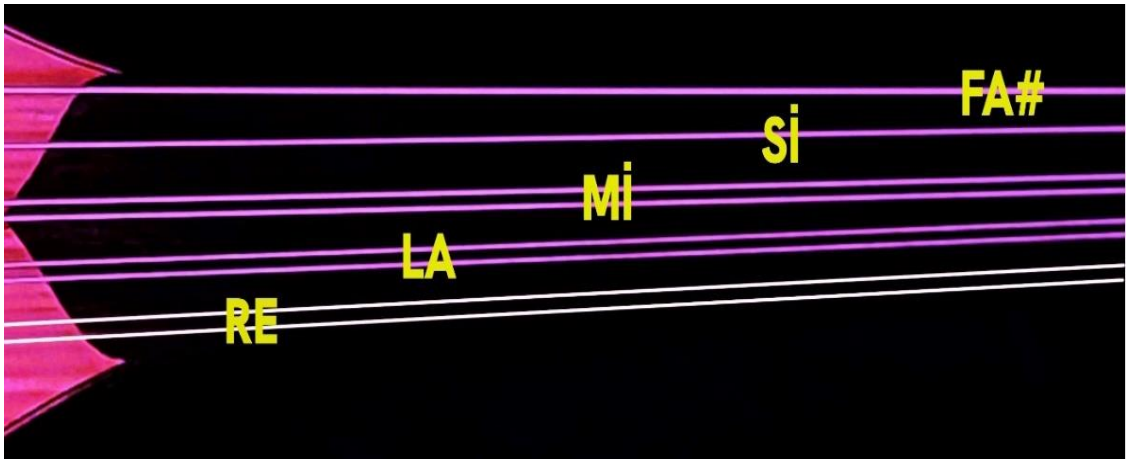
SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

oluşturacak şekilde düzenlenir. Şehrudun akort sırası, en alt telden (en ince sesli tel) başlayarak şu şekilde sıralanır: râst, yeğâh, kaba düğâh, kaba hüseyni aşirân ve kaba kaba bûselik. Bununla birlikte, bazen en kalın ses (kaba kaba buselik) yerine, kaba kaba yeğâh veya kaba kaba hüseyni aşiran da tercih edilebilmektedir.

Aşağıdaki görsellerde, şehrudun akort düzeni detaylı olarak sunulmuştur.



Görsel 7. Yazar Tarafından Tasarlanmış Olan Şehrud Akordu, Türk Müziği Ses Sistemine Göre A,2024, Sakarya.



Görsel 8. Yazar Tarafından Tasarlanmış Olan Şehrud Akordu, Batı Müziği Ses Sistemine Göre B, 2024, Sakarya.

DOI: 10.21602/sduarte.1660046

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

7. Günümüzde Şehrudun İcra ve Kullanım Alanları

Şehrudun kullanımı, Türk müziğinde sıkça hissedilen bas ses eksikliğini gidermeye yönelik bir anlayışı içermektedir. Ayrıca, şehrudun modern musikideki yeri, genç müzisyenler arasında ilgi uyandırmakta ve bu çalgının yeniden keşfedilmesine olanak tanımaktadır (Karakaya, 2022:231-232). Modern icracılar, geleneksel yöntemlerin yansıra yeni teknikler geliştirmekte ve bu çalgıyı çeşitli musiki türlerinde kullanmaktadır. İcracılar, şehrudun zengin ses özelliklerini ortaya çıkararak, bu çalgının yeniden canlandırılmasına katkıda bulunmaktadır. Geleneksel saz topluluklarında nadiren de olsa kullanılmakta ve yeniden tanıtılmaya çalışılmaktadır. Bezmârâ Topluluğu gibi geleneksel çalgıları yeniden canlandırmayı amaçlayan topluluklar, şehrudu icra etmeye başlamış ve bu sayede çalgının günümüzdeki varlığı sürdürülebilmektedir (Greve, 2005:169). Bunun yanı sıra, akademik çalışmalar ile şehruda dâir araştırmalar devam etmektedir.

Şehrud'un unutulmaya yüz tutmuş olmasının temel nedenlerinden biri, Osmanlı Döneminde tanburun ve udun ön plana çıkmasıdır. Ancak günümüzde yapılan araştırmalar ve yeniden inşa edilen çalgılar sayesinde şehruda ilgi artmaktadır. Özellikle Türk müziğinde bas ses eksikliği nedeniyle Şehrud'un yeniden canlandırılması, musiki açısından önemli bir katkı sağlayacaktır. Çalgının akort sistemi ve yeni icra teknikleri üzerine yapılan çalışmalar, şehrudun icra topluluklarına yeniden kazandırılmasına yönelik umut vadetmektedir. Konservatuvarlarda şehrud üzerine yapılan atölye çalışmaları ve luthierlerin bu çalgıyı yeniden üretme girişimleri, şehrudun musiki dünyasına yeniden kazandırılmasına yönelik önemli adımlardır.

Şehrud, özellikle Osmanlı Döneminden kalma eski eserler incelenerek günümüze uyarlanmıştır. Bugün hâlâ akademik musiki camiasında araştırma konusu olarak ele alınmakta ve icrasına yönelik çalışmalar devam etmektedir. Müzikologlar, şehrudun geleneksel çalgılar arasındaki önemini vurgulamakta ve onun orijinal ses dokusunu koruyarak günümüz musiki ortamında tekrar canlandırılmasını önermektedirler.

Modern Dönemde şehrud icracıları şehrudun icrasına odaklanarak çalgıyı, modern musiki sahnesine taşımaya çalışmaktadır. Türkiye ve uluslararası alanda şehrud çalan sanatçılar hem solo performanslar sergilemekte hem de geleneksel musiki topluluklarında bu çalgıya yer vermektedirler. Musiki eğitmenleri ve icracılar, şehrudun icra tekniklerini tanbur, ud ve diğer telli çalgılarla kıyaslayarak çalgıya yeni bir perspektif kazandırmaktadırlar. Örneğin, Osman Kırklıkçı,

DOI: 10.21602/sduarte.1660046

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Sami Dural ve Akgün Çöl gibi sanatçılar, şehrudu icra eden nadir müzisyenler arasındadır ve bu çalgının modern müziğe entegrasyonuna yönelik çalışmalar yapmaktadırlar.

Sonuç

Bu çalışma, tarihsel süreçte önemli bir yer edinmiş olan şehrud çalgısının kökenlerini, gelişimini, organolojik yapısını ve günümüzdeki kullanımını detaylı bir şekilde ele almıştır. Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan göç hareketleri sırasında taşınan şehrud, Türk müziğinin önemli çalgılarından biri olmuş ve özellikle Abbasi ve Osmanlı Dönemleri'nde çalgı icraları arasında kendine yer bulmuştur. Zaman içinde tanbur ve ud gibi çalgıların ön plana çıkmasıyla şehrudun popülaritesi azalmış ve unutulmaya yüz tutmuştur. Ancak, son yıllarda yapılan akademik çalışmalar ve icra girişimleri, bu tarihi çalgının yeniden canlandırılması yönünde önemli adımlar atıldığını göstermektedir.

Şehrudun tarihsel gelişimi incelendiğinde, çalgının sadece bir çalgı olmanın ötesinde, Türk kültürünün ve musiki mirasının önemli bir unsuru olduğu anlaşılmaktadır. İbn Sînâ ve Fârâbî gibi büyük düşünürlerin eserlerinde yer alması, çalgının geçmişteki önemini kanıtlamakta ve musiki teorisine olan katkılarını gözler önüne sermektedir. Osmanlı Dönemi'nde ise hem saray müziğinde hem de halk müziğinde kullanılan şehrud, farklı coğrafyalarda ve kültürlerde varlık göstermiştir. Evliya Çelebi'nin seyahatnamelerinde bu çalgıya dair verdiği bilgiler, Osmanlı müziğinde şehrudun yeri ve işlevi hakkında değerli ipuçları sunmaktadır.

Organolojik açıdan ele alındığında, şehrudun uda benzer bir yapıya sahip olmasına rağmen daha büyük boyutlarda ve daha pes tonlarda akortlanmış bir çalgı olduğu görülmektedir. Minyatürler ve eski yazılı kaynaklardan elde edilen bilgilere göre, Osmanlı ve Abbasi Dönemleri'nde beş telli olan şehrud, günümüzde yeniden üretim çalışmaları kapsamında daha farklı varyasyonlarla ele alınmaktadır. Son yıllarda müzikologların ve çalgı yapımcılarının bu çalgıyı modern musiki anlayışına uyarlamak adına yaptığı çalışmalar, şehrudun musiki sahnesine geri dönüşü için önemli bir temel oluşturmaktadır.

Şehrudun yeniden kazandırılması amacıyla yapılan çalışmalar, Türk müziğinde eksikliği hissedilen bas sesleri destekleyici bir unsur olarak görülmektedir. Özellikle konservatuvarlarda düzenlenen çalıştaylar, icracılar ve araştırmacılar tarafından yürütülen projeler, şehrudun geleneksel musiki icra topluluklarına tekrar kazandırılması için umut vadetmektedir. Bezmârâ gibi

geleneksel musiki topluluklarının bu çalgıyı icra etmeye başlaması, şehrudun günümüzdeki önemini arttıran bir gelişme olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte, modern musiki sahnesinde şehrudun yerini sağlamlaştırmak ve genç müzisyenleri bu çalgıya teşvik etmek için daha kapsamlı eğitim programlarına ve akademik araştırmalara ihtiyaç duyulmaktadır.

Şehrudun musiki tarihindeki yeri ve önemi göz önünde bulundurulduğunda, bu çalgının korunması ve gelecek nesillere aktarılması büyük bir kültürel sorumluluk olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk müziğinin zengin mirasını yaşatmak ve çeşitliliğini korumak adına, şehrudun icrası ve eğitimi üzerinde daha fazla çalışma yapılmalıdır. Bu süreçte hem akademik hem de pratik düzeyde sürdürülen araştırmalar, şehrudun icra topluluklarına yeniden kazandırılmasına katkı sağlayacaktır. Türk müziğinin özgün çalgılarından biri olarak şehrudun tekrar popülerleşmesi, kültürel hafızamızın korunması açısından da önemli bir adım olacaktır.

Kaynakça

Altundağ, A. (2005). *Evliyâ Çelebi Seyehatnâmesi'nde Türk Musikisi ile Alâkalı Bilgiler*, İstanbul: Marmara Üni. Sos. Bil. Enst. İslam Tar. ve San. Bil. Dal. YT.

Can, M. C. (2001). *XV. Yüzyıl Türk Mûsıkîsi Nazariyatı,* İstanbul: Marmara Üniversitesi DT.

Cömert, E. (2002). *Kopuz*, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (TDV), Ankara.

Çak, E. Ş. (2018). Geleneksel İran Müziğinde Kullanılan Formlar, Çalgılar ve Kültürel Etkileşim, *Ahenk Müzikoloji Dergisi*.

Develioğlu, F. (2008). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Dündar, A. N. (2018, 05 10-12). Şükrullah'ın Edvâr-ı Musiki'sinde Telli ve Mızraplı Bir Saz: Ud ve Ud'la ilgili Terimler, *IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu & 9th International Hisarlı Ahmet Symposıum*, s. 31-48.

Eroğlu, S. C. (2011). *Kopuzdan Altıtelli Kopuza Uzanan Süreçte Fiziksel ve İcra Teknikleri Bakımından Meydana Gelen Değişim ve Gelişmeler*, İstanbul: İTÜ Sos. Bil. Enst. YT.

Farmer, H. G. (1999). *Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

Feldman, W. (1996). *Osmanlı Saray Müziği*, Berlin.

Feyzioğlu, N. (2006). Türk Dünyası'nda ve Anadolu'da Kopuz, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*(31), s. 233-245.

Gazimihal, M. R. (1961). *Mûsikî Sözlüğü,* İstanbul: M.E.B. Yay.

Gazimihal, M. R. (1975). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız,* Ankara: Ankara Üniversitesi Yay.

Greve, M. (2005). Hybrides Musikdenken im türkischen Nationalstaat, *Dörte Schmidt (Hrsg.), Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext.*, 149-170.

Güneygül, G. (2021). *Seslerin Seyyâhı Evliyâ Çelebi'nin Kayıp Sazları*, İstanbul: Doğu Kütüphanesi Nu:205.

Karabaşoğlu, C. (2011). Makasidu'l-Elhân'daki Organolojiye Dair Bilgiler, *Çukurova Üniversitesi ilahiyat Fakültesi Dergisi, 11*(2), s. 194-214.

Karakaya, F. (2010). *Unutulmuş Osmanlı Sazları*, İstanbul: Avrupa Kültür Başkenti (2010 Ali Ufki Yılı).

Karakaya, F. (2022, Ekim). İstanbul'un Sazları. *Müzik İstanbul* (1), s. 351-352.

Karakaya, F. (2012). Ud*, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (TDV). İstanbul

Özcan, N. ve Çetinkaya, Y. (2006). *Musiki* (Cilt XXXI), İstanbul: DİA.

Özergin, M. K. (1985). *Çalgılar* (36-37 b., Cilt 3), *Mızrap Dergisi.*

Özkan, H. G. (1988). *Tarihi Türk Mûsikîsi Enstrümanları.* Ankara: Birinci Müzik Kongresi Bildirileri.

Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi,* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Sachs, C. (2006). *The History of Musical Instruments,* New York: Dover Puplications.

Sarı, A. (2012). *Türk Müziği Çalgıları,* İstanbul: Nota Yayıncılık.

Söylemez, M. (2009). *Mızraplı Çalgılardan Udun Restorasyon Teknikleri,* İstanbul: Yüksek Lisans Tezi.

Tanrıkorur, C. (2001). *Biraz da Müzik*, İstanbul: Zaman Kitap.

Uludağ, E. (2023, 3 14). *XV. Yüzyıl Edvâr Kitaplarında Yer Alan Türk Halk Müziği Çalgıları.*

DOI: 10.21602/sduarte.1667880

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

KİLİS İLİNDE YORGANCILIK

QUILTMAKING IN KILIS PROVINCE

Mehmet Aktürk*

Öz

Maddi kültür öğelerimizden olan geleneksel yorgancılık sanatı Kilis ilinde kültürel bağların korunmasını sağlamasının yanı sıra istihdam yaratarak, bölge ekonomisine büyük katkılar sağlamıştır. İpekyolu şehirlerinden olan Kilis ticari açıdan önem taşımaktaydı. Kilis yorganları yün ve pamuk malzemelerin kullanıldığı sürdürülebilir ürünlerdir. Sağlık alanında yapılan araştırmalarda ağır yorgan kullanımının rahatsızlıklara olumlu katkılar sağladığı görülmektedir. Rahat uyku sağlaması, doğal malzemelerden üretilmesi, sağlık açısından faydaları, süsleme unsurlarının zengin olması Kilis yorganlarının tercih sebebidir. Geçmişte rağbet gören Kilis yorganlarının yerini günümüzde Cnc tezgahlarda üretilen fabrikasyon üretim yorganlar almaktadır. Günümüzde yaklaşık 10 atölye üretime devam etmektedir. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden tarama ve alan araştırması yöntemleri kullanılmıştır. İl merkezinde bulunan atölyelere gidilmiş, meslek sahipleri ile görüşülmüş, üretilen ürünler, kullanılan araçlar ve gereçler, üretim aşamaları gözlenmiş ve fotoğraf çekimleri yapılmış ve yorgan gelenekleri hakkında bilgi sahibi kişiler görüşülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Kilis, Yorgan, Yorgancılık, El Sanatları, Maddi Kültür.

Abstract

The traditional art of quilting, which is one of our material cultures, has contributed greatly to the economy of the region by creating employment and preserving cultural ties in Kilis province. Kilis, one of the cities of the Silk Road, was commercially important. Kilis quilts are sustainable products using wool and cotton materials. Research in the field of health shows that the use of heavy quilts has a positive effect on diseases. Comfortable sleep, natural materials, health benefits, rich ornamental elements are the reasons for the preference of Kilis quilts. Kilis quilts, which were very popular in the past, are now replaced by fabric quilts, which are produced on CNC machines. Today, about 10 workshops continue production. Survey and field research methods of qualitative research were used in the research. Provincial workshops were visited, professionals interviewed, products made, tools and equipment used, production stages observed and photographed, and people knowledgeable about quilting traditions interviewed.

Keywords: Kilis, Quilt, Quilting, Handicrafts, Material Culture.

1. Giriş

Maddi kültür öğeleri, bir toplumun yaşam biçimini, değerlerini ve kimliğini yansıtan fiziksel varlıklar ve unsurlardır. Bu öğeler, toplumların geçmişi, sosyal yapısı ve kültürel gelişimi hakkında önemli bilgiler sunar. Yorgan geçmişte olduğu gibi günümüzde de önemli bir maddi

Araştırma Makalesi / Research Article
Başvuru tarihi / Received: 28 Mart 2025- Kabul tarihi / Accepted: 2 Haziran 2025
*Dr. Öğr. Üyesi, Selçuk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, El Sanatları Bölümü, mehmetakturk@selcuk.edu.tr, Konya/Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1667880

kültür öğesi durumundadır (Akköse, 2021:1369). Yorgancılık ülkemizin zengin kültürel mirasının bir parçasıdır ve geçmişten günümüze birçok teknik ve estetik anlayış içermektedir. İlk Türk topluluklarından Anadolu'ya uzanan Türk yorgancılık sanatı Anadolu'nun birçok bölgesinde yapılagelmiştir.

Kilis yorgancılık sanatının devam ettiği şehirlerden biridir. Kilis yorganları yurt içinde ve yurt dışında birçok şehirden alıcı bulmuş, değer görmüş ve Kilis'ten birçok yorgan ustası farklı şehirlere göç ederek mesleklerini gittikleri şehirlerde devam ettirmişlerdir. Kilis'teki yorgancılık sektörünün şehrin ekonomisine olan katkısı su götürmez bir gerçektir ve başlı başına bir geçim kaynağı oluşturmaktadır (Yıllık Hazırlama Komitesi, 1998:128-130). Geçmişte büyük ilgi gören tamamen doğal malzeme ile üretilen Kilis yorganlarında zaman içerisinde dolgu malzemesi olarak silikonize elyaf kullanılmaya başlanmıştır. Silikonize elyafın kolay temizlenmesi, havalandırma ihtiyacı duymaması, ekonomik olması vb. sebeplerle kullanıcılar tarafından tercih edilmiştir.

Son zamanlarda yurt dışında birçok farklı ülkede ağır yorgan kullanımı ile ilgili araştırmalar yürütülmektedir. Ağır yorgan kullanımının çocuk ve yetişkin bireylerde birçok rahatsızlığa olumlu etkiler yaptığı kanıtlanmıştır. Ağır yorganların melatonin seviyesini arttırdığı, yorgan basıncının ciltteki özel sensörleri harekete geçirebildiği ve iyi hissettiren hormonların salınımını etkileyen beyin bölgelerini uyarabildiği araştırma sonuçlarında görülmektedir (Meth vd., 2023; Mullen vd., 2008). Ağır yorgan kullanımının uyku bozuklukları, dikkat eksikliği, hiperaktivite bozukluğu, otizm spektrum bozukluğu gibi rahatsızlıklarda olumlu etki ettiği bilinmektedir (Mullen vd., 2008; Yu vd., 2024; Yu vd., 2024a,). Hatta nadir görülen rahatsızlıklardan Charge sendromlu çocukların uyku sorunlarına da olumlu etkiler yapmaktadır (Kennert vd., 2020). Bir başka araştırmada ağır yorgan kullanımının huzurevlerinde yaşayan yaşlıların sağlığı üzerindeki etkisi incelenmiş ve gece uyanmaların azalması, kaliteli uyku sonucu yaşam kalitesinin artması sonucunda beslenmede bilişsel yeteneklerde olumlu sonuçlar sağladığı ve böylelikle ilaç kullanımının azaldığı görülmüştür (Telhede vd., 2022). Yapılan araştırmalardan yola çıkılarak pamuk veya yün dolgu malzemesi ile üretilen ağır Kilis yorganlarının sağlık açısından faydalı olduğu söylenebilir. Birçok rahatsızlığa iyi gelmesi, İlaç kullanımını azaltması, silikonize elyaf vb. yerine pamuk ve yün kullanımıyla sürdürülebilir üretim yapılması Kilis yorgancılığının önemini arttırmaktadır.

DOI: 10.21602/sduarte.1667880

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Araştırmada Kilis ilinde geçmişten günümüze yapılagelen yorgancılık sanatının tanıtılması, hatırlanması, kullanılan araçların, gereçlerin belgelenmesi ve günümüzdeki durumunun tespiti amaçlanmaktadır. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden tarama ve alan araştırması yöntemleri kullanılmıştır. Alanyazın taraması yapılarak kaynaklar taranmış, üretim atölyelerine gidilerek meslek sahipleri ile görüşülmüş, bölgede yaşayan, yorgan gelenekleri hakkında bilgi sahibi kişilerle görüşülmüş, üretilen ürünler, kullanılan araçlar, üretim aşamaları gözlenmiş ve fotoğraf çekimleri yapılmıştır.

2. Tanım ve Tarihçe

Kilis, Türkiye'nin Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin güneybatısında konumlanmıştır. Gaziantep ve Halep ile komşudur. Tarihi zenginlikleri, kültürel mirası ve stratejik konumuyla dikkat çeker. Bölge, tarih boyunca Babil, Hitit, Hurri-Mitanni, Arami, Asur, Med, Pers, Makedonya, Roma Bizans, Selçuklu, Memluklu, Osmanlı gibi pek çok medeniyete ev sahipliği yapmıştır ve bu nedenle tarihi dokusunda farklı kültürlerin izlerini taşımaktadır (Helvacıkara, 2012:17). Bu çok katmanlı tarihsel yapı, Kilis'in geleneksel el sanatlarına da yansımış; yorgancılık sanatı başta olmak üzere bölgedeki el sanatları bölgenin zengin kültürel mirasının yaşayan bir unsuru haline gelmiştir. Yorgan, sadece işlevsel bir ürün değil, aynı zamanda kuşaktan kuşağa aktarılan bir el becerisi ve estetik anlayışın somut göstergesidir. Geçmişte olduğu gibi bugün de çeşitli sanat dallarının unsurlarından faydalanılarak yeni sanatsal çalışmalar ortaya konulmaktadır (Demiral, 2023:22). Yorganlar günümüzde çağdaş sanat ve moda tasarımı alanlarında yerli ve yabancı sanatçılar tarafından kullanılmaktadır. Türk sanatçı Ayça Sarç, Kilis ve farklı illerdeki ustalara kendi tasarladığı yorganları yaptırmıştır. Servet Koçyiğit de ifade aracı olarak yorganı kullanan Türk sanatçılardan biridir. 2020'de düzenlenen Misafirler: Sanatçılar ve Zanaatkârlar sergisinde yorganı bir tuval gibi kullanarak Yumuşak İniş adlı dört parçadan oluşan eserini İstanbul Modern Sanat Müzesinde sergilemiştir.

DOI: 10.21602/sduarte.1667880

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Görsel 1. Servet Koçyiğit, Yumuşak İniş, 2020, Yorgan, 420x360 cm.

Yorgan sözcüğü, Türk kültürünün en eski ifadelerinden biri olarak bilinmektedir (Çeliker, 2021:656). Yorgan sözcüğü Türk Dil Kurumu Sözlüğünde; yatakta örtünmeye yarayan, içi pamuk, yün vb. şeylerle doldurularak dikilmiş geniş örtü olarak tanımlanmaktadır (Güncel Türkçe Sözlük, t.y.). Bir diğer sözlükte; yatakta örtünmeye yarayan, içi pamuk, yün, kuş tüyü vb. elyaf ile doldurulmuş dikilmiş bez kılıftan ibaret örtü olarak tanımlanmaktadır (Çağbayır, 2017:6433).

Başlangıçta yapraklar ile avcılık döneminin başlamasıyla hayvan postları yorgan olarak kullanılmıştır. Göçebe Türk topluluklarında ise hayvan postları, keçe teknikli örtüler kullanılan ilk yorgan örnekleridir (Çeliker ve Ölmez, 2012:122). Geçmişten günümüze Türk toplumunda örtünme amaçlı gündelik kullanım ürünü olan yorganlar zaman içerisinde çeşitli şekillerde süslenmiştir. Yaşadığı çevreyi süsleme, güzelleştirme pratiğine sahip olan insanoğlu el sanatlarında kullanılan çeşitli iğne teknikleri, kalem işi teknikleri, ahşap baskı tekniklerini yorgan yüzünün desenlendirilmesinde ve renklendirilmesinde kullanmıştır. Türkiye Selçuklularında Lihâf-dûz (yorgancı) ve Hallaç meslek grupları arasında yer almaktadır (Merçil, 2000:77,80). Osmanlı döneminde ise yorgancıların esnaf loncaları arasında yer aldıkları bilinmektedir (Duman, 2007:12-15'ten akt. Çeliker, 2021:656).

Evliya Çelebi Seyahatnamesinde Kilis halkından bahsederken "bütün halkı ehl-i hireftir" demiştir (Kahraman, 2011:388). Ehl-i Hiref kelimesi "Zanaatkârlara, özellikle küçük el sanatlarıyla

DOI: 10.21602/sduarte.1667880

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35

ISSN 1308-2698

uğraşan kimselere verilen ad" olarak tanımlanmaktadır (TDV İslam Ansiklopedisi). Kilis'te Yorgancılık, Culhacılık, Saraçlık, Semercilik, Kürtüncülük, Hallaçlık, Postal ve Haydacılık, Köşkerlik, Yemenicilik, Nacarlık ve Sabancılık, Tenekecilik, Kalaycılık, Bakırcılık, Tabaklık, Hasırcılık ve Zenbilcilik, Kendircilik, Taş Yontuculuğu, Nalbantlık, El ve Makine İşlemeciliği, Sadekarlık gibi el işçiliğine dayanan meslek grupları var olmuştur (Tokel, 2009:53; Yıllık Hazırlama Komitesi, 1998:127-133). Yorgancılık Kilis'te günümüzde varlığını sürdüren el sanatlarından biridir. Türk Patent ve Marka Kurumu tarafından 26.10.2022 tarihinde Kilis yorganı coğrafi işaretle tescil edilmiştir (Kilis Ticaret ve Sanayi Odası, 2022).

Çeyizlerin vazgeçilmez bir parçası olan yorganlar evlenecek kızlar için büyük önem taşımaktadır. Kilis'te çeyiz için yapılan yorganların çoğunluğunu erkek tarafı yapar veya yaptırır. Gelinlerin çeyizinde en az 3 yorgan bulunur. Kız tarafı bu yorganlara genellikle isteğe bağlı olarak 1 yorgan ekler (Alper, 2024). Çeyiz için hazırlanan yorganların yüzünde genellikle sire saten (ipek saten) tercih edilir. Çeyiz yorganlarının yüzleri çeşitli işlemelerle, dantellerle, boncuklarla süslenmektedir. Kumaşlar, kullanılmaya başlandıkları dönemlerde öncelikli olarak örtünme amacıyla ortaya çıkmıştır. Ancak sonraki yüzyıllarda, sosyal statünün, gösterişin, süslenmenin ve zenginliğin bir simgesi haline gelmiştir (Karademir, 2024:43). Osmanlı Dönemi'nde, değerli taşlar, altın ve gümüş tellerle süslenmiş çeşitli motiflerin işlendiği örneklerin var olduğu bilinmektedir. Ayrıca, tahta kalıplarla kumaş üzerine basılan motiflerle süslenmiş basma veya yazma yüzlü yorganlar da bu örnekler arasında yer almaktadır (Koyuncu Okca vd., 2020:1765). Atlas yorgan, incili yorgan, kadife yorgan, kesme işi yorgan, fantezi yorgan gibi çeşitleri vardır ve yorgan süslemeleri arttıkça işçilik ve yorganın fiyatı artmaktadır (Alper, 2024; Kın, 2024). Çeyiz için yapılan yorganların en az bir tanesi genelde incili veya işlemeli yapılmaktadır. Özenli ve zahmetli işçilikle yapılan bu yorgan gelin yorganı olarak kullanılmaktadır. Kadife yorganlarda tel kırma, Maraş işi işlemeler ve boncuklar kullanılır ve saten yorganlarda Çin iğnesi tekniğinde yapılan işlemeler kullanılmaktadır (Alper, 2024; N. Aktürk, 2024). Çeyiz için yapılan yorganların çokluğu oğlan evinin varlıklı olduğunun göstergesidir (N. Aktürk, 2024).

Yaz aylarında ve mevsim geçişlerinde Cüdele adı verilen yorganlar kullanılmaktadır. Cüdelelerin dolgu malzemesi pamuktur. İnce olan bu yorganlar aynı zamanda yatak örtüsü olarak kullanılmaktadır. Yazlık veya kışlık yorganların iç kısmına yapılan astara bölgede melefe denilmektedir. Melefe bir çeşit yorgan kılıfıdır (Tarçın, 2020:418). Melefeler genellikle pamuklu

DOI: 10.21602/sduarte.1667880

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

kumaştan yapılmaktadır. Melefelerin sökülüp yıkanmasında kolaylık olması için günümüzde düğmeli de yapılmaktadır (Aktürk, 2024).

3. Kullanılan Araçlar

Yorgan yapımında kullanılan araçlar; hallaç makinesi, terazi, cetvel, mezura, makas, dikiş makinesi, iğne, yüksük, yorgan değneği (yorgan sopası), çırpı ipi, tebeşir, sabun, pergel, kalıp, pamuk, yün, silikonize elyaf, iplik (pamuk, merserize, sentetik vb.), kumaş (Kutlugün, 2024; Yenici, 2024; Özyağlı, 2024).

Hallaç Makinesi: Yünün ve pamuğun keçeleşmesini önlemek ve kabartmak için kullanılmaktadır.

Terazi: Dolgu malzemelerin tartılmasında kullanılmaktadır.

Cetvel: Kullanılacak kumaşların ölçülmesinde ve desen ölçümlerinde ahşap cetvel kullanılmaktadır.

Mezura: Kullanılacak kumaşların ölçülmesinde kullanılmaktadır.

Makas: Kumaşların ölçüye göre kesilmesinde kullanılmaktadır.

Dikiş Makinesi: Yüz ve astar kumaşlarının üç kenarının birleştirilmesinde, düz dikiş için kullanılmaktadır.

İğne: Dikiş işlemlerinde farklı ebatlarda iğneler kullanılmaktadır.

Yüksük: Dikiş süresinde iğne batmasını önlemek için parmağa takılan araçtır. Deri, silikon gibi çeşitleri olsa da en çok tercih edilen metal yüksüktür. Metal yüksüklere kaymaması ve alerjik reaksiyona sebep olmaması için kumaş sarılarak da kullanılmaktadır.

Yorgan Değneği: Yorgan sopası da denilmektedir. Yorgan içerisindeki dolgu malzemesinin vurularak eşit dağılmasını sağlamak amacıyla kullanılmaktadır.

Çırpı İpi: Yorgan yüzünde dikilecek alanda düz çizgi belirlemek amacıyla çırpı ipi kullanılmaktadır. Çırpı ipi tebeşirlenir, iki ucundan gerdirilir ve ortasından çekilip bırakılarak kumaş yüzeyine düz çizgi vurulmaktadır.

Tebeşir: Yorgan yüzüne desen çizme ve çırpı ipinin tebeşirlenmesinde kullanılmaktadır.

Sabun: Yorgan yüzüne desen çizme işleminde kullanılmaktadır.

Pergel: Büyük ahşap pergeller çizim ucuna tebeşir takılarak desen çizme işleminde kullanılmaktadır.

DOI: 10.21602/sduarte.1667880

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Kalıp: Yorgan desenlerinin çizilmesinde genellikle mukavvadan yapılmış desen kalıpları kullanılmaktadır.

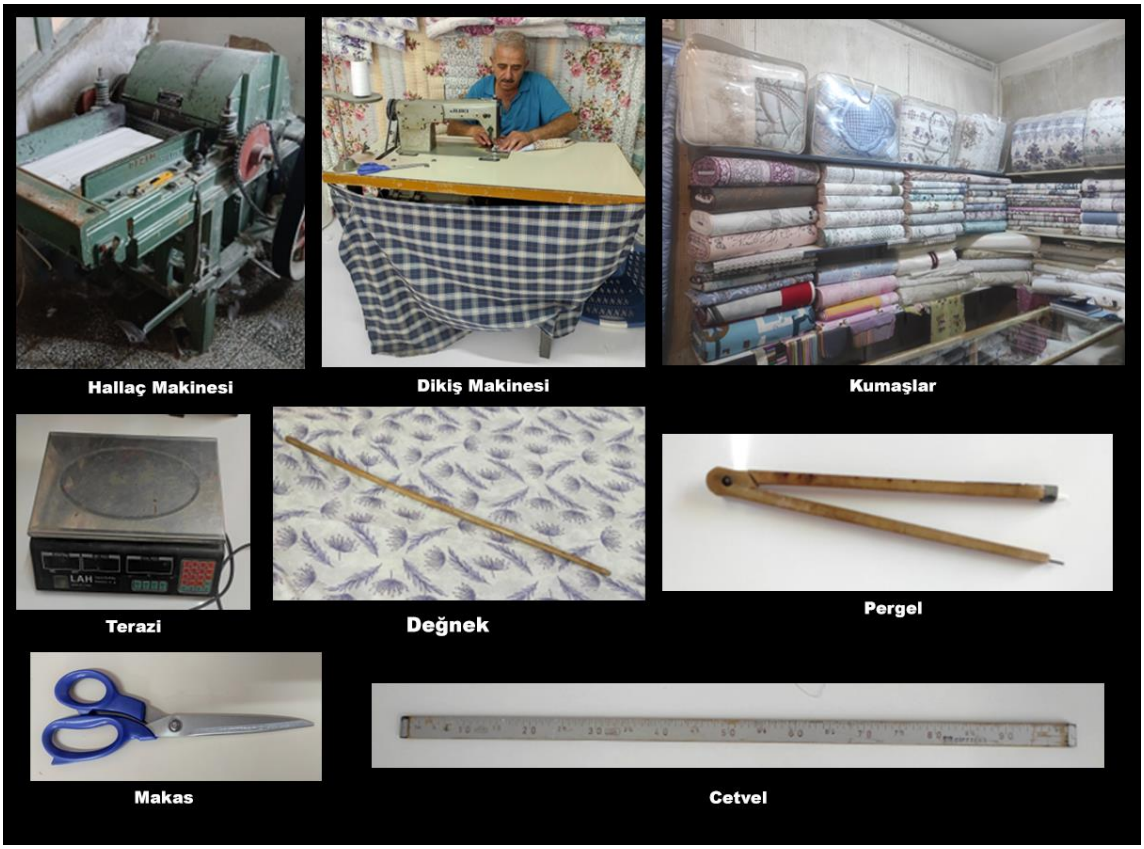
Pamuk: Dolgu malzemesi olarak kullanılmaktadır.

Yün: Dolgu malzemesi olarak kullanılmaktadır. Eskiden kuzu yünü ve merinos çokça tercih edilmekteymiş.

Silikonize Elyaf: Dolgu malzemesi olarak kullanılmaktadır. Günümüzde en çok silikonize elyaf dolgulu yorganlar tercih edilmektedir.

İplik: Yorgan dikiminde pamuk, merserize, sentetik vb. iplikler kullanılmaktadır.

Kumaş: Yorgan yapımında yüz, astar, kılıf için deri saten, saten, atlas, kadife, pamuklu astar (şilte), patiska ve mermerşahi kullanılmaktadır.



Görsel 2. Kullanılan Araçlar ve Gereçlerden Bazıları, 2024, Yazar Arşivi.

DOI: 10.21602/sduarte.1667880

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

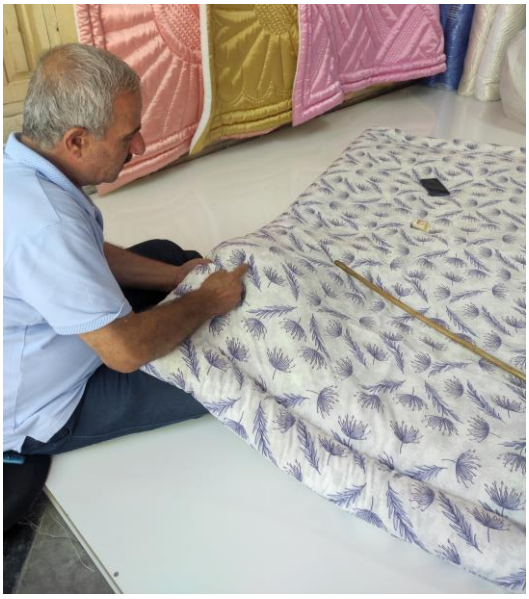
4. Yorgan Dikim Aşaması

Öncelikle kumaş yapılacak ürünün boyutuna uygun ölçülerde kesilir. Yüz ve astar dikiş makinesinde dikilerek birleştirilir. Dikiş makinesinde kumaşların 3 tarafı dikilir ve bir kenarında ağız boşluğu bırakılır. Hallaç makinesine atılan yün veya pamuk tartılır ve daha sonra kumaş üzerine atılır. Dürülerek çevrilir. Ağız kısmı el dikişi ile kapatılır. Yorgan dikim işlemine sırıtmak denilmektedir (Aktürk, 2024). Ağız kısmı kapatılan yorgan serilir ve değnekle vurularak düzlenir (Yenici, 2024). Ana kenardan dikiş işlemine başlanır. İkinci kenar dikilir ve tekrar değnekle düzlenir. Kalıp, pergel, çırpı ipi, tebeşir ile desen çizilir. Kumaşın ortasından kenarlara doğru rasgele seriç atılarak seriçlenir. Seriçlemek teyel atma işlemine bölgede verilen isimdir. Bölgede seriçlemek kelimesi yerine sırıçlamak veya çivilemek kelimelerinin de kullanıldığı bilinmektedir. Seriç atma (sırıçlama, çivileme) işleminde amaç dolgu malzemesinin kaymasının önlenmesidir. Sonra usta yorganın altına oturur. İç kısmın dikişine geçilir. Önce ince dikişli alanları diker, sonra kaba dikiş olan kısımları diker (Özyağlı, 2024). Kaba dikişlerde bal peteği şeklini andırır biçimde dikiş yapılır. Bal peteği dikiş farklı yörelerde de aynı isimle anılmaktadır (Çeliker ve Ölmez, 2013:65). Bir yorganın dikim işlemi desenin yoğunluğuna ve ustanın el çabukluğuna bağlı olarak ortalama 6-8 saat arası sürmektedir (Yenici, 2024; Özyağlı, 2024).

Görsel 3. Yorganın Değnekle Düzlenmesi**,** 2024, Yazar Arşivi.

DOI: 10.21602/sduarte.1667880

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698



Görsel 4. Dikim İşlemi, 2024, Yazar Arşivi.

5. Üretilen Yorgan Çeşitleri ve Modelleri

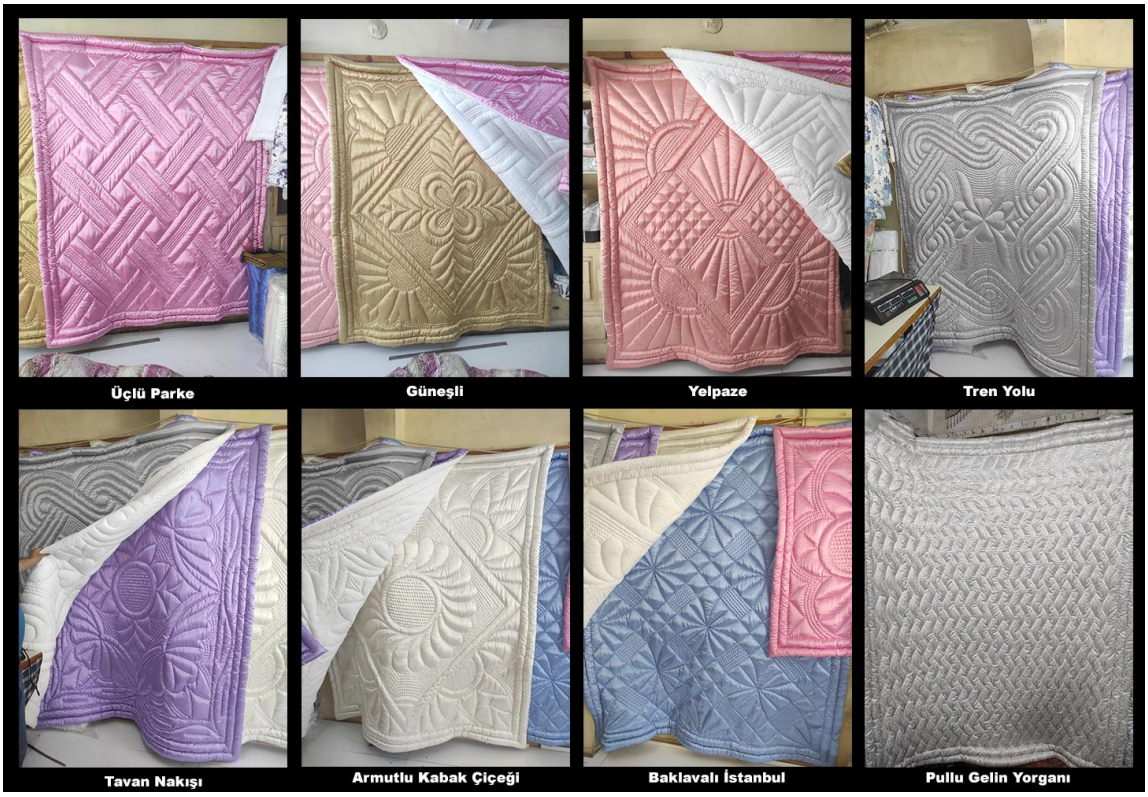
Kilis ilinde genellikle çocuk yorganı, tek kişilik yorgan ve çift kişilik yorgan üretilmektedir. Çok sık olmasa da battal boy yorganlarda alıcı bulmaktadır. Bu yorganlar haricinde kişiye özel istenilen ölçüde yorganlar yapılabilmektedir. Çift kişilik yorgan ölçüleri 190 cm x 220, tek kişilik yorgan ölçüleri 160 cm x 220 cm, çocuk yorganı ölçüleri 90 cm x 130 cm ve battal boy yorgan ölçüleri 200 cm x 240 cm'dir (Yenici, 2024; Kutlugün, 2024).

Yorganlar genellikle sipariş üzerine üretilmektedir. Geleneksel desenlerin yanında çağdaş desenlerin yer aldığı geniş bir desen çeşitliliği görülmektedir. Parke, İkili Parke, Üçlü Parke, Güneşli, Yelpaze, Tren Yolu, Tavan Nakışı, Armutlu Kabak Çiçeği, Baklavalı İstanbul, Kabak Çiçeği,

DOI: 10.21602/sduarte.1667880

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Buket Lale, Muz Yaprağı, Aylı, Altılı Yıldız, Güllü İstanbul, Papatya, Hasır Örgü, Altılı Yaprak, Tekli Tavus Kuşu, Çiftli Tavus Kuşu, Şemsiye, Deniz Dalgası kullanılan modellerden bazılarıdır.



Görsel 5. Yorgan Modelleri, 2024, Yazar Arşivi.

Endüstriyel gelişmeler sonucu, yorgan, yatak, kanepe ve ev tekstili üretimi için CNC tezgahlar kullanılmaya başlanmıştır. CNC tezgâhta yorgan üretim aşamaları şu şekildedir: Yorganda kullanılacak desenler dijital ortamda oluşturulur. Dikiş yolları, dikiş yoğunluğu ve desen yönleri belirlenir. Üst kumaş (pamuk, polyester vs.), dolgu malzemesi (elyaf, yün, vs.), astar kumaşı (patiska, mermerşahi vs.) katmanlar düzgün şekilde üst üste serilir. Katmanlar makine tablasına gerilir veya sabitlenir. Bazı makine sistemlerinde otomatik serim sistemi mevcuttur. Çizilen desenler makineye yüklenir ve dikiş hızı, iğne konumları, malzeme boyutları, desen hizalama gibi değerler ayarlanarak dikim işlemi başlatılır. Hareketli kafa ve tabla sistemi ile dikiş işlemi tamamlandıktan sonra kesim ve kenar kapama işlemi yapılır. Kenar kapama işlemi tamamlanan yorganlar etiketlenir ve paketlenir.

DOI: 10.21602/sduarte.1667880

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

İşçiliğin azalması, üretimin hızlanması, bilgisayar destekli dikiş ve desenlerin dijital olarak aktarılması ile hataların azaltılması ile CNC tezgâhta üretilen fabrikasyon yorganlar gün geçtikçe artmaktadır. Günümüzde fiyat uygunluğundan dolayı alıcılar fabrikasyon üretim yorganlara yönelmektedir.

Görsel 6. Cnc Tezgâhta Yorgan Dikimi, 2021, AA Haber Ajansı.

6. Sonuç

Yorgancılık sanatı, zanaatkârlık geleneğinden gelen, el işçiliğine dayalı ve estetik özellikleri ile dikkat çeken bir alandır. Yüzyıllar boyunca süregelen bu geleneksel sanat ile üretilen yorganlar, doğru malzemelerin seçilmesi ve ustalıkla uygulanan teknikler sayesinde sağlıklı ve kaliteli uyku sağlamaktadır. Geleneği yansıtması, maddi kültür öğesi olması, çeyizlerin vazgeçilmezlerinden olması Kilis yorganlarının değerini arttırmaktadır.

Kilis ilinde yorgancılık geleneğinde usta çırak ilişkisi içerisinde öğrenim sağlanmaktadır. Ortalama usta olma süresi 8 yıl civarındadır. Çırağın mesleğe eli yatkın ise 6 yılda da ustalığa geçebilmektedir (Özyağlı, 2024). Günümüzde bu alanda tahmini 10 usta çalışmaktadır (Yenici, 2024). Fabrikasyon yorganların tercih edilmesi, yeterli çırak yetişmemesi, yorgan ustalarının farklı alanlarda çalışmaya başlaması Kilis yorgancılığının kaybolmaya yüz tutmasının başlıca sebeplerindendir.

Rahat uyku sağlaması, doğal malzemelerden üretilmesi, sağlık açısından faydaları, süsleme unsurlarının zenginliği Kilis yorganlarının tercih sebebidir fakat bu sanatın devamı için yeterli ilgiyi görmemektedir. Araştırma sonuçlarına göre, Kilis yorgancılığının geçmişteki önemli yerini kaybetmesinin en belirgin nedeni, teknolojik ilerlemelerle birlikte CNC tezgahlarda üretime

geçilmesi olmuştur. Cnc tezgahlarda üretilmiş yorganların işçiliğinin ucuz olması, hızlı üretilebilmesi ve ekonomik olması sebebiyle daha çok alıcı bulması sonucunda Kilis yorganlarının yerini almaktadır. Elde üretilen, estetik ve kültürel değere sahip, yoğun emek harcanan geleneksel Kilis yorganları özellikle çeyiz kültüründe yer almaya devam etmektedir.

Ağır yorgan kullanımının sağlık problemlerinde olumlu etkileri ve pamuk, yün gibi doğal dolgu malzemelerinin kullanılması ile sürdürülebilir ürün niteliği taşıması, geleneksel Kilis yorgancılığının canlanmasına yardımcı olsa da yeterli değildir.

Kaynakça

Akköse, G. (2021). Denizli Ilinde Yorgancılık Sanatı ve Günümüzdeki Durumu, *Atlas Journal*, 7(37), 1370-1380. https://doi.org/10.31568/atlas.623

Çağbayır, Y. (2017). *Ötüken Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Çeliker, D. ve Ölmez, F. (2013). Burdur İlinde Yorgancılık Sanatı, *Art-E Sanat Dergisi*, 5(10), 122-138.

Çeliker, D. (2021). Yorgancılık, *Geleneksel Meslekler Ansiklopedisi*, (2), ed. Aysen Soysaldı, Ankara: T.C. Ticaret Bakanlığı.

Demiral, B. (2023). Kilimin Ekfrasis ve Göstergelerarasılık Bağlamında Kullanımı: Ayla Çınaroğlu'nun Sihirli Kilim'i, *yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 30, 21-32. doi: 10.17484/yedi.1152940

Duman, M. (2007). *Geleneksel Türk Yorgancılık Sanatı*, İstanbul: Heyamola Yayınları.

Helvacıkara, M.C. (2012). *Coğrafi Yönden Kilis, Belgelerle Kilis*, ed. M. Elif Özmen, İstanbul: Bilnet Matbaacılık.

Kahraman, S. A. (2011). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, 9(1), İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Karademir, S. (2024). Sadberk Hanım Müzesi'nde Bulunan Kumaş Örneklerinin Motif ve Kompozisyon Özellikleri", *Amisos*, 9/16, 32-45 DOI: 10.48122/amisos.1389115

Kennert, B. vd. (2020). *Parent Survey of Sleep Problems Among Children with Charge Syndrome,* Research in developmental disabilities, 101, 103614. https://doi.org/10.1016/j.ridd.2020.103614

Koyuncu Okca, A., Elibol Tüfekçi, A., ve Erten, G. (2020). Kaybolmaya Yüz Tutmuş Kültürel Miras: Yorgancılık Mesleğinin Değişim ve Dönüşümü, *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 7(3), 1758-1781.

Merçil, E. (2000). *Türkiye Selçukluları'nda Meslekler*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Meth, E. vd. (2023). A Weighted Blanket Increases Pre-Sleep Salivary Concentrations of Melatonin in Young, Healthy Adults, *Journal of Sleep Research*, 32(2), e13743. https://doi.org/10.1111/jsr.13743

Mullen, B. vd. (2008). Exploring the Safety and Therapeutic Effects of Deep Pressure Stimulation Using a Weighted Blanket, *Occupational Therapy in Mental Health*, *24*(1), 65–89. https://doi.org/10.1300/J004v24n01_05

Tarçın, G. (2020). Geçmişten Günümüze Kilis'te Evlenme Gelenekleri, *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 5 (2), 408-441.

Telhede, E. H. vd. (2022). Weighted Blankets' Effect on the Health of Older People Living in Nursing Homes, *Geriatrics (Basel, Switzerland)*, *7*(4), 79. https://doi.org/10.3390/geriatrics7040079

Tokel, R. (2009). *Kilis 2009 İl Kültür ve Turizm Envanteri, Gaziantep*: T.C. Kilis Valiliği Kilis İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayını No:3.

Yu, J. vd. (2024). Effect of Weighted Blankets on Sleep Quality Among Adults with İnsomnia: a Pilot Randomized Controlled Trial, *BMC Psychiatry*, 24(1), 765. https://doi.org/10.1186/s12888-024-06218-9

Yu, J. vd. (2024a) The Effect of Weighted Blankets on Sleep and Related Disorders: A Brief Review, *Front Psychiatry* 15:1333015. doi: 10.3389/fpsyt.2024.1333015

Yıllık Hazırlama Komitesi (1998). *Cumhuriyetin 75. Yılında Kilis*, Ankara: Önder Matbaacılık.

Görüşmeler

Aktürk N., (2024). 60 Yaşında, Ev Hanımı, İl merkezinde yapılan görüşme, Kilis: 20 Ağustos.

Aktürk Z., (2024). 50 Yaşında, Sağlık Memuru (Eski Yorgancı), İl merkezinde yapılan görüşme, Kilis: 20 Ağustos.

Alper S., (2024). 54 Yaşında, Ev Hanımı, İl merkezinde yapılan görüşme, Kilis: 23 Ağustos.

Kerküklü R., (2024). 59 Yaşında, Kilis Halk Eğitim Giyim Öğretmeni, İl merkezinde yapılan görüşme, Kilis: 25 Ağustos.

Kın M., (2024). 75 Yaşında, Emekli Giyim Öğretmeni, İl merkezinde yapılan görüşme, Kilis: 21 Ağustos.

Kutlugün M. (2024). 63 Yaşında, Yorgan Ustası, Huzur Yorgan ve Çeyiz, Kilis: 26 Ağustos.

Yenici M. (2024). 60 Yaşında, Yorgan Ustası, Yorgancı Mahmut, Kilis: 24 Ağustos.

Özyağlı M. (2024). 62 Yaşında, Yorgan Ustası, Damla Yorgan, Kilis: 27 Ağustos.

İnternet Kaynakları

"Yorgan", Güncel Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu, https://sozluk.gov.tr/?ara=yorgan, Erişim tarihi: 25.12.2024.

"Ehl-i Hiref", TDV İslâm Ansiklopedisi, https://islamansiklopedisi.org.tr/ehl-i-hiref, Erişim tarihi: 07.02.2024.

Kilis Ticaret ve Sanayi Odası (2022). Kilis Yorganı Sicil Belgesi, Coğrafi İşaret Sicil Belgesi, No: 1245 Mahreç İşareti, https://www.kilistso.org.tr/Portals/133/CO%C4%9ERAF%C4%B0%20%C4%B0%C5%9EARET/Kilis%20Yorgan%C4%B1.pdf, Erişim Tarihi: 03.01.2025.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Servet Koçyiğit, Yumuşak İniş, 2020, Yorgan, 420x360 cm. https://servetkocyigit.net/portfolio/soft-landing-2020/, Erişim Tarihi: 13.03.2025

Görsel 2. Kullanılan Araçlar ve Gereçlerden Bazıları, 2024, Yazar Arşivi.

Görsel 3. Yorganın Değnekle Düzlenmesi, 2024, Yazar Arşivi.

Görsel 4. Dikim İşlemi, 2024, Yazar Arşivi, 2024, Yazar Arşivi.

Görsel 5. Yorgan Modelleri, 2024, Yazar Arşivi.

Görsel 6. Cnc Tezgâhta Yorgan Dikimi, 2021, AA Haber Ajansı.

DOI: 10.21602/sduarte.1665496

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

KALEMİŞİ RESTORASYON, KONSERVASYON ÇALIŞMALARINDA TUVAL TAVANDA TEMİZLİK UYGULAMASI METODU

CANVAS CEILING CLEANING APPLICATION METHOD IN ARTIFICIAL RESTORATION AND CONSERVATION WORKS

Kaya Üçer*

Öz

Kalemişi; geçmişi yüzyıllar öncesine dayanan sanat kollarımızdan birisidir. Mimari yapıların iç ve dış mekanlarda kullanılan süsleme unsurudur. Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan sanat kollarımız içinde en yaygın olanıdır. Yüzyıllardır uygulanan bu sanat kolunda günümüzde restorasyon ve konservasyon çalışmaları önem kazanmıştır. Günümüzde gelişen kalemişi uygulamaları ve restorasyon çalışmalarında eski ile yeni malzemeleri bir arada kullanımına başlanmıştır. Eğitim kurumlarımızın gelişen teknolojik malzemelere öncelikle yer vermeleri gerekmektedir. Bir önemli aşamada bu malzemelerin yerelde üretilme aşamasıdır. Restorasyon çalışmalarında yeni malzemelerin kullanımını ve sonuçlarını doğru kullanım için paylaşmak gerekmektedir. Babadan, ustadan kalma yerel formüllerin yanında restorasyon ve konservasyon çalışmalarında bulunan sanatçıların yeni teknolojik malzemeleri kullanmalarında fayda vardır. Sanatımızda restorasyon konusunda tuval alanında olan gelişmeleri takip edip bunu kalemişi çalışmalarımızda kullanmak geleneksel sanatların yeni gelişen teknolojilerle imtihanı olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Restorasyon, Konservasyon, Kalemişi.

Abstract

Kalemişi is an ancient art form used in architectural decoration, prominent in Central Asia and Anatolia. It Kalemişi; It is one of our art branches dating back centuries. It is an element of ornamentation used in interior and exterior spaces of architectural structures. It is the most widespread of our art branches extending from Central Asia to Anatolia. Today, restoration and conservation studies have gained importance in this art branch that has been practiced for centuries. In today's developing kalemişi applications and restoration works, old and new materials have started to be used together. Our educational institutions need to give priority to developing technological materials. Another important stage is the production of these materials locally. It is necessary to share the use and results of new materials in restoration works for correct use. In addition to the local formulas inherited from fathers and masters, it is beneficial for artists engaged in restoration and conservation work to use new technological materials. Following the developments in the field of canvas in restoration in our art and using them in our kalemişi works will be the test of traditional arts with new developing technologies.

Keywords: Restoration, Conservation, Kalemişi.

Araştırma Makalesi / Research Article
Başvuru tarihi / *Received: 25 Mart 2025*- Kabul tarihi / *Accepted*: *23 Mayıs 2025*
* Doç., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, MYO, Mimari Restorasyon Prg., kaya.ucer@msgsu.edu.tr, İstanbul/Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1665496

1. Giriş

Sanat ve kültürün son dört yüz yılına baktığımızda "sanat" ve "zenaat" kavramlarının karşıt kutupları simgelemeye başladığını görürüz. "Sanatçı güzel sanat eserlerinin yaratıcısıyken, zanaatçı sadece faydalı ya da eğlenceli şeyler yapan" birisi olarak görülmeye başlanmıştır (Shiner, 2004:24). Konunun daha da eski çıkışına bakacak olursak aslında bu tür bir ayrımın yapılmadığını ve hatta olgu olarak da hafızalarda oluşmamış olduğunu görülmektedir. Modern zamanlardan önce zanaatçıların öncelikli kaygısı "anonim" olmaktı. Modern olarak adlandırdığımız zaman dilimi içerisinde ise "özgün" olmak ve bireyselliğini ifade etmek sanatçı için öncelik haline geldi.

Geleneksel kültürlerdeyse, gelenek geleceğin altyapısını oluşturmakta olup gelenekselin devam eden devinimi ve iç döngüsü geleceğe de devam ederek sanatçıları yönlendirmektedir. "Yani geçmiş, geleceği düzenlemenin bir yoludur" (Giddens, 2005:105). Geleneksel yapıya ihtiyaç duyulmasının sebebi modern sanatın yaratıcı yaşamı işlevsel kılabilmesi için ihtiyaç duyduğu alt yapıya gelenekselin yapı taşları arasında bulmasındadır. Bu bağlamda gelenekselin yapı taşlarından birisi olan "kalemişi" sanatı gelecek nesillere aktarılabilmek için gelenekten gelen uygulamalarının restore ve konservasyon kurallarına sadık kalınarak korunması gerekir.

> Günümüzde yarı geçirgen kâğıtlara (eskiz kâğıdı) kurşun kalem yardımı ile çizilen kurallı ve gelenekli desenlerin, aynı yarı geçirgen kâğıt üzerinde iğnelenerek delinmesi ve uygulanacağı yüzeye, tercihen söğüt ağaçlarından elde edilen kömür tozundan yapılan tamponla silkelenip (sepilenip) yüzeye aktarılmasından sonra çeşitli renkler ve muhtelif fırçalar yardımıyla boyanıp, yine ince fırçalar ile kontürlenmesiyle (tahrirlenmesi) elde edilen kurallı süsleme tarzıdır (Üçer, 2017:36).

Yüzyıllar boyunca Türk Klasik Sanatlarının bir kolu olmuş, sivil, dini, askeri mimari yapıların iç ve dış mekân süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. İnsanlık Tarihi kadar eski bir maziye sahip olan süsleme, ilk çağlardan bu yana topluluklar halinde yaşayan insanların, sosyalleşme süreçlerinin temel taşı olmuştur. Mağara duvarlarından başlayan bu süreç, çiziliş maksatları ne olursa olsun insanların içinde yaşadığı toplumun kendine özgü zevk ve manevi değerlerinin şekillenmesiyle ortaya çıkar.

Günümüzün gelişen restorasyon ve konservasyon çalışmaları içerisinde kalemişi sanatı en hızlı etkilenen ve güncel çalışmalara en çabuk uyum sağlayan geleneksel sanat kolumuzdur. Ülkemizde son otuz yıllık süreçte bacasız sanayi olarak kabul edilen turizm sektörünün taşıyıcı gücü olan tarihi eserlerimiz, kapsamlı restorasyon süreçlerine girmiştir. Dünyada gelişen

DOI: 10.21602/sduarte.1665496

restorasyon teknolojilerini bilhassa son yıllarda takip eden sektörümüz batıdaki muadilleriyle iş birliklerine girerek teknoloji, malzeme ve işçilik konularında kendini geliştirmiştir. Gelinen noktada gelişme gösteren restorasyon sektörümüzde aslında yerel malzemenin önemi de anlaşılmıştır. Restorasyon ve konservasyon çalışmalarında eski zamanlarda üç beş malzeme kullanılarak yapılan uygulamalarda esere zarar verme noktasına giden malzeme kullanımı ve işçilik sorunları yaşanan noktalardan günümüzde son derece titiz uygulamalara gelen çalışmalara ulaşılmıştır. Lise düzeyinde başlayan dört yıllık mimari restorasyon ve konservasyon bölümlerinin devamı niteliğinde üniversitelerimizde de iki ve dört yıllık meslek yüksek okulları bünyesinde mimari restorasyon bölümleri kurulup ülke genelinde faaliyet göstermeleri bilinçli bir restoratör kitlesi yaratılmasında önemli bir etmen olmuştur. Bir ileri safha olarak son yıllarda üniversitelerimiz içinde ihtisaslaşan dört yıllık tablo restorasyonu bölümleri restorasyon ve konservasyon uygulamalarına yeni bir boyut getirmeye başlamıştır. Bir diğer önemli sebepte ihale sahibi Kültür ve turizm bakanlığı, Vakıflar, İl özel idare gibi devlet kurumlarının restorasyon ve konservasyon ihalelerinde anahtar kilit personel olarak üniversitelerin bu bölümlerinden mezun kişileri ihale şartnamesinde zorunlu olarak işe alınma prosedürünü koymuş olmalarıdır. Bilimsel restorasyon ve konservasyon çalışmalarında personelin iş güvenliği kriterleri de yükselmiş ve kontroller sıkı tutularak iş kazalarında belirli bir azalma sağlanmıştır. Gelenekselin çağdaş yöntemlere entegre edilmesi ve bilinçli kullanımı nitelikli eleman kullanımı önem kazanmıştır. Bu aşamada yılların deneyimi ile genç nesili bir araya getirerek çalışmalar yapılması zorunluluk haline gelmiştir. Bu satırlarda güncel uygulamalarda standart haline getirmeye çalıştığımız bir deneysel çalışmayı paylaşacağım.

Ülkemizin önemli bir saray ve müzesi olan çalışma ve araştırma mekanımızda geçmişi yüzyıl öncesine dayanan kalemişi çalışmalarında zamanın getirdiği yorgunluk nem, is gibi yüzey kirlerinin giderilmesine yönelik restorasyon ve konservasyon uygulamasında yöntem için yapılan çalışmalar bildirimizin konusunu içermektedir. Sarayın iki odasının tavanlarında yaptığımız inceleme, test ve araştırmalarda tuval üzerinde yer alan tavan temizlik uygulamalarında şu verilere ulaşılmıştır.

DOI: 10.21602/sduarte.1665496

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

2. Bir Dönem Klasiği Olan Ahşap Üzeri Pasalı Tuval Uygulanmış Tavan Örneğinde Uygulama

Ahşap pasalar ile ayrılmış olan paftalar içerisinde yer alan kalemişi bezemeler tuval bezi üzerine uygulanmıştır. Yerinde göz ve elle yapılan kontroller sonrasında yüzeyde zamana ve ~~de~~ dış etkenlere bağlı olarak genel bir kir tabakası olduğu tespit edilmiştir. Tuval bezi yüzeylerde su, neme bağlı olarak yerinde kendini bırakmış ve olması gerektiği yerden ayrılmış kısımlar tespit edilmiştir. Temizlik sonrası bu kısımların yerinde restorasyonunu gerçekleştirecek müdahaleler yapılacaktır. Öncelikli amacımız yüzeyde genel bir temizlik ihtiyacı olan tavanda kimyasal malzemeler ile denemeler yapılmıştır (Görsel 1).

Görsel 1. Tavan ve Duvar Silmelerinde Yapılan Örnekler, Kullanılan Malzemeler.

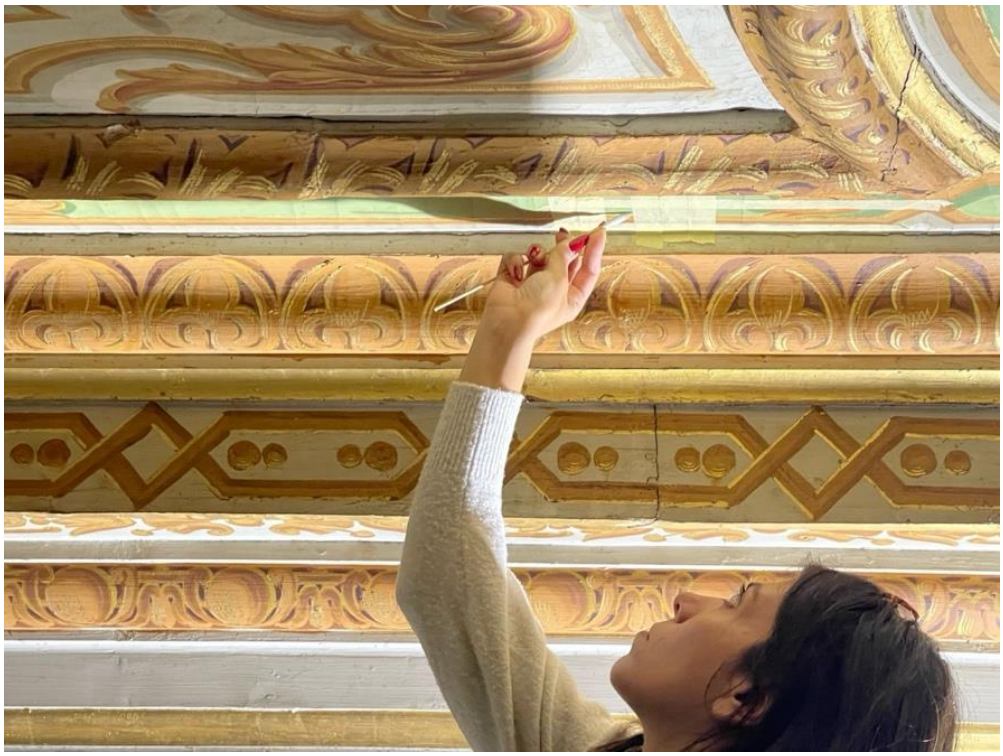
Temizlik, restorasyon çalışmaları kapsamındaki ilk temel müdahaledir. Temizleme işleminin amacı, özgün yüzeylerin restorasyonunu yaparken, özgün yüzey fikrinden uzaklaşmadan, yüzeyleri yaşına uygun ve uyumlu temizlenmiş bir duruma geri getirmektir. Bu nedenle hassas ve aşama aşama ilerleyen bir yaklaşıma ihtiyaç duyulmaktadır. Her temizlik aşamasından sonra, malzeme tekniklerine ve temizleme sonuçlarına bağlı olarak temizlik kontrol edilmelidir. Bu tedbirlerin nedeni, tüm elemanların tarihsel yüzeylerinin yaşlanma belirtileri bakımından ayni görüntüde (aynı zamana ait katman) olmasının istenmesidir. Aynı derecede

DOI: 10.21602/sduarte.1665496

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

temizlenemeyen diğer alanlarda, fazla etkiyi önlemek, temizlik sonuçlarının tutarlı olmasının sağlanması ve uyumsuz aşırı temizlik yapılmasının önüne geçilebilmek için, işlem sırasında tüm temizlik sonuçlarının düzenli olarak gözden geçirilmesi gerekir.

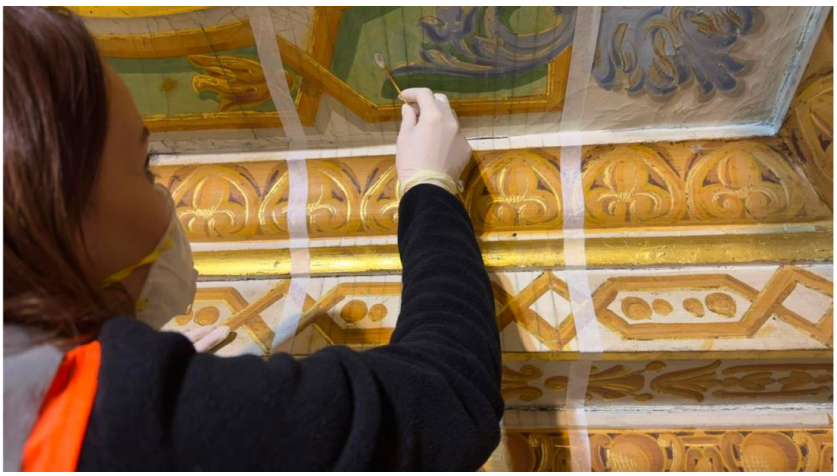
İncelemesini yaptığımız her iki tavanda da kalemişi bulunan tuval yüzey ve ahşap pasalarda "mekanik" raspa gerektirecek bir yüzey olmadığı için "kimyasal" temizlik denemelerinin yapılmasına karar verilmesinden sonra, günümüz restorasyon ve konservasyon yöntemleri içerisinde genel kabul gören yöntemler ve malzemeler belirli yüzdelerde kullanılarak denemeler gerçekleştirildi (Görsel 2-3).



Görsel 2. Tavanda İlk Yapılan Temizlik Denemeleri.

DOI: 10.21602/sduarte.1665496

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698



Görsel 3. Belirli Bir Sıra Takip Edilerek Yapılan Temizlik Örnekleri.

3. Uygulama Aşamaları ve Kullanılan Malzemeler

Wishab Konservasyon Süngeri, Saf Su, Noniyinik, Alkol, Aseton, E.D.T.A, Terebentin, Contrad, Amonyum Sitrat, Pirolidon, White Sprit malzemeler kullanılarak yapılan denemelerimizde belirli yüzdelerle yapılan uygulamalarda aşama aşama ilerlendi (Görsel 4).

1. Boyalı ahşap ve tuval bezi wishab süngeri ile temizlendi.

2. Kuru temizliği yapılan yüzeyin kimyasal temizliği için; Saf su, Noniyonik %9,10,15 Alkol %20, Aseton %10, E.D.T.A %1,3,5, Terebentin %3,8,15, Contrad 2000 %1,3,5, Amonyum Sitrat %1, Pirolidon %2, White Spirit, kimyasal malzemeleri kullanıldı.

2.1. Kuru temizliği yapılan yüzeyde saf suyun kiri aldığı bununla birlikte desenin üzerindeki boyalarda ise renk açılmalarına sebep olduğu gözlemlendi.

2.2. Kuru temizliği yapılan yüzeyde aseton %10 oranı kullanıldı. Yüzeyde bir etkisi görülmedi.

2.3. Kuru temizliği yapılan yüzeyde alkol %20 oranında kullanıldı. Yüzeydeki kiri temizleyip boyalı yüzeylerde ise rengin solmasına neden oldu. Altın işlemeli yüzeylerde tahribata neden olmuştur.

2.4. Noniyonik %5,10,15 oranlarında kullanıldı. Yüzeydeki kiri aldı ve boyalı yüzeyde rengin açılıp dağılmasına sebep oldu.

2.5. Kuru temizliği yapılan yüzeyde E.D.T.A %1,3,5 oranları kullanıldı.

DOI: 10.21602/sduarte.1665496

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

2.6. Kuru temizliği yapılan yüzeyde terebentin %3,8,15, oranları kullanıldı. Yüzeydeki kirli tabakayı aldı, zeminde sararmaya sebep oldu.

2.7. Kuru temizliği yapılan yüzeyde contrad 2000 %1,3,5 oranları kullanıldı. Yüzeydeki kiri temizledi ve bununla birlikte boya katmanını büyük oranda aldı. Renklerde soluklaşmaya sebep oldu.

2.8. Kuru temizliği yapılan amonyum sitrat %1 oranında kullanıldı.

Yüzeydeki kir tabakasının alındığı gözlemlendi. Bununla birlikte boya katmanına zarar verdiği tespit edildi. Denemelerimiz sırasında genel olarak kullandığımız malzemelere yüzeydeki kirin temizlenmesi olumlu cevap verirken bilhassa sarı renkte boyalı yüzeylerde, agresif sonuçlar verdiği gözlemlendi. Temizleme pamuklarında renk tespitinden sonra temizlik için sağlıklı bir uygulama için arayış ve denemelere girişildi (Görsel 5).

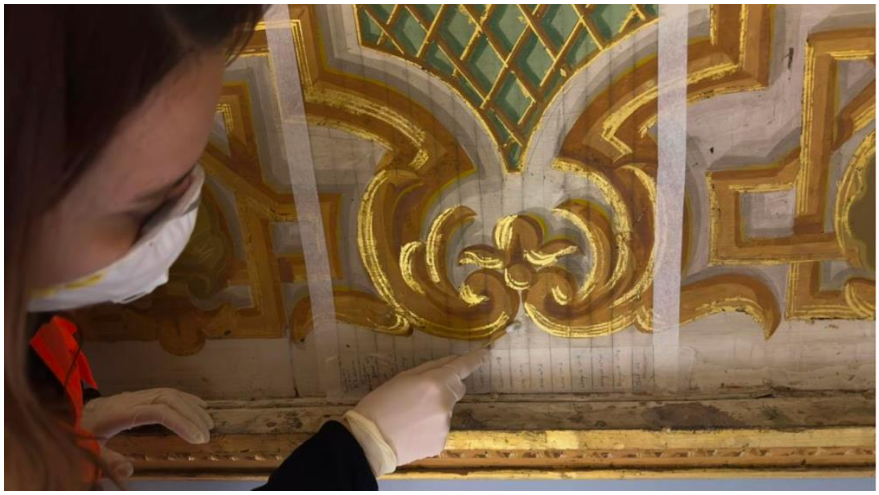
2.9. Kuru temizliği yapılan yüzeyde pirolidon %2 ile white spirit kimyasalları kullanıldı. Yüzeydeki kirlilik katmanında istenilen sonuç alınamamıştır. Oranlar yükseltildiğinde kimyasalın aşırı agresif olduğu gözlemlenmiştir.

3. Temizlenen tüm yüzeydeki kimyasal kalıntıları saf su ile alındı.

DOI: 10.21602/sduarte.1665496

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Görsel 4. Detaylı Temizlik Araştırmaları ve Kullanılan Malzemenin Oran Adı Yazılarak Yapılan Kartela Çalışması.



Görsel 5. Tavan ve Duvar Bağlantı Noktasında Yer Alan Ahşap Kalemişi Yüzeyde Kullanılan Malzemenin Oran Adı Yazılarak Yapılan Kartela Çalışması.

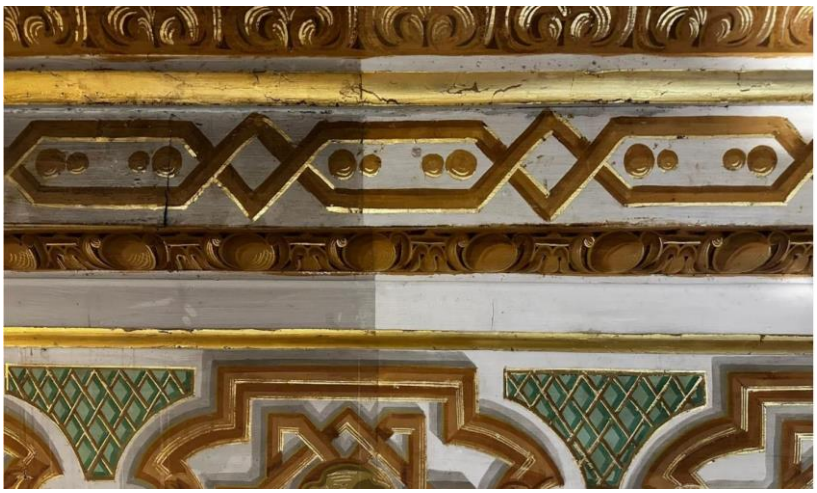
DOI: 10.21602/sduarte.1665496

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Görsel 6. Benzer Bir Tavanda Yapılan Araştırma Temizlik Örnekleri ve Etiketleri.

4. Sonuç

Yapılan denemeler ve çalışmalar sonucunda kuru temizliği yapılan yüzeyde white spirit uygulanıp hemen ardından edta %3 ile temizlik işlemi yapılmıştır. Bu işlem yüzeyde sadece kiri almıştır boya katmanı zarar görmemiştir. Bu sayede tavan yüzeyinde başarılı bir sonuca ulaşılmış ve uygulanacak metot belirlenmiştir (Resim 6-7).



Görsel 7. Temizlik Öncesi ve Sonrası Ahşap Tavan Duvar Kesişim Yeri Silmelerinin Durumu.

DOI: 10.21602/sduarte.1665496

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Uygulama aşamaları ve kullanılan malzemeler;

1. Boyalı yüzey önce Wishab süngeri ile temizlendi.

2. Kuru temizliği yapılan yüzey pamuk, White Spirit, E.D.T.A ve Saf su ile silinerek temizlendi.

3. Pasa ve tuval temizliğinde White Spiri, E.D.T.A %3-5 oranında kullanıldı. Yüzeydeki kir katmanı alındı.

4. Temizlenen yüzeydeki White Spirit ve E.D.T.A kalıntıları saf su ile alındı.

Bu tavanlarda denemesini yaptığımız bir önemli konuda tuval yüzeyinde kabararak kalkmış hatta boyanın kavrulma noktasında olduğu bilhassa çiçek motiflerinde karşılaştığımız kozmetik probleme uyguladığımız müdahaledir (Görsel 8).

Görsel 8. Tavan Merkezinde Yer Alan Pasa Ahşapları Arasındaki Tuval Paftasında Kabarmış Olan Desen ve Renkli Kalemişi Uygulaması.

Tuval bezi pek çok açıdan sürekli bir gerilim altındadır. İplik yapısı kendi esnekliği ölçüsünde bu gerilime tepki verir. Ancak söz konusu dış güçler bezin kapasitesinin üzerine çıkarsa belirli bir genişleme oluşur ve "creep" dediğimiz torbalaşma ve sarkma gibi kalıcı deformasyonlar ortaya çıkar. Uzun süreli sabit gerilim özellikle büyük ebatlardaki resimlerde torbalaşma etkenidir. Eserin

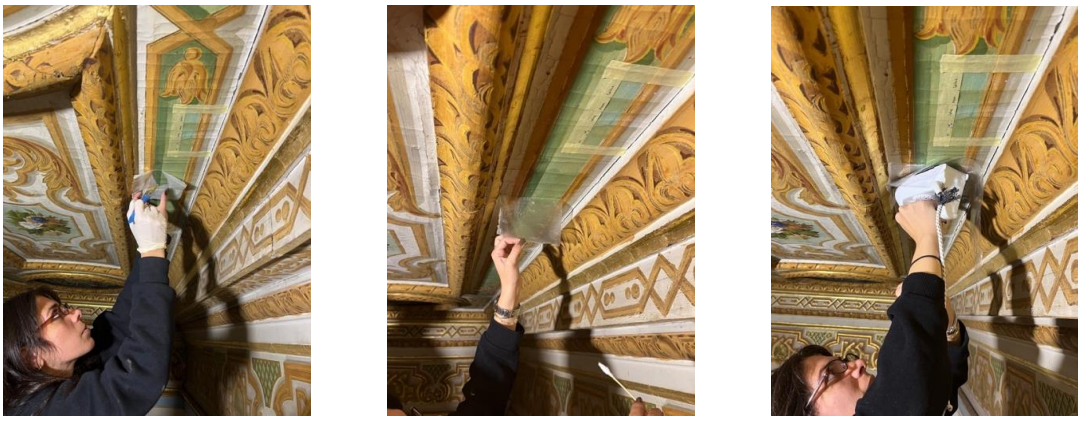
DOI: 10.21602/sduarte.1665496

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

yapısı her noktada aynı olmadığı için her noktaya düşen baskı da aynı değildir. Creep oluşumu resmin daha fazla yük taşıyan kısımlarında görülür. Ayrıca zamanla resmin çökmesiyle şase aksları resim yüzeyinde iz yapar; üst ve alt orta kısımlarda çatlamalar oluşur. Az gerilmiş tuvallerde ise zamanla bezin nem karşısındaki reaksiyonlarıyla sarkmalar ve göbeklenmeler olur. Bu bağlamda tavanda yer alan tuvallerimizde zamana dayalı yıpranma ve dış etkenlerle oluşan yüzey değer kayıpları içerisinde en önemlilerinden olan kalemişi boyalı kısımlarındaki kavlama ve kabarmaların boyaların dökülmeden yerine sabitlenmesi çalışmasıdır (Görsel 9).

Görsel 9. Kabarmış Olan Boyalara Yapılan Müdehale ile Yerlerine Sabitlenmesi Sağlanmıştır.

Dış etkenler tarafından tuval yüzeyinde kabarmış olan boyalar yapılan özel malzeme uygulaması ile tekrar yerine sabitlenerek çok kapsamlı bir deseni, rengi, tuval yüzeyini koruyan bir başarı elde edilmiştir (Görsel 10).



Görsel 10. Tavanda "Beva" İle Çalışma Aşaması ve Yüzeye Isı Uygulanması.

Yapılacak Kalemişi restorasyon ve konservasyon çalışmalarında teknik ön araştırma yapılması ortaya çıkan sonuçların değerlendirilmesi gerekliliği bir kez daha saptanmıştır. Uygulama yapılacak her yüzeyde bilimsel araştırma yapılması bu araştırmaların laboratuvar verileriyle desteklenmesi gerekmektedir. Yurt dışında gerçekleştirilen yenilikçi uygulamaların ülke restorasyon uygulamalarında entegrasyonu sağlanmalıdır. Mümkünse bu malzemelerin yerelde, yerel şartlara uygun olanları üretilmelidir. "Restorasyonda yerel malzeme" üniversitelerimiz bazında disiplinler arası iş birlikleri yapılarak çalışma konusu yapılmalıdır. Dünya restorasyon ve konservasyon sektöründe tablolardaki çatlakların nano teknoloji ile giderilmesi noktasında çalışmalar yapılıyorken bizlerinde yerelde ihtiyacımız olan malzemeleri üretip kullanıyor olmamız gerekmektedir.

Kaynakça

Giddens, A. (2005). *Hayati Beşirli*, Phoenix yayın evi, Ankara.

Üçer, K. (2017). *Türk Sanatının Yapı Taşları*, Kalemişi Maddesi, s.220, Bülent Ecevit Üniversitesi, Zonguldak.

Üçer, M. (2017). *Türk Sanatının Yapı Taşları,* Tezhip Maddesi, s.36, Bülent Ecevit Üniversitesi, Zonguldak.

Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı,* ISBN 9789755393667.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1-13 adet görsel Doç. Kaya Üçer Arşivine aittir, Erişim tarihi: 09.03.2025.

DOI: 10.21602/sduarte.1665309

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

DOKUMA USTASI SELAHATTİN KAÇANOĞLU'NUN BULDAN DOKUMACILIĞINA KATKILARI*

THE CONTRIBUTIONS OF WEAVING MASTER SELAHATTİN KAÇANOĞLU TO BULDAN WEAVING

Lütfiye Gül Gündüz[**], **Naime Didem Öz**[***]

Öz

Denizli'nin Buldan ilçesi, dokumacılık tarihi açısından öne çıkan, kültürel zenginliğini koruyan bir merkezdir ve dokumacılık burada usta-çırak ilişkisiyle nesilden nesile aktarılmaktadır. Bu çalışmada, Buldan'da aktif olarak sürdürülen el dokumacılığı geleneği, bu geleneğin korunması ve Buldan'da yaşayan geleneksel dokuma ustası Selahattin Kaçanoğlu'nun dokumacılığa katkıları incelenmektedir. Kaçanoğlu, dokuma bilgisi ve geleneksel bilgi aktarımıyla dokumacılıkta Anadolu'daki en yetkin isimlerdendir. Kaçanoğlu'nun Buldan dokumacılığa katkıları; el dokuması kumaşların dokunduğu tezgâh yapısı, desen geliştirme ve iplik yapısına göre desenlendirme yöntemleri, armürlü dokuma örnekleri, desenlendirme özelinde tahar planlaması, dört çerçeveli tezgâhlarda yapmış olduğu el dokuması ürünleri geleneksel Buldan dokumacılığı kapsamında anlatılmıştır. Kültürel mirasın korunması için atılan her adım değerlidir; ancak tüm teknik imkânlara rağmen geleneksel yöntemleri sürdüren bilinçli usta ve zanaatkârlar, mirasın geleceğe taşınmasında kritik bir rol oynamaktadır. Bu ustalardan biri olan "Yaşayan insan hazinesi" ödülüne sahip Kaçanoğlu'na ait bilgilerin ve kendine has tekniklerin yazılı hale getirilmesi de bu çalışmanın önemini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Selahattin Kaçanoğu, Buldan Dokumacılığı, Armürlü Dokuma.

Abstract

Located in Denizli, Buldan is renowned for its longstanding weaving tradition and cultural richness, with weaving practices passed down through the master-apprentice system. This paper examines the ongoing hand weaving tradition in Buldan, strategies for its preservation, and the contributions of Selahattin Kaçanoğlu, a traditional weaving master residing there. Kaçanoğlu stands out as one of Anatolia's most accomplished weaving experts, known for his extensive knowledge and commitment to teaching traditional skills. His contributions include loom structures used for handwoven textiles, pattern design methods based on yarn structure, damask weaving examples, warp planning specific to patterns, and handwoven products made on four-shaft looms. Although modern technology offers many possibilities, preserving cultural heritage relies significantly on the dedication of masters and artisans who uphold traditional methods. This study is important in that it documents the knowledge and distinctive techniques of Kaçanoğlu, who holds the "Living Human Treasure" title.

Keywords: Selahattin Kaçanoğlu, Buldan Weaving, Dobby Weaving.

Araştırma Makalesi / Research Article
Başvuru tarihi / *Received:* 25 Mart 2025- Kabul tarihi / *Accepted*: 2 Haziran 2025
[*]Bu makale; Doç. Naime Didem ÖZ danışmanlığında, Lütfiye Gül GÜNDÜZ tarafından hazırlanan "Denizli Geleneksel Kumaş Dokuma Ustası Selahattin Kaçanoğlu ve Çalışmaları" (2024) isimli Sanatta Yeterlik Tezinden üretilmiştir.
[**]Öğr. Gör., T.C. İstanbul Şişli Meslek Yüksekokulu, Tasarım Programları, lgulgunduz@gmail.com, İstanbul/Türkiye.
[***] Prof., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Halı-Kilim ve Geleneksel Kumaş Desenleri Anasanat Dalı, naime.didem.oz@msgsu.edu.tr, İstanbul/Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1665309

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

1. Giriş

Geleneksel el sanatları, sadece faydacı ürünlerin yapımındaki emek becerilerini değil, aynı zamanda halk bilgeliğini, dünyanın yapısı, faydaları ve güzellikleri hakkındaki fikirleri de taşıyan halk kültürünün önemli bir parçasıdır. El sanatı ürünleri uzun bir geleneğin sonucu olarak edinilen sanatsal incelik ve yüksek zanaatkarlıkla karakterize edilerek, geleneksel ve sanatsal tekniklerin istikrarını temsil eder (Fıçıcıoğlu, 2021:209).

Geleneksel dokuma süreci doğumla başlayan ve ölümle sona eren bir yaşam metaforu olarak yorumlanır. Dokuma kumaş üretimi, geleneksel kültürde insan yaşamı ve yazgısı ile özdeşleştirilen bir anlam taşır. Bu çerçevede, insanın dünyaya kundakla gelmesi ve kefenle uğurlanması, kumaşla kurulan simgesel ilişkinin bir parçasıdır (Yıldız, 2022:256).

Dokumacılığın yüzyıllardır süren gelişim tarihine bakıldığında, zaman içinde nasıl değişime uğradığı ve giderek daha karmaşık bir hal aldığı açıkça görülmektedir. Yeni dokuma teknikleri, dokumacıların daha karmaşık doku ve desenlere sahip kumaşlar yaratmasına olanak sağlamıştır. Sonuç olarak dokumacılık, vücudu yalıtmak için giysi üretmenin basit bir yolu olmaktan çıkıp değerli bir zanaat haline gelmiştir (Belge, 2018).

Dokumacılığın tarihine dair bir diğer ilginç özellik ise kumaşın iklimsel, bölgesel ve sosyoekonomik faktörlerden etkilenmiş olmasıdır. Bu faktörler dokuların gelişmesine ve değişimlerine katkıda bulunmuştur. Birçok kültürde dokumacılık ulusal kültürün temeli haline gelmiş ve kumaşlar karakteristik ulusal bir stil kazanmıştır (Kaya, 2020:204).

Mekanik dokuma tezgâhının icadı, kumaş üretim sürecini daha verimli hâle getirmiş ve dokuma sanayisinin gelişiminde otomasyonun önünü açmıştır. 18. yüzyılda dokuma tezgâhlarına motorların eklenmesi, dokuma hızını önemli ölçüde artırarak üretim kapasitesini genişletmiş ve dokumacıların verimliliğine büyük katkı sağlamıştır. Bu gelişmelerle birlikte dokuma fabrikaları ve üretim tesisleri kurulmuş, böylece evlerde üretilen kumaşların yerini daha ucuz ve daha çeşitli hazır kumaşlar almaya başlamıştır. El dokumacılığı ise bu dönemin ardından giderek yerini mekanik üretim sistemlerine bırakmıştır. 20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, sanayileşme ve yaşam tarzındaki köklü değişimler sonucunda geleneksel dokumacılık eski önemini kaybetmiş ve zamanla yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır (Belge, 2018).

DOI: 10.21602/sduarte.1665309

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35

ISSN 1308-2698

Dokumacılıktaki bu köklü değişimlerden sonra yüzyıllar boyunca nesilden nesile aktarılmış bu zanaat ancak gelenekleri koruyan ve tekdüzeliğe karşı çıkan ustalar sayesinde unutulmaktan korunmuş canlanarak artık sanat olarak yeni bir ses kazanmıştır.

Bu çalışmada kültürel mirasın korunmasına yönelik atılan her adım içinde tüm teknik imkânlara sahip olmasına rağmen geleneksel üretim tekniklerini devam ettiren kültürel bilinç sahibi usta ve zanaatçıların rolü ve mirasın taşınması sürecine katkıları "Selahattin Kaçanoğlu" özelinde ele alınmaktadır.

2. Kültürel Miras Unsuru Olarak Buldan Dokumacılığı

Buldan'da dokumacılık, kentin tarihi kadar eski bir geçmişe sahiptir. Tripolis Antik Kenti'nde yürütülen arkeolojik çalışmalar, Buldan'da dokuma faaliyetlerinin Roma Dönemi'ne kadar uzandığını ortaya koymaktadır. Coğrafi konumuyla Anadolu'yu Mezopotamya'ya bağlayan Büyük Kral Yolu üzerinde yer alan Buldan, tarih boyunca önemli bir ticaret ve üretim merkezi olmuştur (Başgelen, 1999). Anadolu Selçuklu Devleti'nden günümüze kadar dokumacılık bu bölgede halkın en temel geçim kaynaklarından biri olmayı sürdürmüştür (Önlü, 2010:47-60).

19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun sanayileşme sürecine girmesiyle birlikte Buldan dokumacılığı, önemli bir dönüşüm sürecine girmiştir. Geleneksel el tezgâhları, yerini aşamalı olarak yarı otomatik ve tam otomatik tezgâhlara bırakmış; bu durum dokuma üretiminde nicel ve nitel değişimlere yol açmıştır. 20. yüzyılın başlarında makineleşme ve seri üretim anlayışının yaygınlaşmasıyla birlikte, geleneksel el dokumaları büyük ölçüde fabrikasyon ürünlerle ikame edilmiştir (Özdemir, 2021:34-47).

Buna karşın, doğal pamuk iplikleri ve geleneksel tekniklerle üretilen "Buldan Bükülü Bezi" gibi yerel dokuma türleri varlıklarını korumayı başarmıştır. Ancak aynı dönemde, el tezgâhlarının sayısında kayda değer bir azalma yaşanmış ve dokumaların kalitesinde gözle görülür değişiklikler meydana gelmiştir (Quataert, 1993).

20. yüzyıl'da ticaret yollarının genişlemesi ve sanayileşme ile birlikte Buldan dokumacılığı hem yerel hem de uluslararası pazarlarda önemli bir yer edinmiştir. Bu dönemde, doğal boyalar ve el tezgâhlarının kullanımıyla üretilen dokumalar estetik ve fonksiyonel özellikleriyle dikkat çekmiştir (Kahraman, 2015:45-60; Demir, 2018:88-102). Özellikle bürümcük

DOI: 10.21602/sduarte.1665309

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

gibi dokuma türleri, geleneksel tekniklerin modern üretim yöntemleriyle harmanlanması sonucunda ticari değerini korumuş ve gelişmiştir (Yılmaz, 2020:120-135).

Buldan ilçesinin ekonomisi, yüzyıllardır aile ve atölye tipi dokumacılığa dayanmaktadır (Yüksel, 2005). Buldan Ticaret Odası'nın önderliğinde gerçekleştirilen ve Güney Ege Kalkınma Ajansı Doğrudan Faaliyet Destek Programı kapsamında "Nt Eğitim ve Danışmanlık Hizmetleri" şirketinin hazırlamış olduğu "Buldan Tekstil Sanayii'nin Gelişimi ve Envanter Araştırması, 2015" raporuna göre "Buldan el dokumacılığının geleneksel özelliklerinden olan ev-atölye birlikteliğinden doğan üretim kültürü, Orta Çağ zanaat üretimini andırır biçimde günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Dokuma tezgâhı, genellikle avlunun bir köşesine veya evle bitişik bir ek uzantıya yerleştirilmiştir" (Buldan Tekstil Sanayii'nin Gelişimi ve Envanter Araştırması, 2015:19). Ev-atölye-aile iç içeliğinin olduğu bu manevi yapı, el dokumacılığının nesilden nesile aktarılmasında büyük katkı sağlamıştır. Son yıllarda ev-atölye yapısı kaybolmaya yüz tutmuştur ve dokuma tezgâhları ev dışı atölyelerde konumlandırılarak dokuma üretimlerine devam edilmektedir.

İlçede halen motorlu ve el tezgâhlarında dokumacılık faaliyetleri sürdürülmekte olup özellikle doğal boyalarla renklendirilen kumaşlar büyük ilgi görmektedir (Yılmaz, 2006:261-273). Buldan'ın bu tarihsel gelişimi hem geleneksel zanaatların korunmasına hem de modern üretim tekniklerinin benimsenmesine olanak sağlamıştır. Bu sayede Buldan dokumacılığı, tarih boyunca gösterdiği uyum sağlama ve yeniliklere açık olma gibi özellikleri ile öne çıkarak yerel üretim yapan şehirlere örnek olmuştur. Buldan'ın dokuma sektörü, geleneksel zanaatların korunması ve modern üretim tekniklerine uyum sağlanması bağlamından dikkate değer bir model sunmaktadır. Hem geleneksel el dokuma mirasını yaşatma yönündeki çabalar hem de teknolojik yeniliklere entegre olma becerisi, Buldan'ın bu alandaki sürekliliğini ve gelişimini sağlayan temel faktörler arasında yer almaktadır. Bu bağlamda, Buldan'ın kültürel mirasını koruma ve dünya çapında tanıtma amacıyla gerçekleştirilen projeler büyük önem arz etmektedir. Özellikle Güney Ege Kalkınma Ajansı ve Orta Anadolu Ticaret ve Sanayi İşletmesi T.A.Ş. sponsorluğunda, Buldan Ticaret ve Sanayi Odası desteğiyle hayata geçirilen "Truth of the Loom" (Dokuma Tezgâhının Öyküsü) başlıklı belgesel film ve kitap çalışması, bu yöndeki kayda değer girişimlerden biri olarak öne çıkmaktadır. Luca Babini tarafından yönetilen bu proje, Buldan dokumacılığının uluslararası

DOI: 10.21602/sduarte.1665309

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

alanda tanıtılmasına katkıda bulunmuş, aynı zamanda kültürel mirasın korunması konusunda farkındalık yaratmıştır. Proje, 2013 yılında "Worth Global Style Network (WGSN) Global Fashion Awards" kapsamında düzenlenen yarışmada "Sürdürülebilir Tasarım Ekibi" kategorisinde finale kalarak ikincilik ödülüne layık görülmüş ve böylece Buldan dokuma geleneği küresel platformda önemli bir başarı elde etmiştir.

Bunun yanı sıra, Buldan dokuma geleneğini yaşatmak ve geniş kitlelere tanıtmak amacıyla her yıl düzenlenen Buldan Dokuma, Kültür ve El Sanatları Festivali, yerel üreticilerin ve el sanatları ustalarının buluştuğu önemli bir etkinlik olarak öne çıkmaktadır. Festival kapsamında gerçekleştirilen yarışmalarda, el dokumacılığı ve Suzeni işi gibi geleneksel teknikler büyük ilgi görmektedir. 2024 yılı festivali kapsamında düzenlenen yarışmada, Tripolis Antik Kenti'nin renklerinden esinlenilerek hazırlanan dokuma çalışmasının birincilik ödülüne layık görülmesi, Buldan'ın zengin tarihine olan bağlılığını ve yenilikçi yaklaşımını bir kez daha gözler önüne sermiştir. Bu tür etkinlikler hem geleneksel el sanatlarının yaşatılmasına hem de modern toplumda bu zanaatların sürdürülebilirliğine yönelik önemli katkılar sağlamaktadır.

Kültürel mirasın korunmasına yönelik atılan her adım değerli olmakla birlikte tüm teknik imkanlara sahip olmasına rağmen geleneksel üretim tekniklerinden vazgeçmeyen kültürel bilinç sahibi usta ve zanaatkarların varlığı ile bu kişilerin rolü mirasın taşınması adına çok büyük role sahiptir.

3. Selahattin Kaçanoğlu'nun Dokuma Çalışmaları

Selahattin Kaçanoğlu, dokumacılığın önemli merkezlerinden biri olan Buldan'da doğmuş ve büyümüş önemli dokuma ustalarından biridir. Bu kültürel mirasın içinde doğup büyüyen Kaçanoğlu, küçük yaşlardan itibaren dokumacılık ile iç içe olmuştur. Babası, dokuma konusunda oldukça yetkin bir kişi olup oğluna bu zanaatın inceliklerini öğretmiştir. Babasının yanında geleneksel dokuma tekniklerini, iplik eğirmeyi ve farklı hammaddedeki iplikleri birlikte bükme yöntemlerini öğrenen Kaçanoğlu, annesi ile büyükannesinden de kök boya ve desen tekniklerini öğrenmiştir (Gündüz, 2024:43-44).

Kaçanoğlu, Buldan'da kullanılan geleneksel dokuma tezgâhlarının tasarım ve üretiminde yenilikçi bir bakış açısı benimsemektedir. Geleneksel iki çerçeveli ve ayakta kullanılan tezgâhlar

DOI: 10.21602/sduarte.1665309

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

yerine, dört çerçeveli ve oturmalı yapıda tezgâhlar tasarlayarak hem ergonomiyi hem de desen çeşitliliğini artırmaktadır. Oturmalı sistemler, dokumacının daha uzun ve konforlu çalışma imkânı bulmasını sağlarken dört çerçeveli mekanizma ise karmaşık ve detaylı desenlerin üretimini mümkün kılmaktadır (Gündüz, 2024:52).

Tasarladığı tezgâhlarda, her bir parçayı işlevselliğe ve malzeme seçimine uygun biçimde tasarlayan Kaçanoğlu, dokuma sürecinde hem verimliliği hem de ürün kalitesini artırmaktadır. Bununla birlikte, sistem dört çerçeve ile sınırlı kalmamakta, altı ve daha fazla çerçeveli düzeneklere dönüştürülebilmekte böylece armürlü dokumalarda desen çeşitliliği genişletilmektedir (Gündüz, 2024:52-53).

Desen geliştirme sürecinde ise Kaçanoğlu, geleneksel ve modern motifleri bir arada kullanarak özgün tasarımlar ortaya koymaktadır. Bu sürecin başlangıç aşamasında, Buldan'ın doğal ve kültürel unsurlarından esinlenerek motiflerini tasarlamakta, ardından firma kataloglarından seçtiği güncel renk paletleri ile estetik uyum yakalamaktadır. Gerekli durumlarda kök boya kullanımıyla da doğal tonlara yer vermektedir.

Desen tasarımı aşamasında, motifler önce kareli kâğıt üzerinde çizilerek tezgâha uygun ölçülerde planlanmakta, ardından desenin tahar sistemi ve çerçeve sayısı belirlenmektedir (Görsel 1). Teknik çözümlemeye verdiği önemi sözlü görüşmelerde ifade eden Kaçanoğlu, bu aşamada desenin dokuma aşamasına eksiksiz aktarılmasını hedeflemektedir (Kaçanoğlu, 2023).

Desen detaylandırma sürecinde ise armür tekniklerini kullanarak dokumalara derinlik ve zenginlik katmaktadır. Çerçeve sayısının artırılmasıyla armürlü dokumalarda daha karmaşık motifler oluşturulmakta, gerektiğinde tahar sistemi üzerinde yapılan düzenlemeler ile desenler büyütülmekte veya çeşitlendirilmektedir.

Dokuma sırasında, çözgü iplikleri tezgâha yerleştirilip tüm ayarlar titizlikle yapılmakta, böylece tezgâhın düzgün çalışması ve desenin kalitesinin korunması sağlanmaktadır. Son aşamada ise Kaçanoğlu, desenin estetik ve teknik değerlendirmesini yaparak gerekirse düzeltmeler uygulamaktadır (Kaçanoğlu, 2023).

Desen geliştirme sürecinin temel adımlarından biri de iplik seçimi olup, Kaçanoğlu ipliklerin dokumanın yapısı ve estetiği üzerindeki belirleyici rolünü vurgulamaktadır (Görsel 2).

DOI: 10.21602/sduarte.1665309

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Buldan dokumalarında farklı kalınlık ve özellikte ipliklerin birlikte kullanımının geçmişten gelen bir uygulama olduğunu ancak dokumacıların bu çeşitliliği planlı bir şekilde yapmadığını, dokumacıların ellerinde kalan iplikleri değerlendirmek amacından ortaya çıkan bir durum olduğunu belirtmiştir. Kaçanoğlu, bu çeşitliliğin dokumalara estetik bir derinlik kazandırdığını da ifade etmektedir. Kaçanoğlu ayrıca ipliğin yüzey yapısının desen kalitesine etkisine dikkat çekmekte, pürüzsüz yüzeyli ipliklerin daha net desenler sunduğunu, tüylü ipliklerin ise yumuşak ve bulanık bir etki yarattığını ifade etmektedir. Tüylü ipliklerde aşırı tüylenmeyi önlemek amacıyla doğal haşıl malzemeleri (jelatin, agar vb.) kullanmaktadır.

İplik numaralarının kumaş türüne göre değişkenlik gösterdiğini belirten Kaçanoğlu, örneğin; 20 numara ipliğin geleneksel kumaşlarda, 30 numaranın astar dokumalarında, 40 ve 60 numara ipliklerin ise daha ince dokumalarda tercih edildiğini belirtmektedir. Kendi çalışmalarında ise pamuk, yün ve keten gibi doğal elyaflardan üretilmiş ve 16'dan 72 numaraya kadar değişen iplik numaralarını kullandığını aktarmaktadır (Kaçanoğlu, 2024).

Kaçanoğlu, dokuma sürecinde tahar planlamasını kritik bir aşama olarak değerlendirmektedir. Çözgü ipliklerinin tezgâhta çerçevelerden geçiş sırasını belirleyen bu aşama, desenin hem teknik hem de estetik başarısını doğrudan etkilemektedir. Bezayağı gibi sade desenlerde düz tahar tercih etmekte, armürlü desenlerde ise karmaşık ve çok çerçeveli sistemlere yönelmektedir. Çalışmalarında kırık tahar, zigzag tahar ve atlamalı tahar gibi yöntemleri armür planlaması ile zengin ve özgün desenler üreten Kaçanoğlu, simetrik ve asimetrik tahar sistemlerini de estetik denge ve hareketlilik amacıyla birlikte kullanmaktadır. Örneğin, dört çerçeveli tezgâhlarda 1-3-2-4 gibi klasik dizilimleri, altı çerçeveli sistemlerde 1-4-2-5-3-6, sekiz çerçeveli düzeneklerde ise 1-5-2-6-3-7-4-8 şeklinde dizilimleri uygulayarak desenlerin detay seviyesini artırmaktadır. Kaçanoğlu, "kombine" veya "amalgam" tahar sistemi olarak adlandırdığı yöntemiyle tek bir tahar yapısında 80'den fazla desenin üretilebileceğini belirterek, tahar planlamasındaki esnekliği vurgulamaktadır.

Kaçanoğlu, armür tekniğini Osmanlı'dan günümüze ulaşan köklü bir yöntem olarak tanımlamakta ve bu tekniğin modern tasarımlarla birleştirildiğinde yenilikçi sonuçlar sunduğunu savunmaktadır. Dört çerçeveli tezgâhlardan başlayarak altı ve sekiz çerçeveli sistemlere kadar farklı tahar düzenlemeleriyle dokumalarda zengin ve karmaşık desenler elde etmektedir.

DOI: 10.21602/sduarte.1665309

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Özellikle bezayağı zemin örgüsü üzerine uyguladığı armür teknikleri ile sade ve zarif şallar üretmektedir. Çerçeve sayısını artırarak desenlerin boyut ve detay seviyesini yükselten Kaçanoğlu (Görsel 3), panama tekniği ile sık ve dayanıklı dokumalar, dimi tekniği ile ise üç boyutlu etki yaratan geometrik desenli dokumalar üretmektedir (Görsel 4, Görsel 5).

Geleneksel Buldan motiflerinden biri olan "sıçan dişi" desenini, modern armür teknikleriyle yeniden yorumlamakta, farklı renk kombinasyonlarıyla geleneksel ve çağdaş estetiği harmanlamaktadır (Görsel 6). Geçmiş ile günümüz arasında köprü kuran Kaçanoğlu, geleneksel desenleri modern tasarımlarla harmanladığı çalışmalarını ulusal ve uluslararası pazarlarda sergilemektedir. Nitekim babası Ethem Kaçanoğlu ile yaklaşık 65 yıl önce birlikte dokudukları bir kumaşın Vakko'nun şal koleksiyonunda yeniden tasarlanarak yer alması, onun bu alandaki başarısını somutlaştırmaktadır (Görsel 7).

3.1. Selahattin Kaçanoğlu'nun Kültürel Mirasın Devamlılığına Katkıları

Selahattin Kaçanoğlu, Buldan'ın dokuma kültürünü modern teknik ve estetik yaklaşımlarla harmanlayarak, özgün bir dokuma disiplini geliştirmiştir. Kaçanoğlu'nun dokuma alanında geliştirdiği teknikler ile ürettiği yüksek kaliteli ürünler, mesleki başarısını pekiştirmiştir ve dokumacılık alanında önemli bir figür haline gelmesine sebep olmuştur.

Kaçanoğlu'nun bilgi ve deneyimleri, dokumacılığın gelecekte de yaşatılmasına önemli katkılar sağlayacaktır. Selahattin Kaçanoğlu Anadolu'daki birçok geleneksel dokuma üretimi yapan atölyeye destek sağlamasının yanı sıra çeşitli fuar ve festivallerde yer alarak geleneksel kumaş dokumacılığını tanıtmaya devam etmektedir. Katıldığı etkinliklerde yerel ve ulusal basında röportajları ile yer alan Selahattin Kaçanoğlu geleneksel kumaş dokumacılığı üzerine konuşmalar yapmaktadır. Kaçanoğlu meslek hayatındaki en gurur verici anın, Pamukkale Üniversitesi'nden gelen talep üzerine bilgi ve deneyimlerini üniversite öğrencileri ile paylaşması olduğunu da ifade etmiştir (Kaçanoğlu, 2023)

UNESCO'nun "Yaşayan İnsan Hazineleri" ödülü, geleneksel el sanatları ve kültürel mirası yaşatma konusundaki üstün başarıları tanıyan prestijli bir ödül olarak kabul edilmektedir. Selahattin Kaçanoğlu, geleneksel Buldan dokumacılığını geliştirerek katkı sağlayan ve uluslararası

DOI: 10.21602/sduarte.1665309

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

platformlara taşıyan çalışmalarıyla 2024 yılında "Yaşayan İnsan Hazinesi" ödülünü almaya hak kazanmıştır.

Sonuç

Zanaatkâr bilgisi, usta-çırak ilişkisi çerçevesinde şekillenen ve sözlü kültüre dayanan gayri resmî bir öğrenme süreci aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılan dinamik bir yapıya sahiptir. Bu kendine özgü aktarım biçimi, zanaatkârlığın yalnızca üretime odaklanan bir uğraş olmadığını; aynı zamanda kültürel mirasın korunmasında ve toplumsal dayanışma ağlarının devamlılığında önemli bir işlev üstlendiğini göstermektedir. Ancak günümüzde hızla değişen toplumsal yapılar ve dönüşen üretim koşulları, geleneksel bilgi aktarım yollarının zayıflamasına neden olmakta; bu da zanaatkârlığa özgü deneyim alanlarını modern yaşamın dışına itmektedir. Bu bağlamda, usta-çırak modeli sadece teknik bilgi ve becerilerin kazanıldığı bir süreç değil; aynı zamanda kültürel kimliğin ve ortak hafızanın korunmasına katkı sağlayan toplumsal bir yapı olarak öne çıkmaktadır.

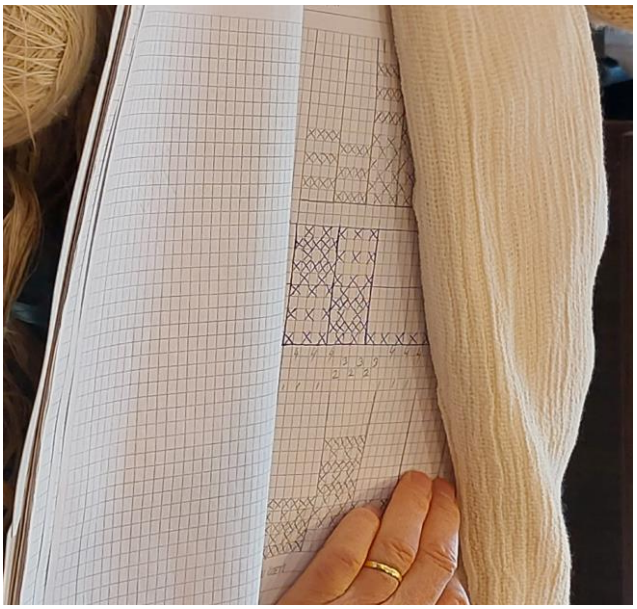
Bu geleneksel bilgi aktarım sürecinin günümüzdeki özgün temsilcilerinden biri olan Selahattin Kaçanoğlu, Buldan dokumacılığına kazandırdığı yenilikçi yaklaşımlarla dikkat çekmektedir. Kaçanoğlu'nun dokuma alanındaki derin yetkinliği, geleneksel dokuma pratiklerini çağdaş dokuma anlayışıyla bütünleştirmesi hem Buldan yöresi hem de Anadolu dokumacılığı için önemli bir model haline gelmesine sebep oluşturmuştur. Selahattin Kaçanoğlu'nun dokumacılığa getirdiği yenilikler, geleneksel dört çerçeveli tezgâhlar üzerinde geliştirdiği desen planlamaları, iplik yapısına göre desenlendirme teknikleri ve armür sistemleridir. Kaçanoğlu'nun çeşitli iplik türleri ve dokuma desenleriyle çalışma şekli, armür planlamalarında uyguladığı özgün yöntemleri ve bu yöntemlerin dokuma ürünlerinin yapısal ve estetik özelliklerine katkısı Buldan dokumacılığını ayrı bir yere taşımıştır. Bu yönüyle dört çerçeveli tezgâh kullanımı ve tahar planlamaları Kaçanoğlu'nun Buldan dokumacılığına getirdiği en önemli katkıdır. Bu katkılar, yalnızca yerel dokuma geleneğinin güncellenmesine değil, aynı zamanda zanaatkârlığın sanatsal ve yapısal potansiyelinin genişletilmesine de imkân tanımaktadır.

Sonuç olarak, Kaçanoğlu'nun geliştirdiği dokuma teknikleri ve desenlendirme yöntemleri, yalnızca teknik bir gereklilikten ibaret olmayıp, aynı zamanda estetik bir araç olarak Buldan dokumacılığının zenginleşmesine ve çağdaş sanatla etkileşim içinde yeniden

DOI: 10.21602/sduarte.1665309

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

yorumlanmasına katkıda bulunmaktadır. Kaçanoğlu'nun çalışmaları, usta-çırak ilişkisine dayalı geleneksel bilgi aktarımının güçlü bir örneği olmasının yanı sıra, kültürel mirasın sürdürülebilirliğine ve dokuma sanatının güncel dünyada yenilikçi biçimlerde varlığının devamına öncülük eden bir model niteliğindedir.



Görsel 1. Selahattin Kaçanoğlu, Kareli Kağıt Üzerinde Desen Raporu Hazırlanmış ve Bitmiş Dokuma Örneği (Gündüz, 2022).

Görsel 2. Dört Çerçeveli Dokuma Tezgahında Dokunmuş İki Farklı İplik Türü Kullanılan Aynı Birim Raporu Uygulanan Dokuma Örneği (Gündüz, 2022).

DOI: 10.21602/sduarte.1665309

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Görsel 3. Selahattin Kaçanoğlu, Farklı İplik Kalınlıkları ve Bükümü ile Yapılmış Aynı Birim Raporu Uygulanan Dokuma Örneklerindeki Görsel Farklılıklar (Gündüz, 2022).

Görsel 4. Selahattin Kaçanoğlu Dört Çerçeveli Tezgâhta Armürlü Desen Özgün Tasarım Örneği (Gündüz, 2022).

DOI: 10.21602/sduarte.1665309

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Görsel 5. Selahattin Kaçanoğlu, Armürlü Dokuma Peştemal Örnekleri (Gündüz, 2022).

Görsel 6. Selahattin Kaçanoğlu, Geçmişte Üstlük Olarak Kullanılan Dokuma Örneğindeki (Sol) Sıçan Dişi ve Gül Motifinin Günümüz Dokuma Şallarda Tekrar Kullanımı (Sağ), (Gündüz, 2022).

DOI: 10.21602/sduarte.1665309

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Görsel 7. Selahattin Kaçanoğlu'nun Babası Ethem Kaçanoğlu ile Dokuduğu Dokuma Örneği (1957) ve Güncel Krem Renk Dokuma Örneği (2006), (Gündüz, 2023).

Görsel 8. Selahattin Kaçanoğlu, Birim Desen Motifi Aynı Farklı Çerçeve Sisteminde Büyütülerek Dokunan Peştamal Örnekleri (Gündüz, 2022).

DOI: 10.21602/sduarte.1665309

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Görsel 9. Selahattin Kaçanoğlu, Kareli Kağıt Üzerinde Dört Çerçeveli Tezgah İçin Planı Yapılan Dokuma Peştamal Taslağı ve Dokunmuş Örneği (Gündüz, 2023).

Kaynakça

Başgelen, N. (1999). *Türk El Dokumacılığı. İstanbul*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Belge, R. (2018). Denizli Kent Kimliğini Oluşturan Coğrafi Öğeler, Ege Coğrafya Dergisi, 27(2), 167-181.

Demir, B. (2018). 19. *Yüzyılda Anadolu'da Ticaret ve Dokuma Sanayisi*, Sanayi ve Ticaret Tarihi Araştırmaları, 7(1), 88-102.

Fıçıcıoğlu, A. (2021). Japon Moda Kimliğinde Kültürel İzler, *Akdeniz Sanat,* 15(28), 207-226.

Gündüz, L. G. (2024). *Denizli Geleneksel Kumaş Dokuma Ustası Selahattin Kaçanoğlu ve Çalışmaları. Sanatta* Yeterlik Tezi*,* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Kahraman, A. (2015). Osmanlı Döneminde Buldan Dokumacılığı, *Tarih ve Toplum Araştırmaları Dergisi*, 3(2), 45-60.

Kaya, R. (2020). Çankırı, Ilgaz Geleneksel Kadın Kıyafetleri Üzerine Bir Çalışma, *Folklor Akademi Dergisi*, Cilt:3, Sayı: 4, 202 – 216.

NT Eğitim ve Danışmanlık Hizmetleri. (2015). Buldan Tekstil Sanayii'nin Gelişimi ve Envanter Araştırması, 2015, *Güney Ege Kalkınma Ajansı Doğrudan Faaliyet Destek Programı*, Buldan Ticaret Odası.

Quataert, D. (1993). *Ottoman Manufacturing in the Age of the İndustrial Revolution* (Cambridge Middle East Library, No. 30). Cambridge: Cambridge University Press.

Önlü, N. (2010). Ege Bölgesi El Dokuma Kaynakları, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi*, (17), Erzurum. (Ss. 47-60)

Özdemir, T. (2021). Buldan Dokumalarının Modernizasyonu ve Kültürel Sürekliliği, *Tasarım ve Sanat Dergisi,* 10(1), 34-47.

Yıldız, D. (2022). Dokumanın Tarihsel Süreçte Başlangıcı ve Gelişimine Genel Bir Bakış, Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi, 5(1), 256-293.

Yılmaz, E. (2020). Geleneksel Türk El Sanatları: Buldan Dokumaları, *Kültür ve Sanat Dergisi*, 5(3), 120-135.

Kaçanoğlu, S. (2023). Selahattin Kaçanoğlu ile dokuma atölyesinde yapılan görüşme, Buldan, Denizli: 3 Mart.

Kaçanoğlu, S. (2024). Selahattin Kaçanoğlu ile dokuma atölyesinde yapılan görüşme, Buldan, Denizli: 30 Ocak.

İnternet Kaynakları

UNESCO. Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, 2003. http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

UNESCO. Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions, 2005. http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=31038&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html,

UNESCO. World Report. Investing on Cultural Diversity and Intercultural Dialogue, 2010. http://www.unesco.org/library/PDF/Diversity

UNESCO, UNDP. Creative Economy Report. Widening local development pathways, 2013. http://www.unesco.org/culture/pdf/creative-economy-report-2013.pdf.

UNESCO, UNFPA, UNDP, Post-2015 Dialogues on Culture and Development report, 2015. http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002322/232266E.pdf.

Görsel Kaynaklar

Çalışmada kullanılan Görseller, Lütfiye Gül GÜNDÜZ fotoğraf arşivine aittir.

DOI: 10.21602/sduarte.1664043

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

ŞIHLI (DEVELİ/KAYSERİ) YÖRESİNDEKİ DÜZ DOKUMALARDA TESPİT EDİLEN HAYVANSAL MOTİFLER

ANIMAL MOTIFS DETECTED IN FLAT WEAVINGS IN ŞIHLI (DEVELİ/KAYSERİ) REGION

Zahide ŞAHİN*

Öz

Düz dokumalarıyla ünlü Şıhlı yöresinin kendine özgü motif, desen, renk özellikleri vardır. Bu çalışmada; Şıhlı yöresindeki düz dokumalarda görülen hayvansal motiflerin tespit edilip, kayıt altına alınarak yaşatılması amaçlanmıştır. Hayvansal motiflerin araştırılmasında alan araştırması yöntemi uygulanarak yöre halkıyla yüz yüze görüşülerek bilgiler alınmıştır. Hayvansal motifler incelendiğinde; bazı hayvanların kendisi, kuş, solucan, yılan vb. motif olarak kullanılırken, bazı motiflerde; hayvanın bir uzvu canavar ayağı, kurtağzı, camız anlı, sinek kanadı, deveboynu vb. dokunduğu, bazende hayvanın ayak izi motiflerde kullanıldığı gözlemlenmiştir. Gerçekte var olan hayvanlarla, canavar gibi hayal ürünü olan hayvansal motifler dokumalarda yer almıştır. Sığır sidiği ve bukağı motifleri de yine hayvan ile ilintili motiflerdendir.

Anahtar Kelimeler: Hayvansal Motifler, Düz Dokumalar, Develi, Şıhlı, Kilim.

Abstract

The Şıhlı region, famous for its flat weavings, has its own motif, pattern and color characteristics. In this study, it was aimed to detect, record and keep alive the animal motifs seen in the flat weavings in the Şıhlı region. In the research of animal motifs, field research method was applied and information was obtained by face-to-face interviews with the local people. When animal motifs were examined; while some animals themselves, birds, worms, snakes etc. were used as motifs, in some motifs; it was observed that a limb of the animal such as a monster's foot, a wolf's mouth, a glass-shaped beak, a fly's wing, a camel's neck etc. was woven and sometimes the animal's footprint was used in the motifs. Real animals and imaginary animal motifs such as monsters were included in the weavings. The motifs of cattle urine and cuckoo are also among the motifs related to animals.

Keywords: Animal Motifs, Flat Weaves, Develi, Şıhlı, Kilim.

Araştırma Makalesi / Research Article
Başvuru tarihi / *Received:* 24 Mart 2025- Kabul tarihi / *Accepted:* 28 Haziran 2025
*Öğretim Görevlisi Dr., Kayseri Üniversitesi Mustafa Çıkrıkçıoğlu MYO El Sanatları Bölümü, zahide3801@gmail.com, Kayseri/Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1664043

1. Giriş

İnsanoğlu yeryüzünde var olduğu andan itibaren dokumacılık sanatını icra etmiş, günlük yaşantısında ihtiyaç duyduğu çoğu eşyayı dokumalardan elde etmiştir. El sanatları içinde önemli bir yer kaplayan düz dokuma yaygılar; düğümlü halı dışında kalan, enine ve dikey, iki veya daha çok iplik grubunun birbiri arasından değişik şekillerde geçerek meydana getirdikleri dokuma yaygı türleridir (Balpınar Acar, 1982:7). Motifler, Orta Asya'dan Anadolu'ya göçlerle birlikte gelmiş ve günümüze kadar dokumalarda Türk kültürün bir parçası olarak kullanılmıştır (Selçuk ve Yurttaş, 2020:558). Halkın duygusunu, düşüncesini yansıtan motifler yalnızca dokumalarda süsleyici unsur olamamakla beraber; dokumaları gerçekleştiren kişilerin yaşam biçimleri ve coğrafyası hakkında bize mesajlar vermektedir (Turan, 2021:504). Düz dokumalarda motifler stilize edilerek dokumalara aktarılmıştır ve genellikle sembolik anlamları vardır.

Bu çalışmada, karakteristik özelliklere sahip olan Şıhlı yöresi düz dokumalarında tespit edilen hayvansal motifleri ele alarak bu motiflerin unutulmamasını ve gelecek nesillere aktarılmasının sağlanması amaçlanmaktadır. Yöre insanları düz dokumaları ihtiyaçlarını karşılamak için uzun yıllar dokumuş; yarı konar yarı göçer hayat tarzında uzun yıllar yaşamış, doğal yaşamının içinde var olan sevdikleri ya da korktukları hayvanları, uzuvlarını, hayvanla ilintili nesneleri, gözlemlerini motiflere taşımış; bu motifleri dokumalarında yaygın şekilde kullanmışlardır. Kayseri'nin Develi ilçesinin Şıhlı Mahallesin'de, kilim, cicim, zili, sumak tekniklerinde dokunan dokumalardaki hayvansal motifler makalenin kapsamını oluşturmaktadır. Yöre halkının uzun yıllar dokuduğu kendine has özellikleri olan dokumalarını günümüzde neredeyse dokunmamaktadır. Yöre halkının ellerindeki dokumaların kullanıma bağlı olarak eskimelerinden dolayı dokumalardaki motif, renk, desen, teknik özellikler analiz edilmekte zorlanılmakta, hatta bazen analiz edilememektedir. Yöreye ait dokumaların antikacılara, halı esnafına satılması, yöredeki geçim kaynaklarının azlığından kaynaklanan yurt içi ve yurt dışına göç veren mahallenin dokumalarının yöre halkı tarafından götürmeleri gibi nedenlerden dolayı yöreye ait geleneksel dokumalar her geçen gün Şıhlı Mahallesi'nde azalmaktadır. Bu nedenlerden ötürü Şıhlı yöresi düz dokumalarında kullanılan ipliklerin boyandığı doğal boyama reçeteleri, büküm aletleri, tezgah ve avadanlıkları, karakteristik özelliklere sahip kilim, cicim, zili, sumak dokuma örnekleri, bu dokumalardan hazırlanan motif, desen katalogları vb. unsurların yörede koruma altına alınması; kültür evi, müze kurularak sergilenmesi önemli ve gereklidir.

DOI: 10.21602/sduarte.1664043

2. Materyal ve Metot

Çalışmanın materyalini Şıhlı (Develi/Kayseri) yöresinde dokunan killim, cicim, zili, sumak dokumaları içermektedir. Bu çalışmada alan araştırması yöntemlerinden yararlanılmıştır. Araştırma konusu olan Şıhlı yöresine 2002 yılından günümüze kadar zaman zaman gidilerek alan araştırmaları yapılmış, 2022-2025 yılları arasında Hayvansal motiflerin tespiti için alan araştırmaları yoğunlaştırılmıştır. Yörede 32 kişi ile yüz yüze görüşülerek yörenin dokumalarıyla ilgili bilgiler derlenmiştir. Yörenin dokumaları genellikle satıldığından dolayı ellerinde Şıhlı yöresine ait geleneksel dokumaların bulunduğu 5 halı esnafı ile de görüşmeler yapılarak, bu dokumalar da incelenmiştir. Yörede düz dokumalardan kilim, cicim, zili ve sumak tekniklerinde dokuma örneklerine rastlanmıştır. 19 adet kilim, 11 adet cicim, 7 adet zili, 5 adet sumak dokuma incelenmiştir. Zili, sumak ve cicim tekniğindeki dokuma örnekleri kilim tekniğinde dokumalarla kıyaslandığında oldukça azdır. Düz dokumalarda 25 tane hayvansal motif tespit edilmiş ve çizimleri yapılarak araştırmaya eklenmiştir.

3.Bulgular

3.1. Tarihçe

Develi'ye bağlı Şıhlı köyü 20 Nisan 1965 tarihli resmi gazetede 31.03.1965 tarihli kararname ile belde olmuştur. Şıhlı (Şeyhli) yöresi, Dulkadirli Türkmenleri tarafından kurulmuştur. Dulkadirli Türkmenleri ağırlıklı olarak Oğuz boylarından Bayat ve Avşar boylarına mensupturlar ama içlerinde Karkın, Bayındır, Çepni gibi daha birçok boyu barındırmaktadır. Şıhlı adının nereden geldiği konusunda farklı görüşler öne sürülmektedir; bunlardan birincisi; Dulkadirli Hanedanı Bayat boyundan Selvi Bey'in adını almış olabileceği (http 1), ikincisi ise; yörede bulunan eski caminin hazireliğinde, 7 (yedi) Şıh'ın yattığı, mahallenin adının da bu şıhlardan geldiği yönündedir (Kaçar, 2002).

3.2. Şıhlı (Develi/Kayseri) Düz Dokumaları

Şıhlı yöresi düz dokumaları karakteristik özellikleri ile dikkat çeker. Temiz havası, yaylaları, doğal su kaynakları, bitki örtüsü temel geçim kaynağı hayvancılık olan beldenin insanlarının hayvanlarından elde ettiği yün ve keçi kılı kalitesini arttırmıştır. Yörede uzun yıllar sarma tip tezgâh kullanılmış 1960'lı yıllarda halı esnafının müdahalesiyle yörede germe tip tezgâh ta kullanılmaya başlanmıştır (Akçadağ, 2023). Geleneksel dokumalarda el eğirmesi iplerin kullanıldığı, bu iplerin doğal boyalarla boyandığı tespit edilmiştir. Motif ve desenlerin

DOI: 10.21602/sduarte.1664043

üstün işçilikle dokunduğu dokumalarda kalite üst düzeydedir, kalitenin oturmasının en önemli sebeplerinden biri de dokuma sırasında kirkit (tarak) kullanımına önem verilmesidir. Yörede Kilim, cicim, zili, sumak tekniklerinde dokunan dokumalarda kilim tekniği en yaygın kullanılan tekniktir. Zili ve sumak tekniği daha çok çuval ve heybelerde kullanılmıştır. Kilim dokumalarda bazı motiflerin zili ve cicim tekniğinde serpiştirildiği de tespit edilmiştir. Şıhlı Mahallesinin yakınındaki yine Develi ilçesine bağlı Bakırdağ Mahallesinde de Şıhlı dokumalarının özelliklerini taşıyan yolluklar uzun yıllar dokunmuştur (Ejder, 2025).

Şıhlı Mahallesi'nde yaşayan, 60 yaşın üzerinde dokuma bilen kadınlar genellikle duvar örtüsü ve yer yaygısı ve olarak kullanılan, kilim tekniğinde dokunan "Kollu Kilim (Görsel 1 ve 2) ve Göçtü Güzel (Görsel 3)" desenlerinin yörenin en tanınan desenleri olduğunu belirtirler (Akçadağ, 2023). Duvar yaygıları ya büyük ebatta dokunmuş ya da iki şak bir araya getirilerek büyük dokumalar elde edilmiştir (Yalçın, 2025).

Görsel 1. Kollu Kilim, (Zahide ŞAHİN Arşivinden 2001, Şıhlı).

DOI: 10.21602/sduarte.1664043

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 2. Kollu Kilim, (Zahide ŞAHİN Arşivinden 2001, Şıhlı).

Görsel 3. Göçtü Güzel Kilimi, (Zahide ŞAHİN Arşivinden 2001, Şıhlı).

Yörede mihraplı kilimler de vardır. Mihrap genellikle dokumanın tek tarafına yerleştirilmiştir ve yörede "kemer" şeklinde ifade edilir. Seccadelerin ebatları 80x120 cm'den daha büyüktür, sadece ibadet etmek için değil, yer yaygısı olarak da kullanılır. Mihrap boşluklarına "top" adı verilen genellikle 3 ya da 4 adet göbek yerleştirilir (Görsel 4), bazen de mihrap içleri boş bırakılır (Görsel 5).

DOI: 10.21602/sduarte.1664043

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 4. Kemerli (Mihraplı)-Göbekli Seccade, (Zahide ŞAHİN Arşivinden 2023, Kayseri).

Görsel 5. Kemerli (Mihraplı) Seccade, (Zahide ŞAHİN Arşivinden 2025, Kayseri).

Şıhlı yöresinde dokunan yolluklarda genellikle göbekli desen kullanılır. Yollukların ebatları 100x200cm, 100x300cm, 100x400cm'dir (Görsel 6-7).

DOI: 10.21602/sduarte.1664043

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 6. Yolluk, (Zahide ŞAHİN Arşivinden 2025, Kayseri).

Görsel 7. Yolluk, (Zahide ŞAHİN Arşivinden 2025, Kayseri).

Şıhlı'da; kilim ve cicim tekniğinde dokunan "satraçlı" şekilde ifade edilen yaygılar oldukça ince iplerle dokunmuştur (Şimşek, 2009). Renkli çözgü ipleri, renklerine göre eşit sayılarda tezgâha geçirildiği için, dokuma sırasında renkli desen iplikleri kareyi oluşturacak şekilde dokunduğundan, satranç tahtasına benzer görünüm elde edilmiş ve satranç tahtasına benzediği için bu dokumalara "satraçlı" adı verilmiştir (Görsel 8). Satraçlı dokumalardaki karelerin içine motifler cicim/çalma tekniği ile dokunur (Turan, 2025). Kilim ve cicim tekniğinin bir arada kullanıldığı yaygılar, kaliteleriyle yöre dokumalarının içinde önemli bir yer tutar (Görsel 9).

DOI: 10.21602/sduarte.1664043

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 8. Satraçlı Dokuma, (Zahide ŞAHİN Arşivinden 2001, Kayseri).

Görsel 9. Kilim ve Cicim Tekniklerinde Dokunmuş Yaygı, (Zahide ŞAHİN Arşivinden 2001, Kayseri).

Kilim, cicim, zili, sumak, tekniklerinde dokunan yastık (Görsel 10), çuval (Görsel 11), heybe (Görsel 12), çanta vb. dokumalar genellikle tarım ve hayvancılık ile ilintili işlerde uzun yıllar kullanılmıştır.

Görsel 10. Zili Ve Sumak Tekniklerinde Dokunmuş Yastık, (Zahide ŞAHİN Arşivinden 2001, Kayseri).

DOI: 10.21602/sduarte.1664043

Görsel 11. Keçi Kılı İle Dokunmuş Çuval, (Zahide ŞAHİN Arşivinden 2001, Kayseri).

Görsel 12. Kilim, Cicim ve Zili Tekniklerinde Dokunmuş Heybe, (Zahide ŞAHİN Arşivinden 2001, Kayseri).

3.3. Şıhlı (Develi/Kayseri) Yöresi Düz Dokumalarında Tespit Edilen Hayvansal Motifler

Şıhlı yöresi dokumaları; motif ve desen özellikleri yönünden oldukça zengindir. Dokumalarda; geometrik, bitkisel ve hayvansal motifler bir arada kullanılmıştır. Yörenin temel geçim kaynağı hayvancılıktır. Ulaşım ve yük taşıma aracı olarak eşek, at gibi hayvanlar kullanılmaya devam etmektedir. Eşek, kuş, büyük ve küçükbaş hayvanlar, yılan, yengeç vb. yörede yaşayan canlılardır. Yöre insanlarının etrafında gördüğü, yaşantısının hemen hemen her anında olan hayvanları dokumalarına aktarmaları tesadüf değildir. Araştırma konusu olan hayvansal motifler; gerçekte var olan hayvanlardan ya da hayal mahsulü hayvanlardan stilize edilerek motiflere uyarlanmıştır. Motiflerde hayvanın kendisi (kuş, yılan, kelebek, solucan, yengeç vb.) görüldüğü gibi kurtağzı, sinek kanadı, kuşgözü, yengeç kıskacı, camız anlı, pençe

DOI: 10.21602/sduarte.1664043

gibi hayvanların uzuvları da motiflere aktarılmıştır. Yörede hayvan ile ilintili motiflere de rastlanır; kurt izi, püsü (kedi) izi, keklik izi vb. Hayvanlara ait gözlemlerde motiflerde yer bulmuştur; sığır sidiği, yılan eğrisi vb. Hayvanlarla ilintili bukağı motifi de yöre dokumalarında yaygın kullanılmıştır. Bukağı; Türkçe'de, atların ön iki ayağına takılan ve onların otlaktan uzaklaşmasını engelleyen iki halkadan oluşan ve onları birleştiren 60 cm'lik bir zincirin adıdır (Erbek, 2002:76). "Bukağı Motifinin Anadolu kilimlerinde soyut ve somut anlamlar içerdiği anlaşılmaktadır. Somut anlamı ile ilgili olarak; bukağının, atların otlak alandan uzaklaşmaması için ayak kısımlarında urgan ile bağlanan ve bir gövde içerisinde iki halkadan oluşan zincir olduğu bilinmektedir. Soyut anlamda ise; aile bağlarının korunması, birlik, beraberlik, sonsuza kadar sadık kalmak gibi birtakım anlamsal ifadelere yer verilmektedir" (Eroğlu, 2023:856). Anadolu'da yılan kutsaldır, bu nedenle yılandan hem korkulmakta hem de ona saygı duyulmaktadır (Akpınarlı ve Üner, 2017:639). "Anadolu'da ejder motifinin farklı bir ifadesi ise yılan motifidir. Büyük yılana halk arasında evren de denir. Yılan, daha çok gerçek olarak tasavvur edildiğinden, insanların korktuğu hayvanlardan biridir. İnsanlar korktukları ve kendilerine zarar veren bu hayvanı çeşitli şekillerde halı ve kilimlere ve pek çok kullanım eşyasına işlemişlerdir" (Balcı, 2012:48). Kelebek motifi mutluluk (Özüdoğru, 2025), kuş özgürlük ve müjde gibi sembolik anlamlar içerir (Akbulut, 2023). Bir zamanlar yarı konar-yarı göçer yaşam tarzında yaylak ve kışlaklara göçlerde kullanılan develer günümüzde çoğu yörede yoktur, turistik yerler dışında deve görmek neredeyse imkansızdır. Canavar hem hayal ürünü bir hayvandır hem de yaban domuzlarına yörede verilen isimdir (Sonyürek, 2025), dokumalarda canavar, canavar ayağı gibi motifler yaygın kullanılmıştır. Kurt Ağzı (Anahtarlık) motifi; koyun ve keçilerin kurtlardan korunması için dokumalarda kullanılan motiftir. İnanışa göre yabani hayvanlardan korunmak için onları taklit etme inancıyla yapılan bir motiftir (Kutucu vd., 2024:410).

Şıhlı yöresi düz dokumalarında hayvan motiflerinin çokluğu ve çeşitliliği dikkat çeker.

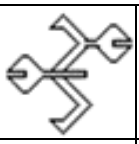
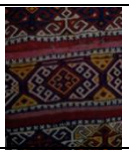
3.3.1. Dokumalarda Tespit Edilen Hayvansal Motifler ve Çizimleri

Şıhlı yöresi düz dokumalarında tespit edilen hayvan motifleri fotoğraflanmış ve bilgisayar ortamında çizilmiştir. Gerçekte var olan hayvan motifleri Tablo 1'de, hayvanların uzuvlarıyla ilgili motifler Tablo 2'de, hayal ürünü ve hayvanla ilintili motifler ise Tablo 3'de verilmiştir.

DOI: 10.21602/sduarte.1664043

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Tablo 1. Gerçekte Var Olan Hayvan Motifleri**.**

					
Görsel 13. Yengeç	**Çizim 1.** Yengeç	**Görsel 14.** Yengeç	**Çizim 2.** Yengeç	**Görsel 15.** Kuş	**Çizim 3.** Kuş
Görsel 16. Kelebek	**Çizim 4.** Kelebek	**Görsel 17.** Kelebek	**Çizim 5.** Kelebek	**Görsel 18.** Solucan	**Çizim 6.** Solucan (Çengel/Çakmak)
					
Görsel 19. Yılan (Çengel/Çakmak)	**Çizim 7.** Yılan (Çengel/Çakmak)	**Görsel 20.** Balık	**Çizim 8.** Balık	**Görsel 21.** Deve	**Çizim 8.** Deve

3.3.2. Hayvanların Uzuvlarıyla İlgili Motifler

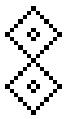
Ülkemizdeki çoğu yörenin dokumalarında görüldüğü gibi Şıhlı yöresi dokumalarında da hayvanların kanatları, ağzı, boynu, pençesi, gözü, kıskacı vb. uzuvları motiflere aktarılmıştır.

Tablo 2. Hayvanların Uzuvlarıyla İlgili Motifler.

Görsel 22. Kurtağzı/Keser	**Çizim 9.** Kurtağzı/Keser	**Görsel 23.** Kurtağzı/Keser	**Çizim 10.** Kurtağzı/Keser	**Görsel 24.** Kurt izi	**Çizim 11.** Kurt izi
Görsel 25. Kartal Kanadı	**Çizim 12.** Kartal Kanadı	**Görsel 26.** Yengeç Kıskacı	**Çizim 13.** Yengeç Kıskacı	**Görsel 27.** Sinek Kanadı	**Çizim 14.** Sinek Kanadı

DOI: 10.21602/sduarte.1664043

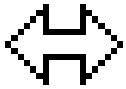
SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

					
Görsel 28. Çincik (Serçe) Gözü	**Çizim 15.** Çincik (Serçe) Gözü	**Görsel 29.** Pençe	**Çizim 16.** Pençe	**Görsel 30.**Koç Boynuzu (Gıvrım/Kıvrım)	**Çizim 17.**Koç Boynuzu (Gıvrım/Kıvrım)
Görsel 31. Koçboynuzu (Goçboynuzu)	**Çizim 18.** Koçboynuzu (Goçboynuzu)	**Görsel 32.** Koç Boynuzu (Camız Anlı)	**Çizim 19.** Koç Boynuzu (Camız Anlı)		

3.3.3. Hayvanla İlintili ve Hayal Ürünü Motifler

Gerçekte var olan hayvanlar, hayvanların uzuvları, vücutlarının bir parçası dokumalarda motif olarak görüldüğü gibi hayvanların izleri, hayvanlara takılan aletler, gerçekte var olmayan hayvanlarda motiflere aktarılıp dokunmuştur.

Tablo 3. Hayvanla İlintili ve Hayal Ürünü Motifler.

Görsel 33. Kurt İzi	**Çizim 20.** Kurt İzi	**Görsel 34.** Keklik İzi	**Çizim 21.** Keklik İzi	**Görsel 35.** Sığır Sidiği	**Çizim 22.** Sığır Sidiği
					
Görsel 36. Püsü (Kedi) İzi	**Çizim 23.** Püsü (Kedi) İzi	**Görsel 37.** Bukağı	**Çizim 24.** Bukağı	**Görsel 38.** Canavar/Canavar Ayağı	**Çizim 25.** Canavar/Canavar Motifi

DOI: 10.21602/sduarte.1664043

4. Sonuç ve Öneriler

Şıhlı yöresi düz dokumaları geleneksel ve karakteristik özellikleri bakımından dokuma kültürü içinde çok önemli bir yere sahiptir. Yöre halkı kendi yaptığı büküm aletleri ve avadanlıklarla uzun yıllar dokumacılık yapmış, temel ihtiyaçlarını uzun yıllar dokumalarla karşılamıştır. Halkın temel geçim kaynağı hayvancılık olduğundan dokumalarda koyun yünü ve keçi kılı çokça kullanılmıştır. Adana'ya yakın olduğundan dolayı pamuk malzemeye ulaşmak kolay olmuş, pamuk iplikler özellikle çuval ve heybelerde kullanılmıştır. Dokumalarda kullanılan iplikler yörede "ot boyama" tabir edilen doğal boyalarla boyanmıştır. Yörede uzun yıllar sarma tip tezgâh kullanılmıştır. 1950'li yıllarda; halı esnafları çok talep gördüğünden dolayı Bünyan, ipek ve floş halı dokuyucusuna ihtiyaç duymuş, bu ihtiyacını da düz dokuma yapan ama halı dokumasını bilmeyen yörelerde halı kursu açarak halı dokumacılığını öğrettiği dokuyuculardan karşılamıştır. Yine halı esnafları tarafından, düz dokuma yapılan yörelere pratik olmasından dolayı germe tip tezgâhlar götürülmüş, germe tip tezgâhlarda dokumalar yaptırılmıştır. Bu yöreler arasında ŞIhlı Mahallesi'de vardır (Ejder, 2025). Para kazanmak için halı dokuyan yöre insanları; geleneksel dokumalarını dokumayı azaltmış halı dokumalara ağırlık vermiştir. Yörenin yurt içi ve yurt dışına göç vermesinden dolayı dokuma yapanların sayısı çok azalmıştır. Yörenin geleneksel özelliklere sahip dokumaları ya yöre halkı tarafından satılmış ya da yurt içi ve yurt dışındaki tanıdıklarına hediye götürülmüş ya da antikacılara battaniye, makine halısı vb. karşılığında verilmiştir. Yöre halkı dokuma yapmayı bırakmış, yöreye ait dokumalara sahip çıkılamamıştır.

Şıhlı yöresinin geleneksel dokumalarında kullanılan motifler genellikle stilize edilmiştir ve sembolik anlamları vardır. Yaşlı insanlar motif isimlerini unutmaya başlamış, gençler de dokuma, motif vb. konularına ilgi duymamış, kültür aktarımı yeterince sağlanamamıştır.

Eski camiye yörenin insanları tarafından vakfedilen ahretlik dokumalar yörenin dokuma arşivi niteliğindeyken bu dokumalar açık arttırma usulü satışa çıkarılmış, caminin malı, günah olur düşüncesiyle yöreden bu dokumaları alan olmamıştır. Bu dokumalar yöre dışına satılmış, satılan dokumaların kime, nereye satıldığı konusunda kayıt bulunamamıştır. Eski camiye vakfedilen dokumaların açık artırma ile satışından elde edilen para, yeni caminin inşaat giderlerinde kullanılmıştır**.** 2023 yılında Şıhlı Hamidiye Medresesinde Kilim dokuma atölyesi açılmış; yörenin tezgâhları, büküm aletleri, dokuma avadanlıkları, geleneksel

DOI: 10.21602/sduarte.1664043

dokumaları vb. bu kurs sayesinde yöre halkı tarafından toparlanarak atölyeye getirilmiş, geleneksel dokumalar canlandırılmış ama kurs varlığını sürdüremeyerek 2024 yılında kapanmıştır.

Yörede düz dokumalardan kilim, cicim, zili ve sumak tekniklerinde dokuma örneklerine rastlanmıştır. 19 adet kilim, 11 adet cicim, 7 adet zili, 5 adet sumak dokuma incelenmiştir. Düz dokumalardan zili ve sumak ve cicim tekniğindeki dokuma örnekleri oldukça az, kilim tekniğinde dokumalara ait örnekler daha fazladır. Düz dokumalarda 25 tane hayvansal motif tespit edilmiş ve çizimleri yapılarak araştırmaya eklenmiştir. Kilim dokumalarda ilikli kilim tekniği yaygın kullanılmıştır. Dokumalarda siyah, kırmızı, yeşil, beyaz, sarı renkler yaygın kullanılmıştır. Yün ve kıl malzemelerin boyanmadan doğal rengiyle desen ipi şeklinde kullanıldığı dokumalarda bulunmaktadır. Adana'ya yakın olan yörede, Adana'ya pamuk toplamaya gidenler tarafından getirilen pamuk ipliklerin, düz dokumalarda özellikle çuval ve heybelerde çözgü ipi olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Dokumalarda rapor ve göbekli desenler öne çıkmaktadır. Koçboynuzu, kıvrım, bukağı, elibelinde, göz, kuş, pıtrak, çengel motifleri yaygın kullanılan motiflerdir. Araştırma konusu olan yörede motiflerin isimlerinin ve anlamlarının unutulmaya yüz tuttuğu ya da unutulduğu tespit edilmiştir. Şıhlı yöresi düz dokumaları genellikle yöre halkında, halı esnafında ve koleksiyonerler de bulunmaktadır. Çok iyi durumda olan dokumalar olduğu gibi yırtılan dokumaların yöre halkı tarafından doğrudan dikilerek ya da kumaş dikilerek restore edildiği örneklere de rastlanmıştır.

Yöre dokumalarına dikkat çekmek için dokuma festivalleri düzelebilir, yöre dokumalarının sergilendiği sergiler açılabilir, Şıhlı'da kültür evi kurulabilir, genç nesle yöre dokumaları öğretilerek yok olması engellenebilir. Yörenin dokumalarındaki motif ve desenler, dijital ortama taşınarak arşivlenebilir ve arşivlenen motif ve desenler güncel sanat çalışmalarına taşınabilir.

Araştırmada; düz dokumalarıyla özellikle de kilim dokumalarıyla ün salmış Şıhlı, yöresindeki düz dokumalardan tespit edilen hayvansal ve hayvanla ilintili motifler ele alınarak, tespit edilen motiflerin gelecek nesillere aktarılması hedeflenmiştir.

Yöre dokumalarında renk, ebat, motif ve desen malzeme gibi özellikler artık piyasanın isteğine göre belirlenmektedir (Şahin, 2003:24), bu nedenle geleneksel Şıhlı yöresi düz

DOI: 10.21602/sduarte.1664043

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

dokumalarının korunması ve gelecek nesillere aktarılması adına yörede kültür evi, müze vb. merkezlerinin kurulması gereklidir.

Kaynakça

Akpınarlı, H. F.& Üner, İ. (2017). "İç Anadolu Bölgesi Halılarında Görülen Figüratif Sembol ve Motifler", *Sdü Art-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Cilt:10, Sayı:20, s.639. Issn 1308-2698.

Balcı, N. (2012). "Türk Halı Sanatında Mitolojik Kaynaklı Bazı Motifler", *Arış*, (8), s.48. Doi:10.34242/Akmbaris.2019.38.

Balpınar Acar, B. (1982). *Kilim, Cicim, Zili, Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları*, Eren Yayınları, s.7.

Erbek, M. (2002). *Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, s.76.

Eroğlu, M. A. (2023). "Anadolu Kilimlerindeki Bukağı Motifinin Kızılderili (Navajo) Kilimlerindeki Biçimsel Benzerlikleri", *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı:10, s. 856.

Kutucu, A., Akkoyunlu, C. M. ve Konuk, M. (2024). "Coğrafi İşaret Almış Halı ve Kilim Motiflerinin Nft İle Dijital Kalıcılığının Sağlanması Üzerine Yapılan Bir Araştırma", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 12, Sayı: 155, s. 410.

Selçuk, K. ve Yurttaş, H. (2020). "Doğu Karadeniz Bölgesi Dokumalarında Tespit Edilen Figürlü (Hayvan/İnsan) Motifler Üzerine Bir Deneme", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Cilt: 26, Sayı: 45, s.558. Doı: 10.32547/Ataunigsed.749006.

Şahin, Z. (2003). "Kayseri İli Develi İlçesi Şıhlı Kasabası Düz Dokumaları", *Erciyes Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, No: 3003, s. 24.

Turan, A. (2021). "Kars Halılarında Görülen Figüratif (Hayvan/İnsan) Motiflerin İncelenmesi", *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sonbahar, Sayı 28, s.504. Doı:10.9775/Kausbed.2021.028.

İnternet Kaynakları

http 1. "Şıhlı", https://www.gastepress.com/yazarlar/seyit-burhanettin-akbas/memduh-buyukkilic-dulkadirli-turkmenlerinden/137210, Erişim tarihi: 01.03.2025.

Kaynak Kişi Künyesi

Kaçar K. (2002). Kazım Kaçar ile Develi-Şıhlı Mahallesi'nde yapılan görüşme, Kayseri: 11 Ağustos.

DOI: 10.21602/sduarte.1664043

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Akçadağ D. (2023). Dönay Akçadağ ile Develi-Şıhlı Mahallesi'nde yapılan görüşme, Kayseri: 01 Mart.

Yalçın N. (2025). Namık Yalçın ile yapılan görüşme, Kayseri: 07 Mart.

Ejder M. (2025). Mustafa Ejder ile yapılan görüşme, Kayseri: 13 Mart.

Şimşek S. (2009). Suna Şimşek ile Develi-Şıhlı Mahallesi'nde yapılan görüşme, Kayseri: 20 Mayıs.

Turan E. (2025). Emine Turhan ile Develi-Şıhlı Mahallesi'nde yapılan görüşme, Kayseri: 14 Mart.

Özüdoğru H. (2025). Hüsne Özüdoğru ile Develi-Şıhlı Mahallesi'nde yapılan görüşme, Kayseri: 14 Mart.

Akbulut Ü. (2023). Ümmügülsüm Akbulut ile Develi-Şıhlı Mahallesi'nde yapılan görüşme, Kayseri: 19 Ocak.

Sonyürek U. (2025). Uğur Sonyürek ile Develi-Şıhlı Mahallesi'nde yapılan görüşme, Kayseri: 14 Mart.

Görsel Kaynakça

Çalışmada kullanılan fotoğraflar Zahide ŞAHİN arşivinde yer almaktadır.

DOI: 10.21602/sduarte.1596817

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

DİJİTAL SANATIN FENOMENOLOJİSİ VE İKİ ESER İNCELEMESİ

THE PHENOMENOLOGY OF DIGITAL ART AND ANALYSIS OF TWO WORKS

İlayda Erdoğan[*], Mehmet Özkartal[**]

Öz

Dijital sanat, teknolojinin gelişimiyle ortaya çıkan bilgisayar tabanlı bir sanat formu olarak evrimleşmiştir. Fraktal sanat gibi bilgisayar destekli olabileceği gibi, dijital sanat eserleri bazen taranmış fotoğraflar, bazen geleneksel kaynaklardan alınan öğeleri içerebilir. Üretim sürecinde dijital ortamın hızıyla geleneksel sanattan ayrılan dijital sanat, eserlerin kolayca çoğaltılabilir olmasıyla da dikkat çekmiştir. Piksel ve vektör tabanlı yazılımların kullanımıyla çeşitlenen teknikler, sanatçıların kendilerine özgü eserler ortaya koymasına olanak tanımaktadır. Dijital sanata yönelik çalışma yapan sanatçılar, teknolojisinin gelişimiyle eserleri, izleyicilere yeni bir perspektifle yeni sanat anlayışını benimsetme amacıyla izleyicinin de kabul ederliğini kullanarak müzelerin dijital eserlere daha fazla yer vermesini sağlamış ve dijital sanatın kabulünü artırmıştır. Bu gelişmelere paralel olarak, dijital sanat eserlerinin sergilenmesi ve korunmasına yönelik çözümler de geliştirilmektedir. Yapılan birçok çalışmada fenomenologların çalışmaları kaynak olarak kullanılmıştır. Sanatsal deneyime çok yakın olan bu perspektif, birçok fenomenologu resim sanatı üzerine yazmaya, çözümler üretmeye ve örnekler vermeye götürmüştür.

Anahtar Kelimeler: Dijital, Teknoloji, Resim Sanatı, Dijital Sanat, Fenomenoloji.

Abstract

Digital art has emerged as a computer-based art form, evolving with technological advancements. While it can include traditional elements like scanned photographs, it often incorporates digital techniques such as fractal art. Unlike traditional art, digital works can be quickly reproduced, offering speed and versatility in the production process. Artists use pixel and vector-based software to create unique pieces, and as technology advances, digital art has gained wider acceptance, especially in museums. This shift has prompted a new perspective on art, with digital works becoming more integrated into the art world. Alongside this, solutions for the exhibition and preservation of digital art are being developed. Many phenomenologists have contributed to this field, offering insights into artistic experience and providing theoretical frameworks that support the growth of digital art and its recognition.

Keywords: Digital, Technology, Painting Art, Digital Art, Phenomenology.

Araştırma Makalesi / *Research Article*
Başvuru tarihi / *Received:* 5 Aralık 2024 - Kabul tarihi / *Accepted*: 11 Nisan 2025
[*] Sorumlu Yazar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim, ilaydaerdogaan@outlook.com, Isparta/Türkiye.
[**]Prof. Dr, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim, mehmetozkartal@sdu.edu.tr, Isparta/Türkiye

DOI: 10.21602/sduarte.1596817

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

1. Giriş

Dijital sanat, teknolojinin sunduğu yeniliklerle geleneksel sanat anlayışını dönüştüren ve sanatın üretim, sergileme ve yayılma süreçlerini yeniden şekillendiren bir sanat formudur. 20. yüzyılda bilgisayar teknolojilerinin gelişmesiyle ortaya çıkan dijital sanat, sanatçılara daha önce mümkün olmayan eserler yaratma fırsatı sunarken, aynı zamanda sanatı daha geniş bir izleyici kitlesine ulaştırma imkânı sağlamaktadır. Bu çalışmada, dijital sanatın evrimi, üretim süreçlerindeki farklılıklar ve dijital ortamın sanat üzerindeki etkileri incelenmektir. Dijital sanatın, geleneksel sanatla kıyaslandığında üretim süreci, üretilen eserlerin çoğaltılması, izleyiciyle etkileşim ve sergileme olanakları açısından getirdiği yenilikler üzerine odaklanılmıştır. Bu bağlamda dijital sanatın, geleneksel sanat alanındaki yerini tam olarak bulamaması ve hala birçok açıdan geleneksel sanat ile karşılaştırıldığında geçici ya da deneysel olarak algılanması problem haline gelmektedir. Bu durum, dijital sanatın sanat dünyasında tam anlamıyla kabul görmesini ve sanatın geleceği üzerindeki etkilerini tartışmayı gerektirmektedir.

2. Dijital Sanat

Dijital ortamda üretilen sanat, geleneksel sanat akımlarında olduğu gibi temel sanat kavramlarını bünyesinde barındırmakla birlikte ışık, gölge, nokta, çizgi ve renk ögelerini kullanmaktadır. Teknoloji, sanatçılara bilgisayardan önce yaratmaları mümkün olmayan eserler yaratmaları konusunda olanak sağlamaktadır. Sanatçılar dijital ortamı hem araç hem de yayım aşamasında veya sergilemede ortam olarak kullanmaktadırlar. 20.yüzyılda bilgisayarın gelişimiyle birlikte ortaya çıkmış olan dijital sanatın, günümüze gelene kadar evrimleşmekte olduğu bilinmektedir. "Teknolojinin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan grafik yazılımların oluşması, dijital sanatın doğuşuna büyük ölçüde katkı sağlamaktadır. Dijital sanat, teknoloji tabanlı bir sanat formudur. Dijital sanat, fraktal sanat gibi tamamen bilgisayar destekli olabileceği gibi, taranmış fotoğraflar örneğinde görüldüğü gibi başka kaynaklardan alınmış da olabilir" (Sağlamtimur, 2010:217). Yenilenen teknolojiyi de göz önünde bulundurursak her geçen gün dijital sanatın geliştiğini ve gelişmeye devam ettiğini ve sürekli değişime uğradığını gözlemlemekteyiz. Sanatçılar da üretmiş oldukları eserlerini teknoloji sayesinde birçok alanda ve dijital ortamda sergileme imkânı bulmaktadırlar. Sanal ortamın kazanımı, sanatsal üretimin tanıtımına ve daha çok izleyiciye ulaşımını sağladığı gibi eserlerin dijital ortamda satışına da olanak sağlamaktadır.

DOI: 10.21602/sduarte.1596817

Dijital sanat en çok internet üzerinden yayılım göstermektedir. Bu sayede sanat eserleri, internet kullanıcıları tarafından daha yaygın olarak erişilebilir hale gelmektedir.

> Dijital sanatın deneyselliğe daha yatkın olduğunu söylemek mümkündür. Ancak üretilen deneysel eserler daha ciddiye alınarak müzeler tarafından 1990'lı yılların ortalarına doğru etkisini arttırırken bu teknolojik gelişime ayak uydurarak bu sanat alanına ilgi duymaya başladığı gözlemlenmektedir. Daha yakın zamanda çağdaş sanat topluluklarının da içinde bulunduğu dijital sanat sergilerinin düzenlenmesi bu üretim biçiminin daha çok kabul görmesinin yansımalarıdır (Tanyıldızı, 2008:9).

Deneme yanılma yönteminin yoğun olarak kullanılabildiği dijital sanat, üretim olarak ele alınan konuların izleyiciye sunulmasında ve beğenisinde en güzeli yakalayabilme ve beğenilme güdüsünün daha ileriye götürülmesinde etkin bir yöntem olarak değerlendirilebilir. Deneme yanılma yöntemi, ortaya çıkarılan eserin en güzel olması için bir çaba ve çalışma gerektirmektedir. Çünkü dijital sanatta izleyici ya da birey tarafından beğeniyi ön plana çıkarmak amaçlanmaktadır. Dijital sanat ve geleneksel sanatı birbirinden ayıran en temel ögelerden birisi de üretimdir. Dijital ortamda üretilen sanat, fotoğrafın icadında olduğu gibi üretildikten hemen sonra kolayca çoğaltılabilmektedir ancak geleneksel sanatta bu durum pek mümkün değildir. Geleneksel sanatta üretim süresi, dijital sanata göre oldukça uzun olabilmektedir. Bu bağlamda geleneksel sanat, biricikliğini korumaktadır. Bazı durumlarda ise geleneksel sanatı çoğaltmak amacıyla dijital sanata başvurulabilmektedir.

2.1. Dijital Resim Sanatı

Dijital sanatın birçok kolu bulunmaktadır. Bruce Wands, *Dijital Çağın Sanatı* (2006) çalışmasında dijital sanat formlarını dijital görüntü oluşturma, dijital heykel, dijital enstalasyon ve sanal gerçeklik, Performans müzik ve ses sanatı, dijital animasyon ve video, yazılım, veri tabanı ve oyun sanatı, Net sanatı, olarak sınıflandırmaktadır. Dijital resim de bunlardan bir tanesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

> Resim sanatının dijitalleşme sürecinde grafik tabletler kullanılmaktadır ve bu grafik tabletlerde bulunan fırça, boya gibi medyumların yazılımları sayesinde sanatçı dijital eserlerini ortaya çıkarabilmektedir. Dijital ortamda üretilmiş olan resimler internet üzerinde sergilenmektedir ve bunun yanı sıra cam, tuval ve kâğıt gibi medyumlar üzerine baskı yapılarak seri üretim haline de getirilebilmektedir (Eronat, 2019:7).

DOI: 10.21602/sduarte.1596817

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Geleneksel resim sanatında kullanılan medyumları dijital ortamda aynı amaçla kullanmak mümkündür. Kullanılan fırçaları aynı özelliklerde dijital olarak üreterek geleneksel resim sanatına yakın bir dijital elde etmek amaçlanmıştır.

"Dijital resim üreten sanatçıların bazıları grafik tablet kullanarak resim ya da eskiz yapmayı hedeflemektedir. Bazı sanatçılar ise geleneksel olarak ürettikleri resimlerini dijital ortamda birleştirerek hibrid resim elde etmektedir" (Demir, 2019:23). Yani teknoloji destekli bu sanat formunu sadece bilgisayar üzerinden ilerletmek amaçlanmamıştır; bir araç olarak da kullanım alanları bulunmaktadır. Dijital resim üretimi, tek tip bir yöntemle sınırlı kalmamaktadır. Farklı teknolojik araçların ve geleneksel sanat disiplinlerinin bir arada kullanılabildiği çok yönlü bir ifade alanı bulunmaktadır. Doğrudan dijital araçlar üzerinden üretim yapan sanatçılar, dijital resim pratiğini tamamen teknoloji destekli bir ortamda yaratmayı tercih etmektedir. Bu üretim yöntemi, fiziksel malzeme gereksinimini ortadan kaldırmaktadır. Katmanlı çalışma, hızlı müdahale, geriye dönüş imkânı sağlamaktadır. Sınırsız renk paleti olanakları ise sanatçının yaratım sürecine katkıda bulunmaktadır.

> Dijital resim yapan sanatçılar için kullanabilecekleri birçok teknik bulunmaktadır. Piksel tabanlı yazılımlarla fotoğraf üzerinden çalışmalar yapabilmektedirler. Ayrıca hem piksel tabanlı hem de vektör tabanlı yazılım kullanarak karışık teknikle resimler üretebilmektedirler. Sanatçının yapacağı seçimler, bu teknikleri uygulama biçimleri, teknikle konu arasında ilişki kurma tarzı biriciktir ve sanatçının kimliğini oluşturmaktadır (Eronat, 2019:41).

Bu bağlamda, sanatçının teknikle konu arasında kurduğu ilişki, içerikle biçimi nasıl bütünleştirdiği, kendine özgü bir görsel dil yaratmasına olanak tanımaktadır. Bu da her dijital sanatçının üretimini "biricik" kılan temel unsurlardan biridir. Dijital sanatın teknik zenginliği, sanatçının ifade olanaklarını artırmakta ve bireysel estetik kimliğin oluşumuna katkı sunmaktadır. Bu durum, dijital sanatın salt bir teknoloji temelli üretim pratiği değil; özgün sanatsal kimliklerin geliştiği bir alan olduğunu da göstermektedir.

Sanatçı gelenekselde olduğu gibi dijital ortamda ürettiği sanatında da kendi özelliklerini yansıtabilmekte ve eserini kendi özelinde işleyerek ortaya koyabilmektedir. "2D görüntü elde etmeye çalışan sanatçılar piksel tabanlı Photoshop, Painter gibi yazılımları tercih ederken, vektörel çalışan sanatçı, tasarımcılar, eğitmenler ise illustrator, Corel Draw gibi yazılımları tercih

etmektedirler. 3D modelleme ile çalışanlar ise 3Dmax, Maya, Zbrush, Light Wave gibi yazılımlara ihtiyaç duymaktadırlar" (Demir, 2019:24).

3. Dijital Sanatın Geleceği

Günümüzde teknolojinin hızla gelişmesi ve sürekli yenilenmesi dolayısıyla yeni nesil sanatçılar dijital bir çağa ayak basmış olacaklardır. Yani geleceğin sanatçıları bilgisayarsız bir dünyada yaşamayacaklardır. Bu gelişimlerin sonucunda da dijital ortamda sanat üretmek olağan bir akış olarak görülecektir. Bruce Wands'a göre izleyici de dijital sanatı benimseyecek ve her geçen gün daha fazla uyum sağlayacaktır (Wands, 2006:206). Müzeler ve galeriler dijital sanat eserlerini sergileme konusunda ilerlemeler kaydetmektedir. Bu eserlerin sergilenmesi ve muhafaza edilmesi gibi konularda çözümler üretilmeye başlandığı görülmektedir; ayrıca dijital sanat eserleriyle ilgilenen küratörlerin sayısı da çoğalmaktadır.

Teknolojik gelişmelerin hız kazanması ve bu gelişmelerin sanat alanına doğrudan yansıması, günümüz sanatçılarının dijital araçlarla iç içe bir üretim pratiği geliştirmesini zorunlu kılmaktadır. Artık bilgisayar destekli üretim süreçleri, sadece bir alternatif değil; sanat üretiminin olağan bir bileşeni haline gelmektedir. Bu durum, sanatçının üretim pratiğini etkilemekle birlikte izleyici deneyimini ve sanat eserinin sunum koşullarını da köklü biçimde dönüştürmektedir. Wands'ın öngörüsüne göre, dijital sanat sadece teknik bir yenilik olmakla kalmamaktadır. Aynı zamanda kültürel bir adaptasyon süreci olarak da değerlendirilmektedir. İzleyicinin dijital sanata yönelik algısı zamanla dönüşmekte; etkileşimli, çoklu ortamlı ve sanal gerçeklik gibi unsurlar içeren eserler, çağdaş izleyicinin estetik algısına daha fazla hitap etmeye başlamaktadır. Bu bağlamda dijital sanat, izleyiciyi pasif bir konumdan çıkararak, deneyimin aktif bir parçası haline getirmektedir.

> Sanat dünyası, bu gelişmeler ışığında Dijital Sanat'ı yeni bir sanat alanı olarak görmeye başlamıştır. Bilgisayarlar sayesinde hazırlanması ve yapımı uzun süren çalışmaların kısa sürede oluşturulma fırsatı sağlanmıştır. Sanatçılar bu süreçte bilgisayarı, çizim tabletini ve gerekli donanımları fırça ve boya gibi bir sanat aracı olarak kullanmaya başlamıştır. (Hoşgel, 2022:10).

Dijital teknolojilerin sanatsal üretim süreçlerine dahil olması ile, sanatın araç ve kavramsal boyutlarında yaşanan dönüşüme ışık tutmaktadır. Dijital Sanat'ın, geleneksel sanat disiplinlerinden ayrışmakta olması hem teknolojik ilerlemenin hem de bu ilerlemenin sanatsal

DOI: 10.21602/sduarte.1596817

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

pratiğe etkisinin doğrudan bir sonucu olmaktadır. Özellikle üretim sürecinde hız, esneklik ve müdahale olanaklarının artması, sanatçılara zaman ve biçim açısından özgürlük sunmaktadır. Bu bağlamda da dijital teknolojinin yalnızca bir araç değil, aynı zamanda sanatın doğasını dönüştüren öğeler haline gelmesine neden olmaktadır.

4. Fenomenoloji

Fenomenoloji, nesneler hakkındaki algılama süreci sonucunda ortaya çıkan algı durumları olarak tanımlanabilmektedir. Süreç içerisinde duyularla algılanabilen, bilincine varılabilen, gözlenebilen ve kişinin öznel deneyimine konu olan her şey "fenomen" olarak adlandırılmaktadır. Fenomen bir nesne, olay ya da durumun nesnel gerçekliğine işaret etmektedir. Fenomen kavramı somut, algılanabilir, denenebilir, araştırma nesnesi haline getirilebilir ve tecrübe edilebilir olay ve olgulardır.

> Fenomen sözcüğünün ilk anlamı, algı nesnesi olarak nitelendirilen, hissedilen ve insanın duyu deneyiminin konusu olan her şeydir. İkinci anlam olarak ise, sıra-dışı bir şey, henüz açıklanmamış veya tam olarak anlaşılmamış, normal dışı olan her şeydir. İlk anlam olarak gözlemle algılanabilen kendine özgü bir gerçekliğe sahip olduğu varsayımı üzerinden değerlendirilmektedir (Tutar, 2023:344-345).

Fenomenolojik yapı, bir aracı olmadan doğrudan etkileşim almaktadır. Sosyal, kültürel ve düşünsel üretimi de öznenin yaratımına dahil eder. "Ressam/sanatçı bilgi yetisini bakışın ontolojisinde konumlandırmaktadır. Bakışı önceleyen evrene bedenini verir sanatçı. Bu bedenleşme bir sergileme mekânındaki yapıtın vücut bulma hali olarak bakışta asılıdır. Sanatçı da bu bakışın en yalın hali olan fenomenolojik yönelimsel bir bakma edimindedir" (Kahraman Özyılmaz ve Çöklü Aşkın, 2023:119). Yani içgüdüsel olarak sanatçı, üretimindeki eseri ortaya çıkarırken hem duygusal hem de düşünsel boyutta kendini vermektedir. Bu duygu ve düşünce yoğunluğu bedensel olarak tabir edilen, eserle üretimsel olarak tamamen bütünleşerek ortaya çıkarma çabasıdır denilebilir. Eserin sergilemesinde izleyicinin eserde kendini bulması, beğenisi eserin yaratımının gerçekleştiği duygusunu ortaya çıkarmaktadır. Bu durum, izleyicinin eserle bağ kurması anlamına gelmektedir.

> Fenomenoloji ve sanat arasında bulunan ilişki düşünürler ve yorumcular tarafından farklı sanat akımları ile ilişkilendirilmektedir. H. Peter Stowell, Paul Armstrong, Maria Kronegger gibi sanat eleştirmenleri fenomenoloji ve sanat arasındaki bağlantıyı empresyonizm akımı üzerinden incelemektedir. Joseph Parry, Art and Phenomenology kitabında Paul Klee'den rönesans sanatı

DOI: 10.21602/sduarte.1596817

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

> arasında geniş bir yelpaze içerisinde araştırmasını sürdürmektedir. Fenomenoloji ve sanat üzerine yapılan çalışmalarda, özellikle resim sanatı üzerine yazan fenomenologların da etkisi bulunmaktadır. Günümüzde sürdürülen birçok çalışma bu filozofları kaynak olarak almaktadır. Fenomenolojik bakış açısı olarak tanımlanan ve sanatsal deneyime çok yakın olan bakış açısı, birçok fenomenologu resim sanatı üzerine yazmaya, imgesel görüş üzerinden çözümler üreterek örnekler vermeye götürmektedir (Keskin, 2011:1).

Bu bağlamda, fenomenoloji ve sanat arasındaki ilişki hem sanat eleştirmenleri hem de filozoflar tarafından çeşitli açılardan ele alınmaktadır. Bu çerçevede fenomenolojik yaklaşım, sanatı yalnızca nesneye indirgemeyen ve onun izleyiciyle kurduğu öznel, deneyimsel ve dolayısıyla varoluşsal boyutlarını da dikkate alan bütüncül bir çözümleme imkânı sunmaktadır. Fenomenoloji ve sanat arasında var olan ilişkiyi düşünürler farklı şekillerde araştırmakta ve yorumlamaktadırlar. Bu yorumlamalar günümüzdeki araştırmalarda kullanılmaktadır.

5. Dijital Üretim Yapan Sanatçılar

Dijital teknolojilerin sanat üretim süreçlerine dahil edilmesiyle birlikte çağdaş sanatta köklü dönüşümler meydana gelmektedir. Geleneksel üretim yöntemlerinin yerini kısmen ya da tamamen dijital araçlara bıraktığı bu süreçte, sanatçılar estetik düzeyin yanı sıra kavramsal ve deneyimsel boyutta da yeni olanaklar geliştirmektedir. "Sanat ve teknoloji birbirlerini etkileyen kavramlar olmakta ve sanat, teknoloji ile birlikte değişmektedir." (Atan vd., 2015:2). Bu ifadeye göre, çağdaş sanat kuramlarının merkezinde yer alan teknoloji ve sanatın etkileşimi önemli bir tespit olarak düşünülebilmektedir. Bu görüş, sanatın tarihsel süreç içerisinde estetik ve biçimsel yönleriyle olduğu kadar, üretim araçları ve teknikleri bakımından da değişime açık bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Dijital sanat sadece bilgisayar destekli bir sanat ortamı oluşturmamaktadır. Baskı resim de dijital sanattan faydalanmaktadır.

> Bu temel yapıda dijital baskı, gelişen CMYK renk tabanlı baskı makineleri ve kâğıt dışında farklı materyallerdeki baskı altı malzemeler ile üretim sorunlarını en aza indirerek, en önemlisi zamandan tasarruf edebildiği için tasarımcılara olduğu kadar sanatçılara da artık yepyeni imkanlar sunabilmektedir (Beriş, 2022:71).

Bahsedilmekte olan CMYK renk tabanlı baskı makineleri, baskı kalitesini artırmaktadır. Ayrıca bu kalitede baskı makineleri kullanmak sanatçıları zamandan tasarruf ettirmekte ve problem çıkma olasılığını en aza düşürmektedir. Sanatçının üretim sürecini hızlandırabilmesi, seri

DOI: 10.21602/sduarte.1596817

üretim olanağını ortaya çıkarmaktadır. Farklı bakış açısından bakıldığında ise sanatçıya araştırma, kavramsallaştırma ve sunum süreçlerine daha fazla zaman ayırma imkânı tanımaktadır. Bu bağlamda dijital baskı, teknik bir gelişme ve aynı zamanda sanatın düşünsel ve üretimsel çerçevesini dönüştüren bir araç olarak değerlendirilebilmektedir. Dijital baskının farklı bir olanağı olan yenilenen malzeme kullanımı, sanatçının malzeme ve eser arasında yeni bir ilişki kurmasına da olanak sağlamaktadır.

5.1. Dona J. GEIB

Dona J. Geib'in dijital yöntemlerle çalışmaya 1976'da başlamış olduğu bilinmektedir. Dijital yöntemlerle çalışmaya başlayana kadar geleneksel yöntemlerle baskı çalışmaları yapmaktadır ve daha sonra çalışmalarında dijital kamera kullanımına başvurmaktadır. Görsel 1'deki eserinde de kullandığı tekniği, dijital ortamda üretmiş olduğu diğer eserlerinde de bir araya getirerek görüntü kaynakları oluşturmayı hedeflemekte ve bu görüntüleri baskı aşamasından önce dijital teknoloji ile birleştirmektedir.

> Dona J. 21. Yüzyılda bir sanatçı olarak, dijital teknolojileri kullanarak otantik devrime katıldığını aktarmıştır. 1983'ten beri teknolojiyi, 3D baskılar, fotoğrafçılık ve erken dönem bilgisayar grafiklerinde kullanarak dijital sanat yaratmaktadır. Çalışmalarının temelinde "kullan-at" malzemelerin kombinasyonlarını ele almakta ancak baskı aşamasında elektronik teknikleri kullandığı bilinmektedir. Dona J. Dijital görüntüleri kullanmanın, baskı ustalarının yüzyıllardır kullandığı yöntemin bir evrimi olduğunu düşünmektedir. Eserlerinde geri dönüşümü hedefleyerek oluklu mukavva, kutular ve bunların iç bölücü elemanlarını kullanmaktadır (http 1:61).

Sanatçının "kullan-at" malzemeleri dijital tekniklerle birleştirmesi hem sürdürülebilirlik ilkeleriyle örtüşmekte hem de sanatsal üretimin materyal boyutunu yeniden düşünmeye olanak tanımaktadır. Oluklu mukavva, kutular ve iç bölücüler gibi gündelik, endüstriyel atık nesneleri sanat nesnesine dönüştürme pratiği, Duchamp sonrası nesne-merkezli çağdaş sanat anlayışıyla da paralellik göstermektedir. Ancak Dona J.'nin bu yaklaşımı dijital baskı teknikleriyle birleştirmesi, geleneksel zanaat ile çağdaş teknoloji arasında bir köprü kurmaktadır. Bu anlamda sanatçı, geçmişin baskı ustalığını dijitalleşme aracılığıyla güncelleyerek, sanatsal üretimin sürekliliği ve evrimi üzerine özgün bir perspektif sunmaktadır.

DOI: 10.21602/sduarte.1596817

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 1. Dona J. GEIB, *Remnants of The Soul,* 2003, Dijital Baskı ve Ahşap Panel Üzerine Maden ve Altın Varak Yakma, 45.7-45,7 cm, 18-18 inç.

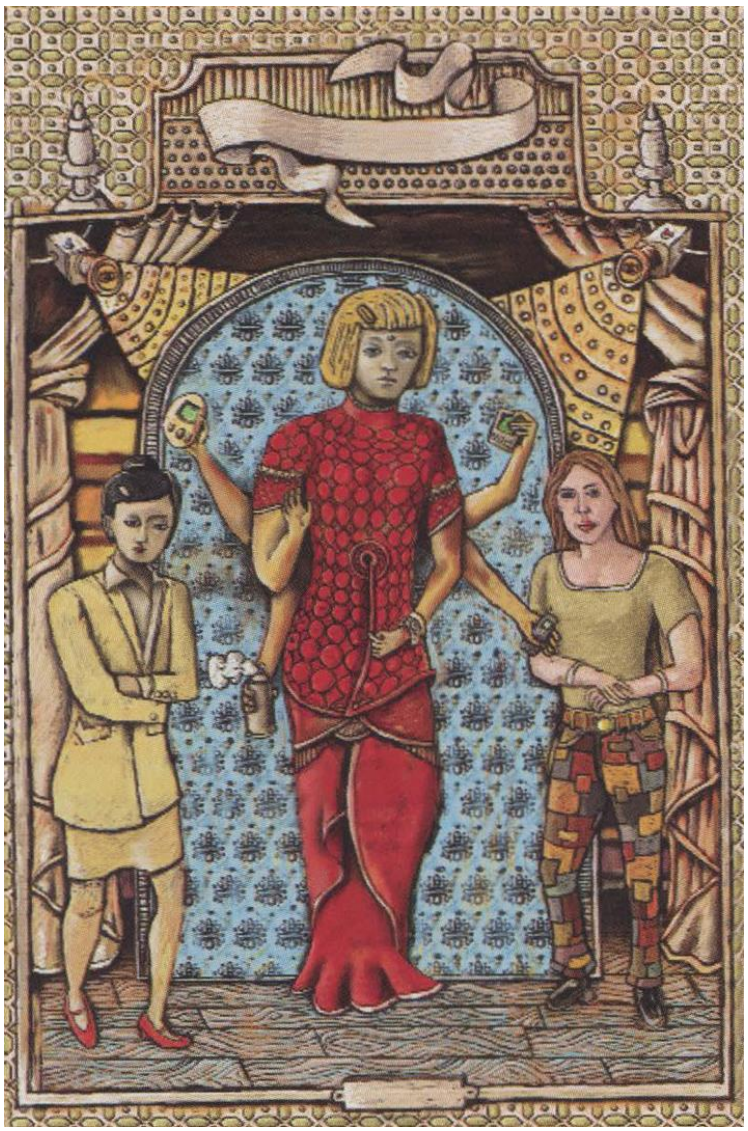
5.2. Chris S. JOHNSON

Chris S. Johnson, çalışmalarında geçmiş ve gelecek arasında bir bağlantı kurarak göndermeler yapmaktadır. Görüntüleme yazılımının imkanlarını kullanarak öğretici bir yaklaşım benimsemektedir. Görsel 2'deki Technodarhma eserinde, cep telefonu, sprey boya gibi ögeler kullanarak klasik Budist sanata ve sembolizme gönderme yapmaktadır. Eserlerinde kullanmış olduğu teknolojik aletlerle birlikte geçmiş ve gelecek arasında bir bağlantı kurmaktadır. Resmin her iki köşesinde konumlandırılmış kameralar, resim için aynı zamanda ışık kaynağı olarak kullanılmıştır. Ana figürde kullanılmış olan 4 kol, Hint mitolojisine yapılan bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Figürün kıyafetleri ve uzuvları Hinduizm tanrılarına benzemektedir.

DOI: 10.21602/sduarte.1596817

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Kullanılmış olan çerçeveler ve dekorlar, figürlerin bir sahne üzerinde olduğunu göstermektedir. Figürlerin mimiklerine bakıldığında durumdan memnun görünmedikleri de söylenebilmektedir.



Görsel 2. Chris S. JOHNSON, *Technodarhama,* 2003, İnkjet Baskı ve Ahşap Üzerine Akrilik Transfer, 50.8-33 cm, 18-12 inç.

DOI: 10.21602/sduarte.1596817

SONUÇ

Dijital sanat, bilgisayar tabanlı bir sanat formu olarak ortaya çıkmıştır. Ayrıca geleneksel sanatla da ilişkilendirilerek gelişimine devam etmektedir. Ancak geleneksel sanattan farklı bir üretim sürecine sahip bir sanat formudur. Temel sanat kavramlarını kullanarak ışık, gölge, çizgi ve renk ögelerini işleyen dijital sanat, bilgisayar destekli bir yaratıcılık alanı sunmaktadır. Dijital sanatın deneyselliğe yatkınlığı, zaman içinde müzeler ve çağdaş sanat toplulukları tarafından daha fazla kabul görmesine yol açmıştır.

Dijital resim sanatı ise grafik tabletlerin kullanımıyla ortaya çıkmış ve sanatçılara farklı yazılımlar aracılığıyla eserler üretme imkânı sağlamıştır. Piksel ve vektör tabanlı yazılımların kullanımı, sanatçıların teknik çeşitliliklerini artırarak kendilerine özgü eserler ortaya çıkarmalarına olanak tanımaktadır. Gelecekte dijital sanatın daha da yaygınlaşması beklenmektedir. Yeni nesil sanatçıların, teknolojik bir dünyada yetişecek olmaları ve izleyicilerin dijital sanatı benimsemesiyle birlikte müzelerin dijital eserlere daha fazla yer vermesi, dijital sanatın toplum içinde daha fazla kabul görmesini sağlayacaktır. Bu süreçte, dijital sanat eserlerinin sergilenmesi ve korunması için çeşitli çözümler geliştirilmektedir. Bu bağlamda geleneksel sanatçılar da dijital sanata yönelmekte ve dijital sanatla ilgilenen sanatçıların sayıları artmaktadır. Fenomenologların yapmış olduğu çalışmaların da bu konuyu destekler nitelikte olduğu görülmektedir. Birçok fenomenolog, resim sanatı üzerine yazmaya ve çözümler üreterek örnekler vermeye devam etmektedirler.

Eserlerini incelemiş olduğumuz iki sanatçı dijital sanatı birbirinden farklı amaçlarla kullanmaktadırlar. Johnson ve Gaib farklı türde dijital araçlar kullanarak eserlerini üretmekte ve bu eserleri geleneksel olarak sergilemektedirler. Bu bağlamda dijital sanatı bir araç olarak kullandıkları söylenebilir. İki sanatçı arasındaki farklılıklardan biri eserlerinde kullandıkları materyallerdir. Gaib kullan-at malzemelerle geri dönüşümü eserlerinde vurgularken, Johnson teknolojik aletler ve farklı kültürleri bir araya getirerek göndermeler yapmaktadır.

Sonuç olarak; bu araştırmada dijital sanat ve geleneksel sanat arasındaki farklılıklar ve benzerlikler açıklanmaya çalışılmıştır. Günümüz sanatının gelişimi ve değişiminde dijital sanat materyalleri kullanılmaya başlandığından beri geleneksel sanattaki yenilikler ve değişim ortaya

konulmaya çalışılmış; dijital sanatın günümüz sanatı içinde de etkin bir şekilde yer aldığı ve alabileceği, sanat eserleri üretiminde destekleyici bir unsur olarak görülmeli, gelişen günümüz sanatları içinde de katkısı göz önünde bulundurulmalıdır.

Kaynakça

Atan, A., Uçan, B., Bilsel, Ç. (2015). "Dijital Sanat Uygulamaları Üzerine Bir İnceleme", *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi,* Sayı 26, s.1-14.

Beriş, Y. (2022). Dijital Sanat Baskısının Görsel Sanat Olgusuna Etkisi, Doktora Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Ve Tasarım Ana Sanat Dalı Sanat ve Tasarım Doktora Programı.

Demir, İ. (2019). Teknolojinin Resim Sanatına Getirdiği Yenilikler Bağlamında Dijital Resim, Yüksek Lisans Tezi, Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı.

Eronat, S. (2019). 21. Yüzyılda Dijital Sanatta Resmin Yeri, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yeditepe Üniversitesi, Plastik Sanatlar ve Resim Programı.

Hoşgel, Y. (2022). Dijital Sanat Uygulamarının Günümüz Sanatına Yansımaları, Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Sanat Dalı.

Kahraman Özyılmaz, J. ve Çöklü Aşkın, H. (2023). "Fenomenolojik Bakış, Sanat ve Ezoterik Uzlaşımlar", *Akademik Hassasiyetler Dergisi,* Sayı 23, s. 115-135.

Keskin, E. (2011). "Sanatsal Deneyim ve Fenomenoloji*", Rh+ Sanat Dergisi,* Cilt 84.

Sağlamtimur, Z. (2010). "Dijital Sanat", Eskişehir: *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 3, s.213-238.

Tanyıldızı, B. (2008). Çağdaş Resim Sanatında Dijital Görüntü Estetiği, Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.

Tutar, H. (2023). "Nitel Araştırma Deseni Belirleme Ölçütleri ve Gerekçelendirilmesi", Kastamonu: *Kastamonu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Sayı 1, s. 334-355.

Wands, B. (2006). *Art of the Digital Age*, New York, N.Y. Thames, Hudson.

DOI: 10.21602/sduarte.1596817

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

İnternet Kaynakları

http 1. ACM SİGGRAPH, (2003) Electronic Art And Animation Catalog. https://history.siggraph.org/publication/siggraph-2003-electronic-art-and-animation-catalog-2003/ Erişim tarihi: 07.12.2024.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. ACM SİGGRAPH, (2003) Electronic Art And Animation Catalog. https://history.siggraph.org/publication/siggraph-2003-electronic-art-and-animation-catalog-2003/ Erişim tarihi: 07.12.2024.

Görsel 2. ACM SİGGRAPH, (2003) Art Show Archives, Computer Graphics. https://digitalartarchive.siggraph.org/artwork/chris-s-johnson-technodarhma/ Erişim tarihi: 07.12.2024.

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

AVRUPA FUTBOL ŞAMPİYONASI LOGOLARININ GRAFİK TASARIM AÇISINDAN İNCELENMESİ

ANALYSING EUROPEAN FOOTBALL CHAMPIONSHIP LOGOS FROM A GRAPHIC DESIGN PERSPECTIVE

İbrahim Yılmaz *

Öz

1960 yılında UEFA tarafından başlatılan Avrupa Futbol Şampiyonası, farklı kültürleri ortak bir tutku etrafında birleştiren uluslararası bir organizasyon hâline gelmiştir. Bu tür etkinliklerin tanıtımında kullanılan logolar, yalnızca kurumsal kimlik öğesi olmanın ötesinde, turnuvanın ruhunu, dinamiklerini ve temsil ettiği değerleri görsel bir dil aracılığıyla yansıtan önemli tasarım unsurlarıdır. Logo kavramı farklı disiplinlerde incelenmiş olsa da Avrupa Futbol Şampiyonası logolarına dair akademik çalışmalar oldukça sınırlıdır. Bu durum, söz konusu logoların görsel iletişim ve tasarım ilkeleri çerçevesinde yeterince incelenmediğini göstermektedir. Bu amaç doğrultusunda, 1996-2024 yılları arasında kullanılan Avrupa Futbol Şampiyonası logoları, grafik tasarım açısından renk, tipografi, şekil yapısı, anlam boyutu ve Gestalt teorisi çerçevesinde değerlendirilmiştir. Araştırma, tarama yöntemiyle elde edilen makaleler, kitaplar, dergiler ve internet kaynakları ışığında nitel bir analiz sunmaktadır. Elde edilen bulgular, her bir logonun dönemin tasarım akımları ve teknolojik yenilikleriyle uyum sağladığını ve sade tasarımlardan dinamik, modern tasarımlara doğru bir değişim geçirdiğini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Logo Tasarımı, Gestalt İlkeleri, UEFA Avrupa Futbol Şampiyonası.

Abstract

Launched by UEFA in 1960, the European Football Championship has become an international event uniting diverse cultures around a shared passion. Logos used in such events are not just corporate identity elements but key visual tools that express the tournament's spirit, dynamics, and values. While the logo concept has been studied in various disciplines, academic research specifically on European Championship logos is limited, indicating a gap in visual communication and design analysis. This study addresses that gap by examining the logos used between 1996 and 2024 through color, typography, form, meaning, and Gestalt theory. Using a qualitative approach based on sources such as books, articles, journals, and websites, the research highlights how each logo reflects the design trends and technological context of its time. The findings reveal a clear evolution from simple, symbolic visuals to more dynamic and modern designs aligned with contemporary aesthetics.

Keywords: Graphic Design, Logo Design, Gestalt Principles, UEFA European Football Championship.

Araştırma Makalesi / Research Article
Başvuru tarihi / *Received*: 17 Eylül 2024- Kabul tarihi / *Accepted*: 31 Mayıs 2025

* Doç., Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, iyilmaz@bandirma.edu.tr, Balıkesir/Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

1. Giriş

Dünyanın farklı bölgelerindeki mağaralarda bulunan kaya ve duvarlara çizilen ya da oyulan resimlerin, insanlık tarihindeki en eski iletişim biçimlerinden biri olarak kabul edilir (Bosler, 2012:7). Bu resimlerin, tarih öncesi toplulukların günlük yaşam pratiklerini, inanç sistemlerini ve çevreye dair algılarını anlamamıza önemli katkılar sunar. O dönemde kullanılan semboller, toplulukların ortak bir dil ve kültürel kimlik geliştirmesinde etkili bir rol oynamıştır. Özellikle hayvan figürleri, av sahneleri ve gündelik yaşama dair kesitlerin yer aldığı mağara resimleri, ilk insanların çevrelerini anlamlandırma ve edindikleri bilgileri sonraki kuşaklara aktarma çabalarının somut göstergeleri arasında sayılır. Bu görsel anlatımlar, sanatın ve iletişimin binlerce yıllık evrimine ışık tutarak erken dönem insanlık tarihini aydınlatır (Dunleavy, 2015). Zamanla olayları ve organizasyonları duyurmak amacıyla farklı iletişim yöntemleri geliştirilmiş, bu yöntemler teknolojik ilerlemeler ve toplumsal dönüşümler doğrultusunda çeşitlenerek sürekli bir değişim süreci geçirmiştir.

Günümüz toplumunda reklam ve tanıtım faaliyetlerinin artmasıyla birlikte bireyler, her zamankinden daha fazla görsel içerikle karşı karşıya kalmaktadır. Bu durum, çeşitli marka, görsel veri ve logoların bireylerin zihinlerinde daha kolay yer edinmesine neden olmaktadır. Grafik tasarımcılar, kitle iletişim araçlarıyla sunulan bilgileri daha çekici, anlaşılır ve etkili hale getirerek mesajların hedef kitleye en uygun biçimde ulaşmasını sağlar (Turgut, 2013:17). Bu bağlamda grafik tasarım, yalnızca estetik bir değer sunmakla kalmaz; aynı zamanda bilgilendirme ve iletişim süreçlerinin etkinliğini de büyük ölçüde artırır (Aynsley, 1987:28-29). Her markanın kendine özgü bir kimlik oluşturabilmesi ve hedef kitlesiyle etkili bir iletişim kurabilmesi için güçlü bir grafik tasarıma ihtiyaç duyduğu açıktır (Karamatsu vd., 2019:1482). Logo tasarımı, markanın ilk izlenimini belirler ve akılda kalıcılığını artırır. İyi tasarlanmış logolar ve görsel materyaller, markaların rekabetçi piyasada öne çıkmasına yardımcı olurken, tüketicilerin markayı daha kolay tanımasını sağlar ve pazardaki etkisini güçlendirir (McDonald vd., 2020:5).

Logo tasarımı, bir kurumun, ülkenin veya hizmetin temsilini yapan bir sembol olduğundan; özgün, çekici ve okunabilir olmasının yanı sıra akılda kalıcı özellikler taşımalıdır. Ayrıca, farklı ülkelerin kurum ve firmalarından ayırt edilebilmesi için özgün tipografik yazı tiplerinin kullanılması önemlidir. Logo ve amblem tasarımları yalnızca basılı medya ve televizyon

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

gibi geleneksel görsel iletişim araçlarında değil, aynı zamanda internet gibi dijital platformlarda da kullanılabilecek şekilde tasarlanmalıdır (Keş ve Kurt, 2015:96). Logoda kullanılan semboller, ülkenin tarihi ve kültürel mirasına referans vererek toplumsal hafızayı canlandırmanın ötesinde, izleyicinin bilinçaltında olumlu bir izlenim bırakır. Bu tür görsel unsurlar, uluslararası spor organizasyonlarında ev sahibi ülkenin küresel tanınırlığını artırarak etkili bir iletişim sağlar.

Uluslararası spor organizasyonlarının tanıtımında kullanılan logolar, alıcının zihninde yer edinmesi, kimlik, kültür ve değerleri yansıtması açısından önemli birer görsel iletişim aracı olarak kabul edilir (Qadhi, 2023:142). Grafik tasarımcılar, etkinliğin ya da organizasyonun kimliğini doğru şekilde temsil edebilecek sembol ve logo tasarımları oluşturmak için bilinçli ve araştırmaya dayalı bir süreç yürütmelidir. Hangi mesajın hangi işaret ya da sembol aracılığıyla iletileceğini anlamak ve doğru görsel dili seçmek, çoğu zaman birçok alternatif üzerinde detaylı çalışmalar yapılmasını gerektirir (Fang ve Mowen, 2005:161). Bazı logolar, hedef kitle tarafından fark edilmez ya da tanınmaz. Bu nedenle, bir logonun tanıtım sürecinde etkili olabilmesi için yüksek düzeyde tanınabilirlik ve dikkat çekiciliğe sahip olması büyük önem taşır (Chen vd., 2015:368).

Dünyanın çeşitli bölgelerinde düzenlenen ulusal ve uluslararası spor organizasyonları, ülkeler arasındaki sosyal ve kültürel etkileşimi güçlendirerek toplumları ortak değerler etrafında bir araya getirir (Çeken ve Aybay, 2021:27). Bu etkinliklerin tanıtımı için önemli miktarda finansal kaynak ayrılır; sponsorlar, reklam kampanyaları ve medya iş birlikleri yoluyla organizasyonların daha geniş kitlelere ulaşması sağlanır. Ayrıca bu müsabakalar, ev sahibi şehir ve ülkelerin ekonomilerine katkıda bulunmanın yanı sıra turizmi canlandırır ve kültürel etkileşimi artırır. Bu bağlamda logolar, firmaların ya da kurumların kamuoyunda tanınmasını sağlayan grafik tasarımın temel unsurlarından biridir (Wheeler, 2012:146). Logonun bir parçası olduğu görsel kimlik tasarımı ise, toplumun kültürel değerleriyle doğrudan ilişkilendirilen en etkili iletişim araçlarından biri olarak kabul edilir. Uluslararası spor organizasyonlarının logo tasarımlarında kullanılan semboller, ulusal kimliği, hedefleri ve değerleri yansıtan güçlü görsel öğeler olarak öne çıkar. Bu organizasyonlar, yalnızca birer spor etkinliği olmanın ötesine geçerek, kültürel birer sembol haline gelmektedir (Qadhi, 2023:142).

UEFA (Union of European Football Associations- Avrupa Futbol Federasyonları Birliği), İtalyan, Fransız ve Belçikalı futbol federasyonları arasındaki istişarelerin ardından, 15 Haziran

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

1954 tarihinde İsviçre'nin Basel kentinde bir toplantı düzenlemiştir. Bu toplantı sonucunda, Avrupa'nın 25 ulusal futbol federasyonu, Avrupa futbolunu temsil edecek bir üst kuruluşun oluşturulması konusunda fikir birliğine varmıştır. Alınan bu karar doğrultusunda, dört ay sonra UEFA resmen kurulmuş ve her dört yılda bir düzenlenecek olan Avrupa Futbol Şampiyonası hayata geçirilmiştir (Vonnard, 2020:42). 1955 yılında, Avrupa Kulüpler Şampiyonlar Kupası'nın geniş bir izleyici kitlesi tarafından ilgi görmesi üzerine, UEFA, Avrupa milli takımları arasında da bir turnuva düzenleme kararı almıştır. Bu girişim, Fransa Futbol Federasyonu Başkanı ve aynı zamanda UEFA Genel Sekreteri olan Henri Delaunay önderliğinde gerçekleştirilmiştir. İlk turnuva, 1958-1960 yılları arasında düzenlenmiş ve Delaunay'ın anısına "Delaunay Kupası" olarak adlandırılmıştır. Takip eden yıllarda organizasyon "Avrupa Uluslar Kupası" adıyla anılmış, 1965 yılından itibaren ise "Avrupa Futbol Şampiyonası" adını almıştır (Orta, 2012). Bu uluslararası spor organizasyonunun tanıtımında, özellikle 1996-2024 yılları arasında kullanılan logoların grafik tasarımı büyük önem taşımaktadır. Söz konusu logolar yalnızca etkinliğin tanıtımını sağlamakla kalmamış; aynı zamanda ulusal kimliklerin ve kültürel değerlerin görsel yolla iletilmesinde de etkili bir rol üstlenmiştir (Ross, 2011:27). Bu bağlamda, Avrupa Futbol Şampiyonası'nın geniş kitlelere ulaşmasında tanıtım logoları önemli bir iletişim aracı olarak işlev görmektedir.

Tasarım ve estetik anlayışı, birçok alanda olduğu gibi spor dünyasında da önemli bir yer tutar. Özellikle ulusal ve uluslararası spor organizasyonlarının kimliklerini yansıtan logolar hem görsel hem de iletişimsel açıdan büyük bir rol oynar. Başarılı bir logo, bir turnuvanın profesyonel ve güvenilir bir yapıya sahip olduğunu göstermede temel bir araçtır. Grafik tasarım bu noktada, özellikle logo tasarımının markanın kimliğini, değerlerini ve iletmek istediği mesajları taşıma gücüyle öne çıkar. Logo kavramı farklı alanlarda sıkça incelenmiş olsa da uluslararası veri tabanlarında Avrupa Futbol Şampiyonası logoları üzerine yapılmış akademik çalışmaların oldukça az olduğu ortaya çıkmıştır. Bu durum, spor ve tasarım arasındaki ilişkiye dair literatürde önemli bir eksikliğe işaret etmektedir. Ayrıca, grafik tasarım alanında spor logolarının tipografi, renk, şekil ve anlam gibi görsel bileşenlerini derinlemesine ele alan çalışmaların da sınırlı kaldığı görülmektedir.

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

2. Grafik Tasarım

Grafik tasarımı, yazılı ve görsel öğeleri bir araya getirerek belirli bir mesajı hedef kitleye etkili biçimde iletme sanatıdır. Tasarımcılar bu amaçla çeşitli araçlar ve tekniklerden yararlanarak, görsel iletişimi güçlü ve anlaşılır kılmayı hedefler. Semboller, resimler, grafikler, logolar ve diğer görsel unsurlar aracılığıyla karmaşık bilgiler sade ve etkileyici bir biçimde sunulabilir (Tutar vd., 2004:168-169). Bu süreçte estetik ile işlevsellik arasında denge kurmak hem dikkat çekici hem de anlaşılır bir iletişim sağlamak açısından önemlidir (Barnard, 2005:10-11). Grafik tasarım, günümüz iletişim dünyasında vazgeçilmez bir konuma sahiptir ve çok yönlü etkileriyle öne çıkmaktadır. Bu süreçte, estetik ve işlevsellik arasında bir denge kurularak hedef kitlenin dikkati çekilir ve mesaj, etkili ve anlaşılır bir biçimde aktarılır (Landa, 2014:38). Grafik tasarımın amacı, ihtiyaçlara cevap vermek ve hedef kitlede etki yaratmaktır. Bu çalışmalar, tanıtım, bilgilendirme ve günlük hayatta kullanım açısından toplumun sıklıkla karşılaştığı temel iletişim araçları arasında yer alır ve kültür-sanat kuruluşları için ilgi çekme, beğeni kazanma ve duyuru yapma açısından önemli bir etkiye sahip olur (Sayın, 2019:17). Grafik tasarım, bir kitle iletişim sanatıdır ve görseller, kavramlar ve yaratıcı estetik ifadeler aracılığıyla toplumu etkiler. Tasarımcılar, entelektüel birikimlerini kullanarak topluma iletmek istedikleri mesajı, illüstrasyon, tipografi veya logo gibi görsel unsurlarla destekleyerek ortaya koyar (Uslu, 2017:13). Logo tasarımı, grafiksel bir işaret olarak markaların kamuoyunda tanınmasını ve kolayca ayırt edilmesini sağlar (Wheeler, 2012:147). Futbol dünyasında grafik tasarım, estetik bir araç olmanın ötesinde marka kimliği oluşturma ve taraftarlarla duygusal bağ kurma aracıdır. Bu bağlamda futbol, bir spor dalı olmanın ötesine geçerek, görsel iletişim yoluyla kültürel ve duygusal bir etkileşim alanı yaratır.

3. Logo Tasarımı

Logo tasarımı, markaların ya da organizasyonların görsel kimliğini oluşturan temel unsurlardan biri olup kurumsal kimliğin temsil gücünü artırır (Teker, 2003:45). Grafik tasarımcılar tarafından, bireyler, gruplar ve şirketlerin görsel iletişim stratejilerinin vazgeçilmez bir ögesi olarak geliştirilen logolar, genellikle vektör tabanlı grafik teknikleriyle tasarlanmaktadır. Logo tasarımında, iletilmek istenen mesajın doğru aktarılması, kullanılan mecra ile uyumlu olması ve özgünlük taşıması temel ilkeler arasında yer alır. Ayrıca, logonun uzun ömürlü ve sürdürülebilir olması, güven duygusu yaratması ve farklı platformlara uyum sağlayabilmesi kritik unsurlar

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

arasında yer almaktadır. En önemli özelliklerinden biri ise, sade yapısıyla akılda kalıcılığı artırmasıdır (Bektaş, 1992:81).

Bir logo, markanın kimliğini yansıtma biçimiyle öne çıkar ve genellikle işaret, sembol ya da simge gibi temel görsel unsurlarla şekillenir (Landa, 2014:38). Kurumsal görsel kimliğin bir parçası olarak logo tasarımı, bir kuruluşun imajını, karakterini ve itibarını yansıtma açısından büyük önem taşır (Dan, 2011:308). Markayı rakiplerinden ayıran ve ona rekabet avantajı sağlayan temel unsurlar, benimsediği görsel öğeler ve özellikle logosudur. Kurumsal iletişim bağlamında logo, hedef kitleye iletilmek istenen bilgi ve fikirlerin aktarımında kritik bir rol üstlenir (Leelayudthyothin, 2022:85). Logo, yalnızca tanıtıcı bir sembol değil; aynı zamanda bilgiyi görsel olarak düzenleyen ve hedef kitleye etkili biçimde aktaran bir tasarım aracıdır. Bu doğrultuda, farklı tasarım yaklaşımları ve stratejileri mesajın doğru ve etkili biçimde iletilmesine katkı sağlar (Zhao, 2017). Günümüzün hızlı tüketim odaklı dünyasında, markaların tanıtım süreçlerinde görsel sunumun gücü, hedef kitlenin algısını doğrudan etkilemektedir. Logolar, markanın vizyonunu ve misyonunu yansıtarak onun özünü tek bir bakışta aktarma potansiyeline sahiptir. Renk, tipografi ve şekil gibi görsel unsurlar aracılığıyla bilinçaltına hitap eden mesajlar iletilir; böylece marka bilinirliği artırılır ve hedef kitle ile duygusal bir bağ kurulması sağlanır (Duxiu, 2018:3).

3.1. Logo Tasarımında Tipografi

Tipografi, bir logonun görsel kimliğini şekillendiren en önemli unsurlardan biridir. Özellikle harf durumu, kalınlık, kontrast, genişlik, duruş ve yazı tipi gibi görsel niteliklerin, logonun akılda kalıcılığı üzerinde etkili olduğu kabul edilmektedir. Genellikle büyük harf kullanımı, kalın yazı tipleri ve orta genişlikteki fontların, logonun zihinde yer etmesini kolaylaştırdığı bilinmektedir (Gani vd., 2014:221). Tipografi, dilin yazılı formunun görsel yapısını geliştirme yoluyla bilgilerin daha kolay anlaşılmasını ve okunmasını sağlar; böylece yazının mantıklı bir şekilde organize edilmesine katkıda bulunulur (Erdal, 2015:54). Logo tasarımında tipografi, sadece estetik açıdan değil, aynı zamanda mesajın etkili bir şekilde iletilmesini sağlamak için kritik bir araç olarak görülmektedir. Reklamlarda ise tipografinin basit, net ve anlaşılır şekilde kullanılması büyük önem taşımaktadır. Doğru kullanılan tipografi ile mesajın etkisi artırılır, bilgi hiyerarşisi oluşturulur ve içerik, görünümüyle uyumlu hale getirilir (Rawat vd., 2021:1975).

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

3.2. Logo Tasarımında Renk

Renk kullanımı, tasarımın algılanış biçimini doğrudan etkileyen önemli bir unsurdur (Kılıç, 2013:78). Uyumlu renk tercihleri, çizgi yapısı, kompozisyon ve oran gibi diğer görsel bileşenlere kıyasla daha güçlü bir etki yaratabilir. Işığın etkisiyle birlikte renkler, farklı duygusal tepkileri tetikler ve izleyici üzerinde kalıcı izlenimler bırakır (Özsoy ve Ayaydın, 2016:69). Logo tasarımında renk, estetik bir unsurdan öte marka algısını şekillendiren ve tüketici davranışlarını yönlendiren stratejik bir bileşendir. Düşünülerek seçilen bir renk paleti, marka tanınırlığını artırırken mesajın etkili iletilmesini ve hedef kitleyle duygusal bağ kurulmasını sağlar. Renk seçimi, markanın kimliğini, değerlerini ve hedef kitlesine iletmek istediği mesajları yansıtacak şekilde planlanmalıdır. Psikolojik etkileri sayesinde, renkler logonun duygusal çağrışım gücünü artırır ve marka ile kullanıcı arasında daha güçlü bir bağ kurulmasına olanak tanır (Balmer ve Gray, 2000:258). Araştırmalar, belirli renklerin tüketici algısı ve karar alma süreçlerinde önemli rol oynadığını ortaya koymaktadır. Örneğin, sıcak renklerden biri olan kırmızının, enerji, tutku ve heyecan hissi uyandırdığı, soğuk renklerden biri olan mavinin ise güven ve sadakat duygusunu aktardığı bilinmektedir. Bu nedenle, logo tasarımında markanın kimliğiyle uyumlu renklerin tercih edilmesi, görsel kimliğin güçlenmesine ve hedef kitle üzerinde daha etkili bir izlenim bırakılmasına katkı sağlar (Suriadi vd., 2022:842).

3.3. Logo Tasarımında Şekil

Logo tasarımında şekil kullanımı, markanın kimliğini ve mesajını görsel olarak etkili biçimde yansıtmanın temel yollarından biridir. Her şeklin kendine özgü anlamları ve çağrışımları bulunur; bu durum, izleyicinin algısını doğrudan etkileyebilir. Şekil unsurları, logonun görsel kimliğini oluşturarak marka mesajlarının daha net ve güçlü bir şekilde aktarılmasına katkı sağlar. Bu nedenle, logo tasarım sürecinde şekillerin taşıdığı anlam ve sembolik değerler göz önünde bulundurulmalıdır (Ha vd., 2020:5). Örneğin, simetrik yapısıyla daire; uyum, bütünlük ve sonsuzluk gibi kavramları temsil eder. Birlik ve bütünlük vurgusu yapmak isteyen markalar, genellikle daire formunu tercih eder. Kare şekli, eşit kenar yapısıyla denge ve düzeni simgeler; bu nedenle güvenilirlik ve sağlamlık gibi özellikleri öne çıkarmak isteyen markalar tarafından sıklıkla kullanılır. Üçgen ise sivri uçları ve yön gösteren yapısıyla dinamizm, hareket ve ilerlemeyi temsil

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

eder. Bu bağlamda, enerji ve hareketlilik vurgusu yapmak isteyen markaların üçgen formuna yöneldiği görülmektedir (Adîr vd., 2012:655).

3.4. Logo Tasarımında Anlam

Logolar, modern pazarlama ve iletişim stratejilerinin temel unsurlarından biri olarak görülür. Bir markanın kimliğini yansıtan bu görsel ögeler, aynı zamanda hedef kitleyle güçlü ve kalıcı bağlar kurmayı amaçlar. Logo tasarımı, fotoğraf ya da illüstrasyon gibi diğer anlatım biçimlerinden farklı olarak soyutlama ve sembolizm üzerine kuruludur. Bu bağlamda, logonun anlam katmanı; markanın mesajını, değerlerini ve kişiliğini görsel bir dil aracılığıyla iletmede kritik bir rol üstlenir (Llorente vd., 2021:334). Logolar, marka kimliği ve tüketici algısı üzerinde güçlü sembolik çağrışımlar yaratabilir. Anlamsal gücünü, mesajları hızlı, sade ve evrensel bir biçimde iletebilme yeteneğinden alır. Özellikle şekil kullanımı; markanın değerlerini, hedef kitlesini ve kurumsal duruşunu yansıtmak için etkili bir iletişim aracı olarak öne çıkar. Tasarım sürecinde tercih edilen geometrik ya da organik formlar, izleyicide hem duygusal hem de bilişsel çağrışımlar oluşturabilir (Hynes, 2009:550). Farklı şekil türlerinin taşıdığı sembolik çağrışımlar, bir markanın kimliğini daha etkili bir şekilde yansıtmasına olanak tanır. Logolar, yalnızca etkinlikleri temsil etmekle kalmaz; aynı zamanda bir ülkenin kültürel değerlerini küresel ölçekte tanıtarak izleyiciyle kültürel bir bağ kurma işlevi de üstlenir. Bu nedenle, logolardaki anlam katmanının dikkatle analiz edilerek tasarıma entegre edilmesi, markanın görsel iletişim stratejilerini güçlendirir. Doğru şekillerin seçimi, hedef kitlede hem duygusal hem de zihinsel bir etki yaratarak olumlu bir ilk izlenim bırakabilir. Dolayısıyla, logo tasarımında kullanılan şekillerin anlam boyutu, markanın mesajını etkili biçimde iletmede kilit bir rol oynar (Henderson vd., 1998:17).

3.5. Logo Tasarımında Gestalt İlkeleri

Gestalt teorisi, görsel algının parçalardan ziyade bütüne odaklandığını savunur. Almanca 'biçim' anlamına gelen bu kavram, beynin görsel unsurları anlamlı bir bütün olarak nasıl yorumladığını açıklar. Bu yaklaşıma göre bireyler, görsel unsurları yalnızca bileşenlerinin toplamı olarak değil, daha büyük bir yapının parçası olarak algılar (Zhenglin ve Jung, 2024:135). Grafik tasarımcılar için Gestalt felsefesi, izleyici algısını yönlendirme ve daha etkili görsel iletişim kurma açısından önemli bir referans noktasıdır (Uçar, 2019:139). Gestalt ilkeleri, insan beyninin görsel

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

öğeleri nasıl organize ettiğini ve gruplandırdığını ortaya koyarak, tasarımcıya güçlü ve anlamlı kompozisyonlar geliştirmede rehberlik eder.

Yakınlık: Yakınlık ilkesi, görsel öğeler arasındaki mesafenin algısal bütünlüğün oluşmasında temel bir faktör olduğunu ortaya koyar. İnsan zihni, birbirine yakın konumlandırılmış nesneleri otomatik olarak bir grup ya da anlamlı bir bütün olarak algılama eğilimindedir. Bu sayede, görsel düzenin daha net bir şekilde kavranmasını sağlar ve izleyicinin bilgiyi daha hızlı ve etkili biçimde yorumlamasına katkıda bulunur (Dökmen, 1994:92).

Benzerlik: Benzerlik ilkesi, birbirine benzeyen özelliklere sahip uyaranların aynı grup içinde algılanma eğilimini açıklar. Şekil, renk, boyut veya doku gibi ögeler açısından benzerlik gösteren nesneler, zihinsel olarak bir bütün halinde gruplanır. Böylece, bireylerin karmaşık görsel bilgiyi daha hızlı işlemelerine ve anlamlandırmalarına yardımcı olur (Mungan, 2023:67).

Şekil-Zemin İlişkisi: Algı, bir nesneyi ön planda yer alan bir şekil olarak, onu çevreleyen alanı ise zemin olarak ayırt etme eğilimindedir. Öne çıkan öge genellikle şekil olarak tanımlanırken, arka planda kalan unsur zemin olarak değerlendirilir. Ancak, şekil ve zemin rollerinin değişebildiği durumlarda algısal yanılsamalar ortaya çıkabilir. Bu tür durumlarda birey, geçmiş deneyimlerinden yararlanarak şekil ve zemin ögelerini doğru biçimde ayırt etmeye çalışır (Alpan, 2008:80).

Tamamlama (Kapatma): Eksik ya da tamamlanmamış bir şekil dahi, zihin tarafından bütün olarak algılanabilir. Nesne ya da formlar tam olarak görülmese bile, birey zihinsel süreçler aracılığıyla eksik kısımları tamamlar ve bütünsel bir algı oluşturur. Bu ilkeye göre, algı sürecinde bireyler, boşlukları otomatik olarak doldurma eğilimi göstererek nesneleri bütün halinde anlamlandırır (Arıkan, 2008:28).

Devamlılık (Süreklilik): Tasarımda öğeler düzenli ve akıcı bir şekilde yerleştirildiğinde, görsel akış kolaylaşır ve izleyici şekilleri bir bütün olarak algılar. Bu tür ilkeler, görsel düzenin nasıl algılandığını belirleyerek izleyicinin dikkatini yönlendirir ve tasarımın iletmek istediği mesajın daha etkili biçimde aktarılmasına katkı sağlar (Yalur, 2021:233).

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

4. Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemi çerçevesinde gerçekleştirilmiş olup, doküman analizi yöntemi temel alınmıştır. Nitel araştırmalar, olay ve olguları derinlemesine, doğal ve bütüncül bir biçimde incelemeyi amaçlar (Yıldırım ve Şimşek, 1999:19). Araştırmanın temel odak noktasının, 1996-2024 yılları arasında düzenlenen Avrupa Futbol Şampiyonası'nda kullanılan logoların görsel analizini içerdiği aktarılmaktadır. Bu çalışma kapsamında, ilgili literatür incelenmiş ve literatürden elde edilen veriler detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Logoların tipografi, renk, şekil ve sembolik anlam boyutları görsel analiz sürecinde kapsamlı şekilde incelenmiştir. Ayrıca, Gestalt teorisinin görsel algı ilkeleri (Yakınlık, Benzerlik, Şekil-Zemin, Tamamlama ve Devamlılık İlkeleri) temel alınarak, logolardaki görsel düzenlemelerin anlam oluşturma süreçlerine etkisi ele alınmıştır. Her bir logo, tasarımsal açıdan sistematik bir şekilde analiz edilmiştir. Araştırmanın sınırlılıkları arasında, logoların tasarım süreçlerine ilişkin resmî belgelere ulaşılamaması ve incelemelerin yalnızca görsel ögelere dayanması yer almaktadır. Bu bakış açısı, analiz sonuçlarının yorumlara açık olmasına ve çalışmanın öznel bir sınırlılık taşımasına neden olmuştur. Buna rağmen çalışma, Avrupa Futbol Şampiyonası logolarının tasarım özelliklerini ve taşıdıkları sembolik anlamları inceleyerek grafik tasarım alanına katkı sağlamayı; ayrıca organizasyon kimliği üzerindeki etkilerine dair çıkarımlar sunmayı hedeflemektedir.

4.1. Verilerin Toplanması

Avrupa Futbol Şampiyonası logolarının incelenmesi sürecinde, görsel inceleme ve yorumlama tekniklerinden yararlanılmıştır. Araştırmada tarama yöntemi kullanılmış; ilgili makaleler, kitaplar, dergiler ve internet kaynaklarından elde edilen veriler analiz edilmiştir. Literatür taraması sonucunda, 1996-2024 yılları arasında düzenlenen Avrupa Futbol Şampiyonası logolarının grafik tasarım açısından incelendiği daha önce yapılmış herhangi bir akademik çalışmaya rastlanmamıştır. Bu kapsamda, logoların tasarım özellikleri ve görsel anlatım unsurları ayrıntılı biçimde değerlendirilmiştir.

4.2. Araştırma Verilerin Analizi

Bu araştırmada, internet üzerinden gerçekleştirilen taramalar sonucunda, 1960-2024 yılları arasında tasarlanmış toplam 17 logo incelenmiştir. Ancak, 1960-1992 logolarında tipografi ve renk kullanımının benzer olduğu gözlemlenmiştir. Bu bulgular Tablo 1'de sunulmuştur. Söz

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

konusu benzerlikler nedeniyle, analiz süreci 1996-2024 yılları arasında kullanılan logolarla sınırlandırılmıştır. Tablo 2'de ise, Avrupa Futbol Şampiyonası'nın düzenlendiği yıllar ile ev sahibi ülke veya ülkelerin bilgilerine yer verilmiştir.

Tablo 1. 1960-1992 Arası Avrupa Futbol Şampiyonası Logoların Görselleri.

Sıra No	Ev Sahibi Ülke Logosu	Yılı
1		1960 Fransa
2		1964 İspanya
3		1968 İtalya
4		1972 Belçika
5		1976 Yugoslavya
6		1984 Fransa
7		1988 Almanya
8		1992 İsveç

Tablo 2. 1996-2024 Arası Avrupa Futbol Şampiyonası İncelenecek Logoların Tarihlere Göre Sıralanması.

Sıra No	Ev Sahibi Ülke-Ülkeler	Yılı
1	İngiltere	1996
2	Belçika-Hollanda	2000
3	Portekiz	2004
4	Avusturya-İsviçre	2008

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

5	Polonya-Ukrayna	2012
6	Fransa	2016
7	Almanya-Azerbaycan-Danimarka-Hollanda-İngiltere-İskoçya-İspanya-İtalya-Macaristan-Romanya-Rusya	2020
8	Almanya	2024

5. UEFA Logolarının Analizi

Ülkeler ve şehirler, uluslararası spor etkinliklerine ev sahipliği yapabilmek için yüksek maliyetleri göze almaktadır. Ancak bu tür organizasyonlar, ev sahibi ülke ya da şehir için küresel ölçekte görünürlük kazanma fırsatı sunmaktadır. Uluslararası medya yayınları aracılığıyla milyarlarca izleyiciye ulaşılması, ev sahibi ülkenin tanınırlığını ve bilinirliğini önemli ölçüde artırmaktadır (Gripsrud vd., 2010:198). Futbol, tarih boyunca kültürlerarası etkileşimde kritik bir rol üstlenmiş ve günümüzde en geniş izleyici kitlesine sahip spor etkinliklerinden biri olarak öne çıkmıştır. Uluslararası düzeyde gerçekleştirilen karşılaşmalar sayesinde, farklı sosyal ve ekonomik statülere sahip bireylerin ortak bir kimlik etrafında birleşmeleri; sevinç ve üzüntü gibi duyguları birlikte deneyimlemeleri mümkün hâle gelmektedir (Eryılmaz ve Cengiz, 2008:3).

Avrupa'da futbol pazarlamasının gelişimi, tarihsel süreç içerisinde çeşitli kritik aşamalardan geçerek günümüzdeki profesyonel ve kapsamlı yapısına ulaşmıştır. 1956 yılında UEFA'nın temel hedefi, "Avrupa futbol camiasında birlik ve beraberliği teşvik etmek ve güçlendirmek"[1] olarak tanımlanmıştır. 1970'li yıllara yaklaşırken, televizyonun futbol üzerindeki etkisinin giderek arttığı ve medya ile yayın kuruluşlarıyla kapsamlı anlaşmalar yapılmasının kaçınılmaz hâle geldiği görülmektedir. Bu süreçte, futbol karşılaşmalarının televizyon aracılığıyla yayınlanması, sporun küresel ölçekte tanınırlık kazanmasında belirleyici bir rol oynamış ve futbolun profesyonel bir endüstri hâline gelmesine önemli katkı sağlamıştır (Marston, 2003:35).

Bu stratejiler doğrultusunda, UEFA Şampiyonlar Ligi'nin marka değeri önemli ölçüde artırılmış ve turnuva, uluslararası düzeyde daha geniş bir tanınırlığa ulaşmıştır. Bu süreçte, turnuvaya katılan takımlar arasındaki rekabet düzeyi yükselmiş, karşılaşmalar ise izleyiciler açısından daha heyecan verici hâle gelmiştir. UEFA Şampiyonlar Ligi, futbolseverlerin büyük bir ilgiyle takip ettiği ve dünyanın dört bir yanındaki taraftarları bir araya getiren küresel bir

[1] "UEFA Şampiyonlar Ligi", https://www.uefa.com, Erişim Tarihi: 17.06.2024.

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

organizasyona dönüşmüştür. 1991 yılında, UEFA'nın ticari ortağı Television Event and Media Marketing (TEAM) aracılığıyla, Şampiyonlar Ligi'nin markalaşmasına yönelik stratejiler geliştirilmesine karar verilmiştir. Bu doğrultuda, TEAM'in öncülüğünde turnuvanın en önemli unsurlarından biri olarak rekabet ortamının yeniden yapılandırılmasına odaklanılmıştır. Uygulanan stratejilerle, turnuvanın küresel etkisi artırılmış; UEFA Şampiyonlar Ligi, uluslararası futbolun en prestijli ve rekabetçi organizasyonlarından biri konumuna gelmiştir (King, 2004:330). UEFA ve TEAM, yürüttükleri markalaştırma çalışmalarıyla turnuvanın prestijini ve cazibesini güçlendirmeyi hedeflemiş; bu sayede, futbolseverlerin ilgisinin sürekliliği sağlanarak organizasyonun büyüklüğü ve önemi korunmuştur. TEAM, UEFA Şampiyonlar Ligi için logo tasarımı geliştirilmesi amacıyla beş farklı tasarım şirketine teklif sunmuş; bu firmalar arasından, Londra merkezli Design Bridge adlı şirket, "The Starball" adını verdiği konseptiyle seçilerek projeyi üstlenmiştir. Söz konusu logo, Şampiyonlar Ligi'nin küresel marka kimliğini güçlendiren etkili bir tasarım öğesi hâline gelmiş ve turnuvanın görsel simgesi olarak kabul edilmiştir. "The Starball" konsepti, futbolun uluslararası karakterini yansıtan dinamik bir görsel unsur olarak değerlendirilmiş; izleyiciye turnuvanın büyüklüğünü ve prestijini aktaran güçlü bir tasarım sunulmuştur.

Görsel 1'de yer alan "The Starball" logosu, sekiz siyah yıldızdan oluşan ve altında "UEFA CHAMPIONS LEAGUE" yazısı bulunan stilize bir futbol topu formunda tasarlanmıştır. Bu görsel, futbolun dinamik ve uluslararası yapısını temsil eden, turnuvanın prestijini yansıtan bir sembol haline gelmiştir (King, 2004:329). Logo, yalnızca estetik değil, aynı zamanda anlam yüklü bir tasarım unsuru olarak, küresel izleyici kitlesi üzerinde tanınırlık ve marka bağlılığı yaratmıştır. 1992-1993 sezonundaki logo tasarımında tipografik detaylar da dikkat çekicidir. Tüm harflerin büyük harflerle yazıldığı iki satırlık düzenlemede, "CHAMPIONS" kelimesi kalın serif bir yazı tipiyle, belirgin şekilde büyütülmüş "C" harfiyle öne çıkarılmıştır. "LEAGUE" ifadesi ise daha hafif ve sade bir sans-serif yazı karakteriyle tasarlanmış, bu şekilde her iki satır arasında görsel bir denge sağlanmıştır.

1993-1995 yılları arasında, UEFA Şampiyonlar Ligi ambleminde çeşitli tipografik düzenlemeler yapılmıştır. Bu dönemde, amblemin alt kısmına sans-serif bir yazı karakteriyle "UEFA" ifadesi eklenmiş; ayrıca "LEAGUE" kelimesi de sans-serif tipinde ve blok biçiminde

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

düzenlenmiştir. 1995-1997 yıllarında ise, "UEFA" yazısının iki kemer çizgisiyle çevrelendiği görülmektedir. Bu görsel öğe, markanın daha kurumsal ve belirgin bir yapı kazanmasına katkı sağlamıştır. 1997-2012 yılları arasındaki süreçte, logonun en ikonik unsurlarından biri olan yıldız topu yeniden tasarlanmış; bu tasarımda çizgilerin daha keskin, güçlü ve zarif bir şekilde yeniden yapılandırıldığı tespit edilmiştir. Bu sayede, logonun görsel etkisi ve tanınırlığı artırılmıştır. 2021 yılı itibarıyla gerçekleştirilen güncellemelerde ise, iki kemer çizgisi arasında yer alan "UEFA" kelimesinin ana hatlarının daha belirgin hâle getirildiği ve özel olarak tasarlanmış hafif yuvarlatılmış sans-serif bir yazı tipiyle yazıldığı görülmektedir. Ayrıca, bu dönemde yazı rengi siyahtan koyu maviye dönüştürülmüş ve bu haliyle günümüzde de kullanılmaya devam etmektedir. Yapılan bu tipografik ve renk temelli değişikliklerin, markanın zaman içerisindeki evrimini yansıttığı; aynı zamanda UEFA Şampiyonlar Ligi'nin daha modern, kurumsal ve dinamik bir görsel kimlik kazanma hedefiyle paralellik taşıdığı görülmektedir.

Görsel 1. UEFA Logosunun Yıllara Göre Değiştirilmiş Görselleri.

5.1. 1996 yılı Avrupa Futbol Şampiyonası Logosunun Analizi

1990'lı yıllar, tasarım dünyasında köklü dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu süreçte, özellikle dekonstrüktivizm ve minimalizm gibi akımların grafik tasarım, özellikle de logo tasarımı üzerinde önemli etkiler yarattığı görülür. Dekonstrüktivizm; geleneksel formları sorgulayan, parçalı ve asimetrik yapılar oluşturan bir anlayış olarak öne çıkar. Görsel 2'de yer alan

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

EURO 96 logosu, bu akımın doğrudan bir yansıması olmasa da dönemin genel estetik anlayışı incelendiğinde, dekonstrüktivist etkilerin izlerine rastlanabilir. Logo tasarımında tercih edilen renkler ise, yalnızca estetik amaç taşımamakta; aynı zamanda turnuvanın uluslararası kimliğini ve profesyonel yapısını yansıtma işlevi de görmektedir. Kırmızı, yeşil ve mavi tonlarının daire formunda bir araya getirildiği kompozisyon, logonun tanınırlığını artırarak izleyicilerin hafızasında kalıcılığını güçlendirir. Bunun yanı sıra, seçilen renkler futbolun dinamik doğasını ve turnuvanın evrensel yapısını yansıtır. Renklerin stratejik biçimde belirlenmesiyle, logonun estetik değeri artırılmış; bu sayede turnuvanın marka kimliği daha güçlü bir şekilde gösterir. Logoda baskın şekilde kullanılan mavi ton, izleyicide güven ve sükûnet duygusu uyandırır. Tipografik açıdan sade, sans-serif bir yazı karakteri tercih edilmiştir. Bu tercih, "EURO 96" ifadesinde görüldüğü gibi okunabilirliği artırır. "ENGLAND" ifadesinin logonun merkezine yatay ve belirgin biçimde yerleştirilmesi, ev sahibi ülke olan İngiltere'nin vurgulanmasını sağlar. Net ve güçlü bir tipografi yapısı sayesinde logo, farklı boyutlarda bile etkili bir görsel sunar. Şekil yönünden incelendiğinde, futbol topu figürü turnuvanın temasını ve amacını doğrudan temsil eder. Topun içindeki çizgilerle oluşturulan insan silueti ise harekete ve enerjiye gönderme yapar. Bu, izleyicide dinamizm duygusu uyandırır. Renkler ve figürler sadece görsel bir anlatım sunmakla kalmaz, aynı zamanda güçlü sembollerle anlam derinliği kazandırır. Kırmızı, yeşil ve mavi gibi renkler; futbolun evrensel yapısını, dinamizmini ve turnuvanın uluslararası karakterini yansıtır. Futbol topundaki insan figürü ise sporun birleştirici gücünü ön plana çıkarır. Böylece logo, yalnızca bir etkinliğe değil, aynı zamanda evrensel bir spor kültürüne ve heyecanına işaret eder. Logo birçok geometrik form içerse de tüm bu unsurlar bir bütün olarak algılanır. Ayrı ayrı detaylardan oluşsa da futbolu ve şampiyonayı temsil eden bütünsel bir yapı ortaya çıkar. Bu durum, Gestalt teorisinin "bütünlük" ilkesiyle örtüşür. Her bir öğe, logonun genel mesajını pekiştirerek turnuvanın prestijini görsel olarak destekler.

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 2. UEFA Euro 1996 İngiltere Logosu.

5.2. 2000 yılı Avrupa Futbol Şampiyonası Logosunun Analizi

2000'li yılların başı, yeni bir yüzyılın getirdiği yenilik ve modernleşme arayışının grafik tasarımda daha sade, işlevsel ve minimalist yaklaşımlarla kendini gösterdiği bir dönemdir. 1990'ların sonlarında etkisini hissettirmeye başlayan dijital tasarım eğilimleri, 2000'li yıllarda güç kazanarak özellikle logo tasarımlarında belirgin bir şekilde yer bulmuştur. Geometrik şekiller, düz zemin renkleri ve net çizgiler, bu çağdaş yaklaşımın temel öğeleri olarak dikkat çeker. EURO 2000 turnuvasının Belçika ve Hollanda ev sahipliğinde düzenlenmesi, logonun tasarımına da doğrudan yansımıştır. Görsel 3'te yer alan bu logo, iki ülkenin kültürel ve görsel kimliklerini bir arada temsil eden bir yapıya sahiptir. Logoda kullanılan kırmızı, sarı ve siyah renkler, yalnızca Belçika ve Hollanda'nın bayraklarına gönderme yapmakla kalmaz; aynı zamanda enerji, hareketlilik ve coşku gibi olumlu duyguları da çağrıştırır. Öte yandan, futbol dünyasında sık karşılaşılan kırmızı, mavi ve beyaz renklerin de logoda yer alması, tasarımın sporla olan bağını daha da güçlendirir. Tipografik açıdan değerlendirildiğinde, dönemin sade ve modern estetik anlayışını yansıtan sans-serif bir yazı tipi tercih edilmiştir. Logonun alt kısmında yer alan "EURO 2000" ifadesi, büyük harflerle ve simetrik blok yapıda konumlandırılmıştır. Bu tercih, metnin okunabilirliğini artırırken logonun farklı mecralarda rahatlıkla kullanılabilmesine de olanak tanır. Şekil bakımından, logoda stilize edilmiş bir insan figürü yer alır. Kollarını iki yana açmış bu figür, turnuvanın enerjisini ve dinamizmini sembolize ederken, sporun birleştirici ruhunu da görsel olarak yansıtır. Bu insan figürü, izleyicide yalnızca fiziksel bir etkinlik değil, aynı zamanda duygusal ve toplumsal bir birliktelik duygusu da uyandırır. Anlam boyutunda ise logoda kullanılan renkler ve figürler yalnızca estetik bir bütünlük sağlamakla kalmaz; aynı zamanda kültürel ve sembolik mesajlar da

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

taşır. Renkler, ev sahibi ülkelerin kimliğini temsil ederken; insan figürü, sporun evrensel gücünü ve toplumlar arası etkileşimi öne çıkarır. Bu yönüyle logo, izleyiciye sadece bir turnuvayı değil, aynı zamanda küresel bir dayanışma ve ortak heyecan hissini aktarmayı amaçlar. Gestalt psikolojisinin "yakınlık" ilkesine göre değerlendirildiğinde, logodaki futbol topu ve insan figürü gibi öğelerin birbirine yakın konumlandırılması, izleyicide anlamlı bir bütünlük algısı oluşturur. Bu sayede, farklı görsel ögeler tek bir yapı altında birleşerek daha güçlü bir mesaj üretir. Ayrıca "benzerlik" ilkesi çerçevesinde, logoda kullanılan renklerin ve formların tutarlılığı, görsel bütünlüğü artırırken izleyicinin dikkatini toplamayı kolaylaştırır. Tüm bu unsurlar bir araya geldiğinde, EURO 2000 logosunun yalnızca bir turnuva kimliği değil, aynı zamanda evrensel bir spor kültürünün görsel temsili olarak işlev gördüğü söylenebilir.

Görsel 3. UEFA Euro 2000 Logosu.

5.3. 2004 yılı Avrupa Futbol Şampiyonası Logosunun Analizi

Portekiz'de düzenlenen 2004 Avrupa Futbol Şampiyonası'nın logosu, dönemin postmodern ve minimalist tasarım anlayışını yansıtarak canlı renkleri ve dinamik tipografisiyle dikkat çeker. Görsel 4'te yer alan logo, postmodernizmin temel unsurlarından biri olan yerel kültürün çeşitliliğini ve sembolik anlamlarını özgün biçimde yansıtır. Renk kuramı açısından değerlendirildiğinde, logodaki turuncu, sarı ve yeşil tonlarının birleşimi güçlü bir duygusal etki yaratır. Bu renk paleti, dinamik ve enerjik bir atmosfer oluştururken, aynı zamanda Portekiz'in kültürel değerlerine ve turnuvanın pozitif ruhuna gönderme yapar. Renkler yalnızca estetik bir uyum sağlamaz; aynı zamanda turnuvanın heyecanını, coşkusunu ve enerjisini de izleyiciye aktarır. Tipografik olarak "EURO 2004" ifadesi, fırça darbelerini andıran, özgür ve akışkan bir yazı

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

karakteriyle verilmiştir. Bu seçim, logonun genel dinamizmiyle uyum içinde bir görsel etki yaratır. "PORTUGAL" ifadesi ise modern sans-serif bir yazı tipiyle sunulmuştur. Bu yazı tipi çağdaş tipografi anlayışına uygundur ve yüksek okunabilirlik sağlar. Ancak büyük harflerin kullanımı, küçük boyutlarda detay kaybına neden olabilir ve bu durum okunabilirliği olumsuz etkileyebilir. Genel olarak logo, turnuvanın yenilikçi ve enerjik ruhunu başarılı biçimde yansıtırken, futbolun evrensel dilini ve birleştirici gücünü ön plana çıkarır. Tasarım, sadece bir spor organizasyonunu değil, aynı zamanda bir ulusun kültürel enerjisini ve toplumsal coşkusunu izleyiciye aktarmayı hedefler. Anlam düzeyinde, kalp motifi ve renk kullanımı, futbolun birleştirici gücünü, hareketini ve duygusal yoğunluğunu simgeler. Tasarım, evrensel bir spor kültürünü ve toplumsal birlik duygusunu görsel olarak ifade eder. Gestalt teorisi bağlamında değerlendirildiğinde, logodaki kalp motifi güçlü bir figür-zemin ilişkisi kurar. Kalp net bir şekilde figür olarak öne çıkarken, futbol topu ona zemin oluşturur. Bu sayede izleyici, kalp figürünü ve onun içindeki sembolik öğeleri kolayca ayırt edebilir. Gestalt'ın figür-zemin ilkesi doğrultusunda, figür dikkat çekerken zemin onu tamamlar ve bütünsel bir algı oluşturur. Bu etkileşim, görsel anlamın güçlenmesini sağlar ve izleyicinin logo ile daha derin bir bağ kurmasına olanak tanır.

Görsel 4. UEFA Euro 2004 Portekiz Logosu.

5.4. 2008 Yılı Avrupa Futbol Şampiyonası Logosunun Analizi

2008 Avrupa Futbol Şampiyonası logosu, minimalizmin belirgin özelliklerini taşıyan bir tasarım olarak öne çıkar. Dönemin tasarım anlayışı doğrultusunda, sadelik, net çizgiler ve açık renk paleti gibi unsurlar ön planda tutulmuş; böylece minimalizmin temel karakteristikleri başarılı bir şekilde yansıtılmıştır. Logoda tercih edilen yuvarlak şekiller, genel kompozisyona uyumlu ve dengeli bir görünüm kazandırır. Görsel 5'teki dikey futbol topu çizgileri, izleyicide yükselen bir

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

enerji hissi uyandırarak turnuvanın hareketliliğini vurgular. Bu dikey hareket sayesinde enerji, heyecan ve hız dinamik bir biçimde aktarılır. Topun etrafını saran çizgiler, futbolun hareketliliğini ve dinamizmini temsil ederken; çevresine yerleştirilen yaprak benzeri desenler, ev sahibi ülkelerin doğal yapısına göndermede bulunur. Logoda yer alan yükselen dağ çizgileri ise, Avusturya ve İsviçre'nin coğrafi özelliklerine doğrudan bir referans sunar. Bu unsurlar sayesinde, logoya hem sportif hem de bölgesel bir kimlik kazandırılmış olur. Kullanılan kırmızı ve beyaz renkler, ev sahibi ülkeler olan İsviçre ve Avusturya'nın bayraklarında da yer aldığı için, logonun yerel ve uluslararası düzeyde kolayca tanınmasını sağlar. Yeşil renk, doğayı ve futbol sahasını; kırmızı, enerjiyi ve tutkuyu; beyaz ise sadelik ve temizlik duygusunu simgeler. Bu renk paleti hem estetik bütünlük sağlar hem de turnuvanın ruhunu görsel olarak ifade eder. Logodaki "EURO 2008" yazısı, modern ve okunaklı bir kalın sans-serif yazı tipiyle tasarlanmıştır. Bu seçim, spor etkinliğinin kimliğini güçlü bir şekilde vurgularken açık ve net bir okunabilirlik sunar. Yazı karakteri, logodaki görsel öğelerle uyum içinde kullanılmış; turnuvanın adı açıkça ifade etmektedir. Özellikle "EURO" kelimesinin diğerlerinden daha büyük ve dikkat çekici şekilde yerleştirilmesi, Avrupa Futbol Şampiyonası mesajının izleyiciye güçlü biçimde aktarılmasına olanak tanır. Öte yandan, "Austria-Switzerland" ifadesinin daha küçük boyutlarda yer alması, küçük ölçekli kullanımda ya da uzaktan bakıldığında okunabilirliği zorlaştırabilir. Anlamsal açıdan değerlendirildiğinde, logoda kullanılan renkler ve figürler hem ev sahibi ülkelerin kültürel kimliğini hem de futbolun birleştirici gücünü temsil eder. Renkler aracılığıyla yerel kimlik vurgulanırken, sporun coşkusunu ve dinamizmini ifade eden detaylar sayesinde logoya evrensel bir nitelik kazandırılmıştır. Dikey hareket eden futbol topu ve çevresindeki öğeler, turnuvanın sadece bir spor etkinliği olmadığını; aynı zamanda kültürlerarası bir bağ kuran küresel bir organizasyon olduğunu da ortaya koyar. Gestalt teorisi bağlamında incelendiğinde, logo tasarımında yer alan renk ve şekillerin, benzerlik ilkesi doğrultusunda bir bütün oluşturduğu görülür. Kırmızı, beyaz ve yeşil renklerin ortak kullanımı, Avusturya ve İsviçre'nin bayraklarını çağrıştırarak şampiyonanın birlikte düzenlendiğini simgeler. Bu renk uyumu ve form bütünlüğü, izleyicinin logoyu kolayca bir bütün olarak algılamasını sağlar. Böylece, tasarım hem görsel olarak tutarlı bir yapı sergiler hem de anlam düzeyinde güçlü bir birliktelik sunar.

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 5. UEFA Euro 2008 Avusturya-İsviçre Logosu.

5.5. 2012 Yılı Avrupa Futbol Şampiyonası Logosunun Analizi

2012 logosu, modern grafik tasarım anlayışını yansıtan bir çalışmadır. Bu tasarımda çağdaş estetik anlayışı ve teknolojik olanaklar etkin biçimde kullanılmış, soyutlama ve yenilikçi tekniklerle etkileyici bir görsel yapı oluşturulmuştur. Logonun merkezinde yer alan figür, çiçek ya da bitki motifini andırsa da bu form futbol topu ve ilgili unsurlarla bütünleştirilerek yeniden yorumlanmıştır. Görsel 6'da logonun en dikkat çekici özelliklerinden biri, çiçek motiflerinin içinde ve çevresinde stilize edilmiş insan figürlerinin bulunmasıdır. Bu figürler, futbolun evrenselliğini ve farklı kültürleri bir araya getiren gücünü simgeler. Turnuvanın Polonya ve Ukrayna'nın ortak ev sahipliğinde gerçekleşmiş olması, bu birleşim temasını görsel düzlemde de pekiştirir. Logo, Polonya'nın kırmızı-beyazı ile Ukrayna'nın mavi-sarısını kullanarak hem ulusal kimlikleri yansıtır hem de görsel açıdan dikkat çeker. Kullanılan yazı karakteri sans-serif yapıdadır ve Doğu Avrupa sanat tarzlarından ilham alınarak tasarlanmıştır. Özellikle "R" harfinin kuyruğunun "O" harfine doğru uzanması, bu iki harfi organik bir bütünlük içinde sunar. Kalın ve güçlü yapısıyla yazı karakteri, yumuşatılmış köşeleri sayesinde estetik bir görünüm sunar. "EURO" yazısı bold (kalın) fontla yazılarak metne vurgu kazandırılmış, "2012" ise daha ince bir fontla desteklenmiştir. Bu tercihle, "EURO" ifadesi görsel hiyerarşide ön plana çıkmıştır. Ancak, "POLAND–UKRAINE" ifadesinin büyük harflerle ve daha ince bir yazı tipiyle yazılması, özellikle küçük ölçekli kullanımlarda okunabilirlik sorununa neden olur. Genel olarak logo, kültürel ve tematik açıdan zengin bir görsel etki yaratır. Çiçek motifleriyle doğaya ve estetiğe gönderme yapılırken, futbol topu formuyla sporun enerjisi birleştirilmiştir. Renk paleti ve figürler, Polonya ve Ukrayna'nın kültürel kimliğini yansıtırken, futbolun evrensel bir dil olduğu mesajını da taşır. Gestalt kuramı

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

açısından değerlendirildiğinde, logoda yakınlık ilkesinin etkili biçimde kullanıldığı görülür. Görsel öğelerin birbirine yakın yerleştirilmesi sayesinde izleyici, bu unsurları tek bir bütün olarak algılar. Futbol topu ile çiçek motifi arasında kurulan yakın ilişki, logoya hem tematik hem de biçimsel bütünlük kazandırır. Bu düzenleme, logonun kültürel ve evrensel yönlerini tek bir yapıda birleştirmesine olanak tanır.

Görsel 6. UEFA Euro 2012 Polonya-Ukrayna Logosu.

5.6. 2016 Yılı Avrupa Futbol Şampiyonası Logosunun Analizi

2016 Avrupa Futbol Şampiyonası logosu, minimalizmin temel ilkelerini sade şekiller, net geometrik formlar ve yalın tipografiyle yansıtan modern bir tasarımdır. Görsel 7'de logonun merkezinde yer alan futbol kupası figürü, geleneksel figüratif yaklaşımlardan uzak, soyut ve çağdaş bir anlayışla tasarlanmıştır. Bu yaklaşım, geçmiş sembollerden çok dönemin tasarım anlayışını ve futbolun evrensel doğasını öne çıkarır. Önceki yılların logolarında sıkça yer verilen oyuncu figürleri ya da geleneksel ülke sembolleri bu tasarımda kullanılmamıştır. Bunun yerine, soyut ve geometrik formlardan yararlanılmış, Fransa'nın ulusal sembollerinden ilham alan çizgisel detaylar ve yıldız motifleriyle dinamik bir görsel etki yaratılmıştır. Bu unsurlar, logonun merkezindeki kupa figürüne dikkat çekerek görsel hiyerarşiyi sağlamlaştırır. Logo tasarımında kullanılan renkler, Fransa'nın ulusal bayrağından esinlenmiştir. Kırmızı ve mavi tonlar hem estetik bir denge kurmakta hem de ülkenin kültürel kimliğini vurgulamaktadır. Kırmızı, dikkat çekici ve enerjik bir unsur olarak öne çıkarken; mavi, sakinlik ve güven hissi yaratır. Bu renk kombinasyonu, izleyiciyle duygusal bir bağ kurarken aynı zamanda logonun anlam dünyasına yönlendirir. "EURO 2016" yazısında, 2012 logosunda kullanılan tipografik yapı korunmuştur. Ancak, "2016" ve

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

"FRANCE" ifadeleri kalın (bold) yazılarak daha belirgin hâle getirilmiş, bu sayede metin güçlü bir vurgu kazanmıştır. Sans-serif yazı tipi kullanımı ise tasarıma modern ve sade bir görünüm kazandırmıştır. Anlam açısından değerlendirildiğinde, logo Fransa'nın kültürel kimliğini yansıtmakla kalmayıp aynı zamanda futbolun evrensel birleştirici gücünü de temsil eden modern bir simge niteliği taşır. Soyut ve geometrik formlar, geleneksel futbol imgelerinden uzaklaşarak küresel bir görsel dil sunar. Gestalt kuramının benzerlik ilkesi doğrultusunda, logoda kullanılan mavi, beyaz ve kırmızı renklerin uyumlu biçimde tekrarlanması, bu unsurların birlikte algılanmasını kolaylaştırır. Bu renkler, futbol topu ve diğer tasarım ögelerinde tutarlı bir şekilde kullanılarak hem Fransa'nın ulusal kimliğini pekiştirir hem de turnuvanın temasını bütüncül bir yapıda sunar.

Görsel 7. UEFA Euro 2016 Fransa Logosu.

5.7. 2020 yılı Avrupa Futbol Şampiyonası Logosu Analizi

2020 Avrupa Futbol Şampiyonası logosu, futbolun uluslararası birleştirici gücünü temel alarak kültürel çeşitliliği ve turnuvanın enerjisini grafik öğelerle yansıtan bir tasarım olarak öne çıkmaktadır. Dijital tasarım teknolojilerinin modern estetik anlayışla birleşimini yansıtan bu logo, turnuvanın ruhunu semboller ve görsel yapılarla etkili biçimde ortaya koymaktadır. Logo tasarımında merkezde yer alan stilize futbol kupası figürü, rekabetin özünü ve turnuvanın ödülünü simgeler. Bu figür, çevresini saran köprü formuyla tamamlanmıştır. Köprü motifi, Avrupa kıtasının coğrafi ve kültürel bağlayıcılığını temsil ederken aynı zamanda turnuvanın kapsayıcı ve birleştirici yapısına da gönderme yapmaktadır. Dairesel form ise süreklilik ve dayanışma hissi

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

yaratmakta, logoya dinamik bir akış ve uyum kazandırmaktadır. Simetrik düzen, izleyicide denge ve bütünlük algısı oluşturarak turnuvanın küresel ölçekteki önemini pekiştirmektedir. Renk paleti açısından mavi, yeşil, sarı, turuncu ve kırmızı gibi canlı tonlar tercih edilmiştir. Bu renkler, turnuvanın ev sahipliği yaptığı farklı ülkelerin kültürel zenginliğini ve çeşitliliğini vurgulamakta; sıcak (kırmızı, turuncu, sarı) ve soğuk (mavi, yeşil) tonlar arasındaki geçişlerle görsel çekicilik, enerji ve dinamizm yaratmaktadır. Tipografi bakımından, sade ve modern bir sans-serif yazı tipi kullanılmıştır. Bu yazı tipi, 2012 ve 2016 logolarındaki tasarım anlayışını sürdürürken, aynı zamanda okunabilirlik ve işlevselliği de ön planda tutmaktadır. Yazı tipinin yalın yapısı, logonun genel tasarım anlayışıyla bütünleşmiş, doğrudan ve güçlü bir mesaj iletmeyi hedeflemiştir. Anlam boyutunda değerlendirildiğinde, 2020 Avrupa Futbol Şampiyonası logosu yalnızca görsel bir temsil olmanın ötesine geçerek turnuvanın temel değerlerini de yansıtan bir simge niteliğindedir. Logo aracılığıyla futbolun evrensel birleştirici gücü, Avrupa'daki kültürel çeşitlilik ve dayanışma duygusu bir arada sunulmuştur. Turnuvanın dinamik yapısı ve kapsayıcı karakteri, tasarımın tüm bileşenlerine yansıtır. Gestalt kuramı çerçevesinde, kupa etrafında yer alan insan siluetlerinin gruplanması, bu figürlerin birbirleriyle güçlü bir bağ içinde olduğu izlenimini vermektedir. Yakınlık ilkesi gereği, insanlar birbirine yakın yerleştirilerek izleyicinin bunları bir bütün olarak algılaması sağlanmıştır. Böylece, şampiyonanın toplulukla ilişkilendirilen bir etkinlik olduğu vurgular.

Görsel 8. UEFA Euro 2020 Logosu.

5.8. 2024 Yılı Avrupa Futbol Şampiyonası Logosu Analizi

2024 Avrupa Futbol Şampiyonası logosu, futbolun dinamik yapısını ve turnuvanın birleştirici kimliğini yansıtan modern bir tasarım anlayışıyla hazırlanmıştır. Görsel 9'da logoda kullanılan elips şekli, futbolun akıcı ve hareketli doğasını simgelerken, aynı zamanda futbol

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

topunun temel geometrik formuna da atıfta bulunmuştur. Bu şekil, sahadaki oyuncuların yarattığı devinimi temsil ederken, Avrupa'nın farklı kültürlerini bir araya getirme amacını da görsel olarak aktadır. Logodaki kupa figürü, 2016 ve 2020 logolarında olduğu gibi Henri Delaunay Kupası'na doğrudan gönderme yapar. Bu unsur, turnuvanın tarihî kökenlerine bağlılığını ve kupanın uluslararası futbol dünyasındaki prestijini vurgular. Kupanın logoda kullanılması, turnuvanın tarihî sürekliliğini ve değerini simgeler. Renk paleti ise enerjik ve dinamik bir atmosfer yaratmak için canlı, dikkat çekici tonlardan oluşur. Renk geçişleri ve dijital sanat estetiği, logonun görsel çekiciliğini artırarak modern grafik tasarım anlayışını güçlendirir. Özellikle 24 farklı renk, turnuvaya katılan ülkelerin ulusal bayraklarından ilham alarak kültürel çeşitliliği ve ülkeler arası birliği temsil eder. "EURO 2024" yazısı için tercih edilen modern, kalın sans-serif yazı tipi, turnuvanın markasını güçlendirmeyi amaçlar. Bu tipografi hem estetik hem de işlevsel özellikleriyle metnin dikkat çekmesini sağlar. Tipografik yerleşim ve metin hiyerarşisi, başlıklar, alt başlıklar ve gövde metinleri arasındaki farkları belirginleştirerek bilgiye kolay erişim ve estetik bir düzen sunar. Anlam boyutunda ise, 2024 logosu futbolun evrensel birleştirici gücünü ve turnuvanın kültürel çeşitliliğini güçlü şekilde yansıtır. Elips şeklinin kapsayıcı doğası ve renklerin kültürel çeşitliliği simgelemesiyle, turnuvanın küresel bir etkinlik olduğu ve kültürlerarası birliktelik ön planda tutulur. Logonun dinamik yapısı ve modernist tasarımı, görsel bir temsil olmanın ötesinde, organizasyonun tarihî ve kültürel bağlarını izleyiciye aktarır. Gestalt teorisi bağlamında, benzerlik ilkesi doğrultusunda benzer şekil, renk ve yapıya sahip öğeler birlikte algılanır. EURO 2024 logosunda Almanya bayrağındaki siyah, kırmızı ve sarı renkler kullanılarak hem renk uyumu sağlanmış hem de görsel bütünlük oluşturulmuştur. Bu renkler, ev sahibi ülkenin kültürünü yansıtırken tasarımda güçlü bir birliktelik duygusu yaratır.

Görsel 9. UEFA Euro 2024 Almanya Logosu.

DOI: 10.21602/sduarte.1551899

6. Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Bir logonun etkisinin, tanınabilirliğinin ve markanın görsel kimliğinin oluşturulmasının, büyük ölçüde tasarım unsurlarının dengeli ve uyumlu bir şekilde kullanılmasına bağlı olduğu görülmektedir. Avrupa Futbol Şampiyonası logoları üzerine yapılan incelemede, 1996-2024 yılları arasında tasarımlarda belirgin değişimlerin olduğu tespit edilmiştir. Bu dönemde, logoların tipografisi, renk paleti ve şekil unsurlarındaki evrimin, organizasyonların marka stratejilerinin ve estetik anlayışlarının nasıl geliştiğini ortaya koyduğu gözlemlenmektedir. Logoların tipografisinin hem kurumsal kimliği yansıtması hem de okunabilirliği sağlaması gerektiği vurgulanır. İncelenen logolarda, genellikle sade ve okunabilir fontların tercih edildiği görülmektedir. Ancak, bazı logolarda ülke adlarının küçük, zayıf ve sınırlı alanlarda kullanıldığı ve bu durumun metnin netliğini zorlaştırdığı tespit edilmiştir. Gelecekteki tasarımlarda yazı tipi boyutu ve kalınlığının daha özenli seçilmesi, okunabilirliği önemli ölçüde artırabilir. Logoların hedef kitle üzerindeki duygusal etkisi büyük ölçüde kullanılan renk paletine bağlıdır. Bu nedenle renk seçimleri, marka ile kurulan duygusal bağ açısından belirleyici bir rol üstlenir. Mavi, kırmızı ve yeşil gibi dikkat çekici renkler, uluslararası organizasyonlar için tercih edilen ana renklerdir ve bu renkler logolarda genel olarak etkili bir şekilde kullanılmıştır. Örneğin, UEFA Euro 2012 (Polonya-Ukrayna) ve Euro 2008 (Avusturya-İsviçre) logoları, soyut tasarım öğeleri nedeniyle yerel kültürel unsurları sınırlı yansıtmıştır. Bu durum, logoların anlam derinliğini zayıflatmış olabilir.

Renklerin kültürel bağlamda doğru şekilde entegre edilmesi, logoların hem yerel hem de küresel ölçekte etkili olmasını sağlayacaktır. Şekil unsurları, futbol temalı semboller ve geometrik detaylar içerirken aynı zamanda organizasyonların ulusal kimliklerini de yansıtır. Gelecek tasarımlarda, şekil unsurlarının daha da sadeleştirilmesi ve organizasyonun genel kimliği ile uyumlu hale getirilmesi, logoların hem estetik hem de işlevsel açıdan daha etkili olmasını sağlayacaktır. 1996 yılından 2024 yılına kadar olan dönemdeki Avrupa Futbol Şampiyonası logoları, sade ve minimalist tasarımlardan, dinamik ve renkli modern tasarımlara doğru evrimleşmiştir. Bu değişim, sadece estetik anlayışının değil, aynı zamanda teknolojik yeniliklerin ve küresel tasarım akımlarının da etkisiyle şekillendirilmiştir.

Logo tasarımında tipografi, renk ve şekil unsurlarının dengeli ve uyumlu biçimde bütünleştirilmesi, organizasyon kimliğini güçlendiren temel faktörlerden biridir. Gelecekte, yerel

kültürel ögeler ile küresel algının tasarımlara birlikte entegre edilmesi daha da büyük önem taşıyacaktır. Özellikle büyük ölçekli uluslararası organizasyonlarda, yerel kimliğin öne çıkarılması, tasarımların hem küresel düzeyde etkili olmasını hem de hedef kitleyle daha güçlü bir duygusal bağ kurmasını kolaylaştıracaktır. Logo tasarımı yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda stratejik bir iletişim aracıdır. Bu nedenle, gelecekte logoların hem dijital hem de fiziksel mecralarda etkili biçimde kullanılabilmesi için daha derinlemesine görsel analizlere ihtiyaç duyulmaktadır. Dijital medya ve sosyal medya platformlarında, logoların ölçeklenebilirliği ve okunabilirliği tasarım sürecinin merkezinde yer almalıdır. Ayrıca, yerel kimlik unsurlarının ve kültürel detayların daha belirgin biçimde yansıtılması tasarımların etkisini artıracaktır. Gelecek çalışmalarda, bu kurama ek olarak kültürel inceleme ve iletişim kuramları gibi farklı teorik yaklaşımların da sürece dâhil edilmesi önerilmektedir. Ayrıca, bu araştırmanın temel sınırlılığı, yalnızca görsel unsurlarla sınırlı kalmasıdır. İleride yapılacak çalışmalar, logoların izleyiciler üzerindeki psikolojik etkilerini ve farklı kültürel bağlamlarda nasıl algılandıklarını ortaya koyan deneysel yöntemlerle desteklenebilir. Bu tür yaklaşımlar, logoların küresel ölçekte nasıl algılandığını ve bu algıların marka stratejilerine olan etkilerini daha kapsamlı biçimde değerlendirmemize olanak sağlayacaktır.

Kaynakça

Adîr, G., Adîr, V. ve Pascuc, N. (2012). "Logo design and the Corporate Identity", *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, s.650-654.

Alpan, G. (2008). Görsel Okuryazarlık ve Öğretim Teknolojisi, *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi,* s.74-102.

Arıkan, A. (2008). *Grafik Tasarımda Görsel Algı,* Eğitim Akademisi Yayıncılık, s.28.

Aynsley, J. (1987). *Graphic Design,* Routledge, s.28-29.

Balmer, J. M., ve R. Gray, E. (2000). "Corporate Identity and Corporate Communications: Creating a Competitive Advantage", *Industrial and Commercial Training*, s.256-262.

Barnard, M. (2005). *Graphic Design as Communication,* New York: Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group, s.11-12.

Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi,* Yapı Kredi Yayınları, s.81.

Bosler, D. (2012). *Mastering Type, The Essential Guide to Typography for Print and Web Design,* How Books, s.7.

Chen, C.-Y., Cheung, V., Li, D. ve Cassidy, T. (2015). "Effective Simplification for Logo Design", *International Conference on Engineering Design,ICED15*, s.365-374.

Çeken, B. ve Aybay, C. (2021). "Kültürel Değerlerin ve Ulusl Kimliğin Olimpiyat Oyunları Logo Tasarımlarına Yansımalarının İncelenmesi", *Sanat ve Tasarım Dersisi*, s.23-42.

Dan, L. (2011). "On the Characteristics of Computer Design Logo", *IEEE Joint International Information Technology and Artificial Intelligence Conference*, s.308.

Dökmen, Ü. (1994). *İletişim Çatışmaları ve Empati,* Sistem Yayıncılık, s.92.

Dunleavy, D. (2015). Signs and Symbols:
https://ddunleavy.typepad.com/strictly_symbolic/page/3/ adresinden alındı.

Duxiu, S. C. (2018). The Role of Logo Design in Establishing Corporate Identity: A Visual Analysis, *International Journal of Business, Management and Visuals*, s.1-5.

Erdal, G. (2015). *İletişim ve Tipografi,* İstanbul: Hayalperest. s.54.

Eryılmaz, S., ve Cengiz, H. (2008). "Sports Activities and their reflection onto the Urban Economy: European Champions' League Example", *Association of Colegiate Schools of Planning and Association of European Schools of Planning Joint Congress (ACSP-AESOP 4th Joint Congress),* ABD, s.2-8.

Fang, X., ve Mowen, J. (2005). "Exploring Factors Influencing Logo Effectiveness: An Experimental Inquiry", *Advances in Consumer Research*, s.161.

Gani, M. A., Hariri, A., Masrek, M. ve Ramli, I. (2014). "Typography and Its Significant to Memorizing a Logo", *International Journal of Social Science and Humanity*, s.220-224.

Gripsrud, G., Nes, E. ve Olsson, U. (2010). "Effects of Hosting a Mega-Sport Event on Country Image", *Event Management*, s.193-204.

Ha, H., Han, H. ve Lee , K. (2020). "A Visualization System for Exploring Logo Trend and Design Shape Patterns", *Applied Sciences*, 4579. s.5.

Henderson, P. W. ve A. Cote, J. (1998). Guidelines for Selecting or Modifying Logos, *Journal of Marketing*, s.14-30.

Hynes, N. (2009). Colour and Meaning in Corporate Logos: An Empirical Study, *Journal of Brand Management*, s.545-555.

Kılıç, L. (2013). *Görüntü Estetiği,* İnkılap Kitapevi, s.78.

Karamatsu, T., Suehiro, D. ve Uchida, S. (2019). "Logo Design Analysis by Ranking", *International Conference on Document Analysis and Recognition,* s.1482.

Keş, Y. ve Kurt, S. (2015). *Küresel Düzeyde Kültürel Bir Tanıtım ve Marka Aracı Olarak Turizm Logoları*, Cilt 1, Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi, s.91-114.

King, A. (2004). "The New Symbols of European Football", *International Review for the Sociology of Sport*, s. 323-336.

Landa, R. (2014). *Graphic Design Solutions, Fifth Edition,* Wadsworth Cengage Learning. s.38.

Leelayudthyothin, M. (2022). "The Effects of Logo Design Toward Brand Personality Perception: A Study of Logo Elements in Real Estate Business", *Strategic Design Research Journal*, s.80-89.

Llorente-Barroso, C., Kolotouchkina, O. ve García, F. (2021). "The Meaning of the Logo From Its Semiotic Construction and Its Reliance on New Formats of Digital Communication: The Case of Apple", *Revista Latina de Comunicación Social*, s.333-355.

Marston, K. T. (2003). *UEFA and Football Governance: A New Model*, s.35-36.

McDonald, R. E., Laverie, D. ve Manis, K. (2020). "The Interplay Between Advertising and Society: An Historical Analysis", *Journal of Macromarketing*, s.1-25.

Mungan, E. (2023). *Geştalt Kuramı,* Metis Yayınları: 85, s.67.

Orta, L. (2012). *Avrupa Futbol Şampiyonası*, www.futbolekonomi.com,https://www.futbolekonomi.com/index.php/haberler-makaleler/genel/265-lale-orta/2204-avrupa-futbol-ampiyonas.html adresinden alındı.

Özsoy, V. ve Ayaydın, A. (2016). *Görsel Tasarım Öğe ve İlkeleri,* Ankara: Pegem Akademi. s.69.

Qadhi, M. M. (2023). "The Effect of National Identity on the Logo Design of Sports Organizations", *International Design Journal*, s.141-147.

Rawat, P., Chowdhury, K. ve Singh, R. (2021). "Typography and Its Effectiveness in Contemporary Graphic Design", *http://www.webology.org*, s.1972-1978.

Ross, S. D. (2011). "Assessing the use of the Brand Personality Scale in Team Sport", *International Journal of Sport Management and Marketing*, s.23-38.

Sayın, Z. (2019). *Grafik Tasarımda Etki*, Ankara: Pegem Akademi. s.17.

Suriadi, J., Mardiyana, M. ve Reza, B. (2022). "The Concept of Color Psychology and Logos to Strengthen Brand Personality of Local Products", *Linguistics and Culture Review*, s.839-856.

Teker, U. (2003). *Grafik Tasarım ve Reklam,* İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, s.45-46.

Turgut, E. (2013). *Grafik Dil ve Anlatım Biçimleri,* Ankara: Anı Yayıncılık, s.17-18

Tutar, H., Yılmaz, K. ve Erdönmez, C. (2004). *Genel ve Teknik İletişim,* Ankara: Ocak Yayınları, s.168-169.

Uçar, T. F. (2019). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım,* İstanbul: İnkılap Kitapevi. s.139.

Uslu, Y. (2017). *Grafik Tasarımda Mükemmellik Kusurluluk,* Bursa: Ekin Basım. s.13.

Vonnard, P. (2020). "Gathering Europe in Football: UEFA, the Development of European Football and the Cold War (1949-1961)", *History-Stadion*, s.34-60.

Wheeler, A. (2012). *Designing Brand Identity: An Essential Guide for the Whole Branding Team,* John Wiley & Sons, Inc. s.104-206.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (1999). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri,* Ankara: Seçkin Yayınları, s.19.

Yalur, R. (2021). "Gestalt ilkeleriyle Etkisi Artan Afiş Tasarımı", *Gökkuşağı Güler Ertan'a Armağan,* İstanbul: Alternatif Yayıncılık, s.233

Zhao, W. (2017). "A Brief Analysis on the New Trend of Logo Design in the Digital Information Era", *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, s.1719-1722.

Zhenglin, L. ve Jung, E. (2024). "Research on Chinese Automobile Brand Logo Design Based on Gestalt Theory", *Psychology Research,* s.132-141.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. https://1000logos.net/uefa-champions-league-logo/,
Erişim tarihi: 10.06.2024.

Görsel 2. https://en.wikipedia.org/wiki/UEFA_Euro_1996,
Erişim tarihi: 13.06.2024.

Görsel 3. https://en.wikipedia.org/wiki/UEFA_Euro_2000,
Erişim tarihi: 13.07.2024.

Görsel 4. https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:UEFA_Euro_2004_logo.png,
Erişim tarihi: 18.07.2024.

Görsel 5. https://tr.wikipedia.org/wiki/2008_Avrupa_Futbol_Şampiyonası,
Erişim tarihi: 25.07.2024.

Görsel 6. https://en.wikipedia.org/wiki/UEFA_Euro_2012,
Erişim tarihi: 02.08.2024.

Görsel 7. https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Euro_2016_Fransa_Logosu.jpg,
Erişim tarihi: 05.08.2024.

Görsel 8. https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:2020_Avrupa_Futbol_Şampiyonası.png,
Erişim tarihi: 10.08.2024.

Görsel 9. https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:UEFA_Euro_2024_Logo.png,
Erişim tarihi: 15.08.2024.

DOI: 10.21602/sduarte.1658598

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

EBEVEYN GÖRÜŞLERİNE GÖRE GELENEKSEL SANATLARDAN EBRUNUN 4-6 YAŞ GRUBU ÇOCUKLARIN SANAT EĞİTİMİNE ETKİSİ

THE IMPACT OF TRADITIONAL ART OF MARBLING ON CHILDREN AGED 4-6 TO ART EDUCATION IN ACCORDING TO FAMILY OPINIONS

Zeynep Gönülay Çalımlı*, Ayşegül Karakelle Alper**

Öz

Bu araştırma, 2021-2022 eğitim-öğretim döneminde Hatay/Antakya Serinyol Anaokulunda gerçekleştirilen geleneksel sanatlar çalıştayı ve sergisine katılan 4-6 yaş grubu çocukların ailelerinin etkinliğe ilişkin görüşlerini değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın evrenini, 18 Mayıs 2022 tarihindeki çalıştaya ve 24 Mayıs 2022'deki sergiye katılan çocuklar ile onların aileleri oluşturmaktadır. Araştırma öncesinde pilot bir çalışma düzenlenmiş ve bu çalışmadan elde edilen çocuk eserleri sergilenmiştir. Ailelerle yapılan görüşmeler sonucunda bir anket formu geliştirilmiş ve alan uzmanlarının katkılarıyla zenginleştirilmiştir. Anket, dijital bir platform üzerinden 33 gönüllü katılımcıya ulaştırılmıştır. Elde edilen veriler tematik içerik analizi yöntemiyle gruplandırılmış, analizde yüzde ve frekans teknikleri kullanılmıştır. Bulgular, her bir maddeye ilişkin istatistiksel verilerin yer aldığı tablolarla sunulmuş ve mevcut literatür ışığında kapsamlı biçimde tartışılmıştır. Araştırma bulguları, geleneksel sanat etkinliklerinin çocukların duygusal gelişimini olumlu yönde etkilediğini, memnuniyet düzeylerini artırdığını, gelişimlerine katkı sağladığını ve yaratıcılıklarını desteklediğini göstermektedir. Bu çalışma, sanat eğitimi uygulamalarının çocuk gelişimi üzerindeki etkilerini anlamada önemli bir kaynak sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Okul Öncesi Eğitim, Sanat Eğitimi, Geleneksel Sanatlar.

Abstract

This study evaluates family perspectives regarding children aged 4–6 who participated in a traditional arts workshop and exhibition at Serinyol Kindergarten in Hatay/Antakya during the 2021–2022 academic year. The research involved interviews and a digitally distributed questionnaire developed with the support of subject matter experts, targeting 33 voluntary participants having attended the workshop on May 18, 2022, and the exhibition on May 24, 2022, along with their families. The data were analyzed through thematic content analysis, utilizing percentage and frequency techniques for quantitative interpretation. The findings, illustrated through statistical tables and discussed in depth within the framework of the relevant literature, indicate that traditional arts activities positively influence children's emotional development, enhance satisfaction, foster overall growth, and boost creativity. This research significantly contributes to understanding the impact of art education on early childhood development.

Keywords: Early Childhood Education, Art Education, Traditional Arts.

Araştırma Makalesi / *Research Article*
Başvuru tarihi / *Received*: 15 Mart 2025- Kabul tarihi / *Accepted*: 24 Haziran 2025
*Dr. Öğr. Üyesi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, zeynepgonulaycalimli@mku.edu.tr, Hatay/Türkiye.
**Prof. Dr., Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, burtugakademi25@gmail.com, Hatay/Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1658598

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

1. Giriş

Sanat, bireylerin bilişsel, duygusal ve sosyal gelişim süreçlerinde önemli bir yere sahiptir. Okul öncesi çocukları aktif, uygulamalı öğrenenlerdir. Dikkat süreleri kısadır, uzun süre hareketsiz oturamazlar ve en iyi uygulamalı keşif yöntemiyle yani çevrelerindeki kaynaklardan malzemeleri elleyerek öğrenirler (Charleroy vd., 2012:47).

Özellikle çocukluk döneminde gerçekleştirilen sanatsal etkinlikler, çocukların kendilerini ifade etmeleri, hayal güçlerini geliştirmeleri ve sosyal beceriler kazanmaları açısından kritik bir rol oynamaktadır. Sanat eğitimi, çocukların özgüvenlerini artırarak yaratıcılıklarını desteklemekte ve estetik algılarını geliştirmektedir (Gardner, 1984:93). Özellikle okul öncesi dönemde sanat eğitimi, çocukların sosyal ve duygusal gelişimlerini desteklemekte; paylaşma, yardımlaşma, iletişim kurma, uyum sağlama, duygularını tanıma ve düzenleme, öz güven, öz saygı ve empati gibi önemli becerilerin kazandırılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Ayrıca, dil gelişimine katkı sağlayarak bilgi edinme, dinleme, kendini ifade etme ve kelime dağarcığını geliştirme becerilerini desteklemekte; el-göz koordinasyonu çalışmalarıyla da çocukların fiziksel gelişimlerini güçlendirmektedir (Yağmur vd., 2024:140). Bu nedenlerle, sanat eğitiminin erken yaş grubundaki çocuklar üzerinde olumlu etkiler yarattığına dair araştırmalar, eğitim politikaları ve uygulamaları açısından büyük önem taşımaktadır.

Çocukların gelişim süreçlerinde sanatın rolü, çeşitli araştırmalarla ortaya konulmuştur. Araştırmalar, çocukların sanata olan ilgilerinin, onlara sunulan sanatsal deneyimlerle doğrudan ilişkili olduğunu göstermektedir. Ailelerin bu süreçteki destekleri, çocukların sanatsal etkinliklere olan katılımlarını artırmakta ve bu durum onların sosyal ve duygusal gelişimlerine olumlu katkılar sağlamaktadır (Burton, 2009:45). Buna ek olarak, Dinçer vd., (2003:52)'e göre; aile ve eğitimcilerin görüşleri ve farklı bakış açıları birleştirildiğinde, çocuğun yaratıcılığı ve hayal gücünü geliştirmek adına daha iyi sonuçlar alınacağına dair yapılan gözlemler, ortak katkının önemini göstermektedir. Ayrıca, geleneksel sanatların tanıtılmasıyla çocukların kendi kültürel ve tarihsel değerlerini algılayabilmelerine zemin hazırlandığı ve bu durumun toplumsal kültürün gelişimine katkı sağladığı yönünde görüş bildirmişlerdir. Bu sayede, kendini ifade edebilen; kendi kültürünü

DOI: 10.21602/sduarte.1658598

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

tanıyan, koruyan ve gelecek nesillere aktarma bilincine sahip; yapıcı ve yaratıcı bireylerin yetiştirilmesine olanak sağlanacaktır (Samsun ve Güven, 2022:1598).

Bu bağlamda, bu çalışmanın amacı, çocukların sanat etkinliklerine katılımının onların gelişimleri üzerindeki çok yönlü etkilerini incelemek ve bu süreçte ortaya çıkan olumlu duygusal etkiler, aile memnuniyeti ve sosyal destek gibi faktörleri analiz etmektir. Araştırmanın bulguları, sanat etkinliklerinin çocukların gelişim süreçlerinde ne denli önemli olduğunu ve bireysel gelişimi destekleyen faktörleri ortaya koymaktadır.

Bu araştırmada, 4-6 yaş grubundaki çocukların geleneksel sanat etkinliklerine katılımının etkilerine ilişkin olarak ailelerinin görüşleri incelenmiştir. Bu bağlamda, "Ebru çalıştayına katılan çocukların, aileleri tarafından bu etkinliklerin etkisine ilişkin algıları nasıldır?" sorusu, araştırmanın temel problem cümlesini oluşturmaktadır.

Araştırmanın Amacı: Bu araştırmanın genel amacı, geleneksel sanatlar etkinliklerinin 4-6 yaş grubundaki çocukların duygusal ve sosyal gelişimleri üzerindeki etkilerini, aile ve öğretmen görüşlerini dikkate alarak incelemek ve sanat eğitiminin bu süreçteki rolünü değerlendirmektir. Bu doğrultuda belirlenen alt amaçlar aşağıdaki gibidir:

Araştırma kapsamında düzenlenen çalıştay ve serginin;

Katılımcı çocukların duygusal ve sosyal gelişimlerine olan etkilerini belirlemek,

Katılımcı çocuklarda ve ailelerinde yarattığı duygusal etkileri belirlemek,

Katılımcı çocukların ve ailelerinin sanatsal farkındalığını değerlendirmek,

Katılımcı çocuklara ve ailelerine geleneksel sanatları tanıtmaktır.

Araştırmanın Önemi: Bu araştırma, okul öncesi dönemde sanatın eğitim sürecine entegrasyonunun önemini vurgulayarak alana katkılarda bulunmaktadır. 4-6 yaş grubu olan erken çocukluk evresindeki çocukların, duygusal ve sosyal gelişimleri üzerinde sanatsal etkinliklerinin etkilerini inceleyerek, sanat eğitiminin erken dönem gelişimindeki rolünü gözler önüne sermektedir. Ayrıca, aile görüşlerini temel alarak, bu etkinliklerin çocukların yaratıcı potansiyelini artırma ve sanatsal farkındalık kazandırma üzerindeki etkilerini ortaya koymaktadır.

DOI: 10.21602/sduarte.1658598

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Bunlara ek olarak, bu araştırma erken çocukluk döneminde yaşadığı kültürün sanatını çocuklara tanıtmasını sağladığı için de önem arz etmektedir. Bu bağlamda, araştırma bulguları sanat eğitiminin pedagojik önemini ortaya koymakta ve gelecekteki eğitimsel uygulamaların yapılandırılmasına yönelik önemli katkılar sunma potansiyeli taşımaktadır. Böylece, bu çalışma, sanat eğitimi literatürüne katkıda bulunarak, akademik araştırmalara zemin hazırlamadığı için önemlidir.

Araştırmanın Sınırlılıkları: Bu araştırmanın bazı sınırlılıkları bulunmaktadır. Araştırma, 2021–2022 eğitim-öğretim yılında Hatay/Antakya Serinyol Anaokuluna devam eden ve etkinliklere gönüllü olarak katılan 4–6 yaş grubu çocuklar ile onların aileleriyle sınırlandırılmıştır. Çalışma kapsamında, geleneksel sanatlar içerisinden yalnızca "Ebru" sanatı uygulaması ele alınmıştır.

Araştırmanın Varsayımları: Araştırma kapsamında ulaşılan ailelerin, görüşme formundaki sorulara samimi ve gerçek duygularla cevaplandırdıkları varsayılmıştır.

Araştırmanın Yöntemi: Bu araştırmada, nitel araştırma yöntemleri içerisinden tematik analiz yöntemi kullanılmıştır. Tematik içerik analizi, nitel verilerin düzenlenmesi ve derinlemesine betimlenmesine olanak sağlayan bir yöntemdir. Özellikle sosyal bilimler ve psikoloji gibi alanlarda yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu analiz türü, veri seti içerisinde öne çıkan anlam birimlerini veya tekrar eden temaları belirlemeye odaklanır ve bu temaları sistematik bir şekilde sınıflandırarak yorumlamayı amaçlar. Tematik içerik analizinde, literatürden elde edilen veriler, önceden belirlenmiş kavram ve temalar doğrultusunda benzerliklerine göre sınıflandırılır ve anlaşılır bir biçimde düzenlenerek değerlendirilir. Araştırmacı, katılımcıların yanıtlarındaki belirgin ya da ortak fikirleri, kavramları ve duyguları temalar halinde gruplandırır. Böylece veriler içerisindeki önemli örüntüleri keşfederek daha geniş anlamlar çıkarır. Özellikle görüşme, anket ve gözlem gibi nitel veri toplama yöntemlerinde tercih edilen bu yaklaşım, bilimin tasvir etme işlevini ön planda tutarak verinin içindeki desenleri ve ana fikirleri açığa çıkarır (Braun V. ve Clarke V., 2019:875; Creswell J. W, ve Poths C N., 2018:118; Yıldırım A. ve Şimşek H., 2018:72).

Bu araştırma, uzmanlar eşliğinde yapılan sanat etkinliklerinin 4-6 yaş çocuklar üzerindeki etkilerini aile görüşleriyle tematik analiz yöntemine göre incelemektedir.

DOI: 10.21602/sduarte.1658598

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Araştırmanın Evren ve Örneklemi: Araştırmanın evrenini, 2021–2022 eğitim-öğretim yılında Hatay/Antakya Serinyol Anaokuluna devam eden öğrenciler oluşturmaktadır. Örneklemi ise, 18 Mayıs 2022 tarihinde gerçekleştirilen çalıştaya ve 24 Mayıs 2022 tarihindeki sergiye katılım sağlayan 4–6 yaş aralığındaki öğrenciler ile aileleri teşkil etmektedir.

Araştırmanın Veri Toplama Araçları: Yapılan pilot çalışma doğrultusunda, etkinliğe gönüllü olarak katılan ailelerden alınan görüşler doğrultusunda görüşme formu taslağı oluşturulmuştur. Bu taslakta açık uçlu sorular tercih edilmiştir. Açık uçlu sorular, katılımcıların kendi sözleriyle duygularını, düşüncelerini ve deneyimlerini ifade etmelerine olanak sağlayan araştırma araçlarıdır. Bu tür sorular, katılımcılara özgürce yanıt verme esnekliği vererek, araştırmacının önyargılarından uzak, detaylı ve karmaşık cevaplar elde etmesine yardımcı olur. Ayrıca, katılımcıların deneyimlerini tüm yönleriyle hem olumlu hem de olumsuz açılardan anlatmalarına imkân tanır (Polat, 2022:170). Açık uçlu sorulardan oluşturulan taslak form, alan uzmanlarının katkılarıyla geliştirilerek son haline getirilmiştir. Hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu, ailelere internet üzerinden ulaştırılmıştır. Belirlenen süre zarfında, bu kapsamda 33 gönüllü katılımcıya erişim sağlanmıştır.

Araştırma Verilerinin Analizi: Öncelikle 25 Mart 2022 tarihinde pilot çalışma düzenlenmiş ve 31 Mart tarihinde bu çalışmada çıkan eserler sergilenmiştir. Pilot çalışma da araştırmacılar tarafından ailelerin görüşleri alınmış bu doğrultuda anket formları oluşturulmuştur. Bu araştırmada, elde edilen verilen incelenmesinde ise tematik analiz yönteminden faydalanılmıştır. Tematik analizi yorumlamak için yüzde ve frekans yöntemine başvurulmuştur.

Tematik analizde yüzde ve frekans kullanımı, verilerin yorumlanmasında yaygın olarak kullanılan bir tekniktir ve özellikle nitel araştırmalarda katılımcıların yanıtlarını nicel olarak anlamaya olanak tanır. Bu yöntemde, belirlenen her bir temanın frekans değeri (kaç kez tekrarlandığı) ve temaların katılımcılar arasındaki yüzde dağılımı hesaplanır. Böylece, verilerin içinde öne çıkan ortak fikirleri ve duyguları organize ederek daha sistematik ve anlamlı bir halde sunulmasına imkan verir. Araştırma kapsamında yapılan analizde, her katılımcının verdiği yanıtlar içeriklerine göre birden fazla temaya dağıtılabilmektedir; bu durum bir katılımcının aynı anda

DOI: 10.21602/sduarte.1658598

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

birden fazla temaya katkı sunduğu durumlarda toplam frekansın artmasına yol açmaktadır. Buna ek olarak, her bir görüşün içerik açısından kapsamlı bir biçimde değerlendirilmesini sağlamakta ve bu sayede temasal çeşitlilik ile katılımcıların çok yönlü algılarını yansıtmaktadır.

Bu çalışmanın; Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu'nun almış olduğu 07.04.2023 tarihli, 2 sayılı, 3 nolu kararında uygulanmasının uygun olduğuna oy birliği ile karar verilmiştir.

2. Bulgular ve Yorum

Tablo 1. 4-6 Yaş Çocuklarla Çalıştay Yapılması Hakkında Aile Görüşleri.

	Frekans (f)	**Yüzde %**
Gereklilik ve Önem	24	%72,73
Çocuk Gelişimi ve Yaratıcılık	11	%33,33
Kültürel Miras ve Bilinç	4	%12,12
Olumsuz Görüşler	1	%3,03

Tablo 1 incelendiğinde, "Gereklilik ve Önem" temasının en yüksek önceliğe sahip olduğu görülmektedir (%72,73; f=24). Bu sonuç, katılımcıların çoğunluğunun geleneksel sanatlarla ilgili çalışmaların çocuk eğitimi açısından gerekli ve değerli olduğuna inandığını göstermektedir. İkinci sırada, %33,33 (f=11) oranıyla "Çocuk Gelişimi ve Yaratıcılık" teması gelmektedir; bu tema, sanat etkinliklerinin çocukların yaratıcı gelişimlerini desteklemede önem taşıdığını vurgulamaktadır. "Kültürel Miras ve Bilinç" teması ise %12,12 (f=4) oranıyla üçüncü sırada yer almakta olup, geleneksel sanatların çocuklara kültürel değerlerin kazandırılması açısından rol oynadığına işaret etmektedir. Son olarak, %3,03 (f=1) oranıyla "Olumsuz Görüşler" teması en düşük frekans değerine sahiptir ve katılımcıların çok küçük bir kısmının sanat etkinliklerine karşı çekimser bir yaklaşımı olduğunu göstermektedir. Bu dağılım, sanat eğitiminin çocukların çok yönlü gelişimindeki önemini katılımcı perspektifleriyle ortaya koymaktadır. Tabloda frekans değerlerinin katılımcı sayısını aşmasının nedeni, her bir katılımcının birden fazla tema veya görüş belirtmiş olmasıdır. Bu durumda, birden fazla tema etrafında farklı görüşleri aynı anda ifade eden katılımcılar, analizde her bir tema için ayrı ayrı değerlendirilmiş ve frekanslarına eklenmiştir.

DOI: 10.21602/sduarte.1658598

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Dolayısıyla, bazı katılımcılar hem "Gereklilik ve Önem" hem de "Çocuk Gelişimi ve Yaratıcılık" gibi birden çok başlığa katkı sunmuş, bu da toplam frekansın katılımcı sayısını geçmesine yol açmıştır. Ayrıca analiz yaklaşımı, bir katılımcının tüm ifade ettiği temaların değerlendirilmesine olanak tanır ve katılımcıların görüşlerinin tematik zenginliğini tam olarak yansıtır.

Tablo 1'de en çok vurgulanan tema "Gereklilik ve Önem" olmuştur. Bu temanın sıklıkla dile getirilmesi, çocuklarla yapılan sanat etkinliklerinin aileler tarafından önemli ve gerekli görüldüğünü ortaya koymaktadır. Salderay (2014:3-4), görsel sanat etkinliklerinin çocukların fiziksel ve psikomotor becerilerinin gelişimine, algı yapısının artırılmasına, başarı duygusunun edinimine ve sosyal uyuma destek olması gibi pek çok kazanım sağladığını belirtir. San (2017:29) ise, duyu, duyum, görsel algılama ve imgeleme gibi duygusal yanları ağır basan zihinsel süreçlerin eğitiminde sanat eğitiminin öne çıktığını ve bu açıdan önemli ve gerekli olduğunu vurgular. Ayrıca Buyurgan U. ve Buyurgan S. (2007:18)'a göre; sanatsal eğilimin beyin büyüme atılımları sırasında gerçekleşmemesi halinde ileriki zamanlarda bir daha mümkün olamayacağını belirtir. Bir başka noktadan değinen Özsoy (2015:31)'a göreyse, görsel sanatların hayatın her alanında var olduğunu, estetik seçimler ve beğenileri gelişen insanların hayatlarının zenginleştiğini ve yaşam standartlarının yükseldiğini, bunun da temelinin görsel sanatlar eğitiminin önemine dayandığını belirtir. Sonuç olarak, görsel sanat etkinliklerinin çocukların gelişiminde, sanatsal eğilimlerinin desteklenmesinde ve toplumsal uyum süreçlerinde önemli bir rol oynadığı; bu nedenle aileler tarafından gerekli ve değerli bulunduğu söylenebilir.

Tablo 1'de ikinci öncelikli tema "Çocuk Gelişimi ve Yaratıcılıktır". Sanatsal etkinliklerin okul öncesi çocukların yaratıcılığına ve gelişimlerine etkisi çok yönlüdür. Fox ve Schirrmacher 'ya göre; sanat eğitimi çocuklara fayda sağlar çünkü önsezi, akıl yürütme, hayal gücü, kendini ifade etme ve iletişim becerilerini geliştirerek pek çok okuryazarlık türünü yavaş yavaş oluşturur, tüm gelişimi destekler (Fox ve Schirrmacher'den akt. Şahin, 2020:72). Avcı C. ve Sağsöz G. (2018:410)'ye göre; bütünleştirilmiş sanat etkinlikleri, çocukların hem sanatsal hem de akademik yönden gelişimlerini desteklemektedir. Yaratıcılık ise tanım olarak, bir problemi yeniden tanımlayarak farklı perspektiflerden ele almayı, çözüm yollarına yönelik varsayımlar oluşturup bunları analiz ederek sorgulamayı ve bu sürecin değerini bireylere benimsetmeyi içeren dinamik

DOI: 10.21602/sduarte.1658598

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

bir süreçtir (Tok E. ve Sevinç M., 2012:207). Yaratıcı faaliyetlerde bulunan çocukların problem çözme, eleştirel düşünme ve kendini ifade etme yetilerinin geliştiği, sanat eğitimi üzerine yapılan birçok araştırmada görülebilmektedir. Okul öncesi dönemdeki sanat etkinlikleri çocuğun yaratıcı düşüncesini ortaya çıkarma, duygusal olarak rahatlama ve kendisini ifade edip özgüveninin gelişmesini sağlama gibi imkânlar sunar (Aydoğdu F. ve Ayanoğlu M., 2020:701). Ayrıca, erken çocukluk döneminde yaratıcılığın desteklenmesinin, çocukların 21. yüzyıl becerilerine katkıda bulunacağı düşünülmektedir (Eckhoff, 2011:241). Okul öncesinde sanat etkinlikleri çocukların kendilerini ifade edebilecekleri, dünyayı kavrayabilecekleri, ruhsal gereksinimlerini karşılayabilecekleri, kendilerini keşfedebilecekleri verimli ortamlar yaratmaktadır (Şahin, 2020:71).

Sanat etkinliklerinin çocukların gelişimine olan katkıları, onların gelecekte daha yaratıcı, eleştirel düşünen ve problem çözme becerileri yüksek bireyler olmalarına yardımcı olur. Bu etkinlikler, çocukların duygusal ve sosyal gelişimlerini destekleyerek, onların özgüvenlerini artırır ve kendilerini ifade etmelerini sağlar.

Tablo 1'de ortaya çıkan diğer bir tema ise "Kültürel Miras ve Bilinçtir". Araştırma kapsamında yapılan Ebru çalışmaları Türk Kültürüne ait geleneksel sanatlar içinde yer almaktadır. Buyurgan U. ve Buyurgan S., (2007:18)'a göre; nitelikli bir sanat eğitimi çok yönlü olmalıdır. Bunun içinde başta sanat tarihi ile kendi kültürünü çocuğun seviyesine göre tanıtmalıdır. Bu görüşün paralelinde, sanat etkinliklerinin çocukların kendini geliştirmesine, işbirlikçi becerilerinin gelişmesine ek olarak kültürel kimliğine ve takdirine katkı sağladığından bahsedilebilir (Mayar, 2022:30). Bu noktada geleneksel sanat etkinlikleri, çocukların kültürel miraslarını anlamalarını ve içselleştirmelerini desteklemede önemli bir rol oynama potansiyeline sahiptir. Geleneksel sanatların aktif bir şekilde keşfedilmesi ve deneyimlenebilmesi, çocuklar için kültürel bağların güçlenmesi ve kültürel kimliklerinin gelişmesine hizmet edebilir. Kültürel mirası geleneksel sanatlar üzerinden öğrenen çocuklar, toplumsal değerlerini özümserken, aynı zamanda farklı kültürlerle etkileşimde hoşgörülü bireyler haline gelirler. Bu etkileşimler, bir yandan çocuğun estetik ve sanatsal gelişimine katkı sunarken, diğer yandan kültürlerarası farkındalık oluşturur ve çocukların sosyal bağlarını güçlendirir (Avcı C. ve Memişoğlu G., 2016:106; Üçer, 2019).

DOI: 10.21602/sduarte.1658598

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Dolayısıyla, bu tür etkinliklerin eğitim müfredatında sistematik bir şekilde yer alması, kültürel sürdürülebilirlik açısından kritik bir rol oynamaktadır.

Özkul, çocuklarla yapmış olduğu ebru sanatı etkinlikleriyle ilgili araştırmasında; ebru sanatının çocuklar için çok amaçlı bir aktivite rolünü üstlendiğini belirtir. Ayrıca, yetişkinler üzerinde bile pozitif etkiler bırakan ebru sanatının, çocuklarla da yapılmasının oldukça güzel sonuçlar doğurduğundan bahseder. Bu bağlamda, çocukların saf ve temiz duygularla severek ve daha samimi bir şekilde yaptıkları bu sanat dalı çocuklar için oldukça da eğlenceli bir hal aldığını da vurgular (2020:2-7). Bu doğrultuda araştırma kapsamında seçilen" Türk Ebru Sanatı", 2014 yılında Türkiye adına UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi'ne kaydedilmiş olması bakımından önemlidir (Sormaz vd., 2018:12).

Tablo 1'de çıkan sonuçlar çerçevesinde anaokulu öğrencileriyle yapılan sanat çalıştaylarının aileler tarafından önemli ve gerekli görüldüğü, bu etkinliklerin çocukların yaratıcılığını ve gelişimlerini desteklediği, sanatsal eğilimler kazandırdığı, kültürel mirasın içselleştirilmesine katkı sağladığı ve çocukların sosyal, duygusal becerilerini geliştirerek özgüvenlerini artırdığı yönünde olumlu değerlendirmeler görülmektedir. Ortaya çıkan sonuçlarla alan literatürünün uyumlu olduğundan da bahsedilebilir.

Tablo 2. Alan Uzmanlarıyla Birlikte 4-6 Yaş Çocukların Çalışması Hakkında Aile Görüşleri.

	Frekans (f)	**Yüzde %**
Uzmanlarla Etkileşimin Önemi.	12	%36,4
El Becerisi ve Hayal Gücü Gelişimi	9	%27,3
Çocukların Geleceğe Yatırım Yapması ve Olumlu Duygusal Etkiler	7	%21,2
Takım Çalışması ve Anlamlı Deneyimler	5	%15,2

Tablo 2 incelendiğinde, en belirgin temanın "Uzmanlarla Etkileşimin Önemi" olduğu görülmektedir %23,26 (f=10). "El Becerisi ve Hayal Gücü Gelişimi" %27,3 (f=9) oranıyla ikinci en yüksek önceliğe sahip olan temadır. "Çocukların Geleceğe Yatırım Yapması ve Olumlu Duygusal Etkiler" teması %21,2 (f=7) oranıyla üçüncü sırada yer almaktadır. Dördüncü ve son sırada olan

DOI: 10.21602/sduarte.1658598

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

tema ise; %15,2 (f=5) oranıyla "Takım Çalışması ve Anlamlı Deneyimler" temasıdır.

Tablo 2 doğrultusunda, uzman rehberliğinde gerçekleştirilen etkinliklerin, çocuklara daha nitelikli bir öğrenme ve gelişim süreci sunduğunu göstermektedir. "Uzmanlarla etkileşimin önemi" teması, etkileşimin çalıştayın en önemli yönlerinden biri olduğunu gözler önüne sermektedir. Bu konu ile ilgili, Eckhoff, yapmış olduğu araştırmaya göre; misafir sanatçı programları, eğitimci bir sanatçının sınıfa katılmasıyla hem öğrencilerin hem de sınıf öğretmenlerinin sanatı bir disiplin olarak daha derinlemesine anlamalarını sağlamaktadır. Bu tür programlar, zanaat dayalı yaklaşımlardan uzaklaşıp, sanatta daha etkileyici ve anlamlı etkileşimlere geçiş yapmayı desteklemektedir. Erken çocuklukta anlamlı ve bütüncül sanat deneyimlerinin nasıl oluşturulabileceği konusunda, öğretmenlerin içerik bilgisi ve pedagojik uygulamalarının paylaşılmasının önemini de gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda, uzman desteğiyle yapılan etkinlikler, sanatın eğitsel ve pedagojik potansiyelini ortaya koyar (2011:384). Yağmur vd., okul öncesi öğretmenlerinin görsel sanat etkinliklerini yeterince çeşitlendiremediklerini belirtmektedir. Bu doğrultuda, görsel sanatlar alan uzmanlarının yönlendirilmesiyle yapılan disiplinler arası bu etkinlik kapsamda yer almış olmaları hem okul öncesi öğretmenleri hem de onların öğrencileri açısından yaratıcılığı ve gelişimi destekleyen profesyonel bir ortam sağlamış olduğu düşünülebilir. Ayrıca, çocukların farklı sanatsal aktivitelerle tanışmaları, hem onların yaratıcı düşünme becerilerini geliştirir hem de sanata olan ilgilerini artırarak estetik algılarının temellerini atar (2024:152).

"El Becerisi ve Hayal Gücü Gelişimi" teması ise sıklıkla tekrarlanan diğer bir tema olarak tabloda görülmektedir. Sanat etkinlikleri, çocukların ince motor becerilerini ve hayal gücünü destekleyici nitelikte olduğu sonucu alan literatürüyle uyum içindedir. Bu bağlamda, Artut (2020:66), okul öncesi dönemin, çocukların doğal keşfetme ve öğrenme eğilimlerinin en yoğun olduğu dönem olduğunu vurgular. Sanat etkinlikleri, el-göz koordinasyonu gibi motor becerilerin yanı sıra çocukların duygusal, zihinsel ve sezgisel gelişimlerine de katkı sağlar. Yaratıcı potansiyelin en üst seviyede olduğu bu dönemde, hayal gücü çocukların gelişiminde öncelikli bir unsurdur (Yolcu, 2019:279). Albert Einstein'ın "hayal gücü bilgiden önemlidir" ifadesi, bu sürecin önemini açıkça ortaya koyar. Çocuklar, hayal gücünü kullanarak üretken hale gelir ve bu da

DOI: 10.21602/sduarte.1658598

onların gelecekte toplum için fark yaratan bireyler olmasına zemin hazırlar (Buyurgan U. ve Buyurgan S., 2007:18; Samsun M. ve Güven İ.M.V.N, 2022:1598). Buna ek olarak eğitimde hayal gücünün bir araç ve motivasyon unsuru olarak kullanılması, çocukların hem el becerilerini hem de yaratıcı düşünme yetilerini geliştirir. Ayaydın (2011:193)'ın belirttiği gibi, sanat eğitimi, çocukların özgüvenlerini ve kültürel kimliklerini güçlendirirken, onları geleceğin yaratıcı ve üretken bireyleri olmaya hazırlar. Bu durumda, araştırma kapsamında yapılan çalışmanın çocukların motor becerileri (özellikle el-göz koordinasyonu) ve yaratıcı hayal gücü gelişiminde önemli bir rol oynadığından bahsedilebilir.

"Çocukların Geleceğe Yatırım Yapması ve Olumlu Duygusal Etkiler" teması üçüncü sırada yer almaktadır. Öncelikli olarak bilinmektedir ki sanat eğitimi, anaokulu öğrencilerinin geleceğine önemli bir yatırım yapar. Bu eğitim, çocukların yaratıcılıklarını geliştirmelerine, kendilerini ifade etmelerine ve sosyal becerilerini artırmalarına yardımcı olur. Bu görüşün paralelinde; Güngör H.N. ve Dalgar G., (2023:348)'da okul öncesi eğitimde sanat eğitiminin oldukça önemli olduğunu vurgular. Bu noktada sanat eğitiminin çocukları hayata hazırladığına dikkat çeker. Ayrıca bu dönemden itibaren başlayan sanat eğitiminin, çocukların gelecekteki eğitim hayatına ve sosyal gelişimine de olumlu yönde etkileri olacağını belirtir. Bu konu ile ilgili Buyurgan U. ve Buyurgan S., (2007:18) ise; çocuğun amaçlı ve nitelikli bir sanat eğitimiyle yetişmesinin, estetik beğeni düzeyinin gelişmesine katkı sağladığı ve bu yolla hem bireysel gelişimine hem de topluma olumlu katkılarda bulunabileceğini vurgulamaktadır. Tabloda son olarak ortaya çıkan oranı az olmasına rağmen oldukça önemli olan tema "Takım Çalışması ve Anlamlı Deneyimler" temasıdır. Bu noktada, çocuk gelişimi açısından iki önemli unsur dikkat çekmektedir: birincisi, süreç ve içeriğin sosyal konuları ön plana çıkarmasıdır; bu bağlamda, sanat ürünü yerine sanat sürecine odaklanılmaktadır. Vygotsky'nin çocuk gelişiminde sosyal çevrenin rolüne vurgu yapan sosyo-kültürel gelişim kuramı ile uyumlu olarak, çocuğun içinde bulunduğu çevrede duygusal gelişimlerini destekleyen çeşitli uyarıcıların, sanat pratikleri üzerinde etkili olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, grup içi sanat etkinlikleri yalnızca sanatsal becerileri değil, aynı zamanda sosyal yetkinlikleri de geliştiren önemli bir alan sunar. Çocukların, destekleyici sanatsal ortamlarda bulunmaları, ilerleyen yaşamlarında güven duygusu ve sosyal dayanıklılık kazanmalarına katkı sağlayabilir (Artut, 2004:224-225). Buna ek olarak çocuklar, sanatsal faaliyetler aracılığıyla hem

DOI: 10.21602/sduarte.1658598

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

bireysel gelişimlerini desteklerken hem de grup çalışması yaparak iş birliği becerilerini güçlendirmektedir (Chappell vd., 2016:272). Bu doğrultuda, sanat etkinliklerinin, anaokulu öğrencilerinin grupla ve uzmanla birlikte uyumlu çalışma üretmesi onların sosyal becerileri yetkinliklerini geliştirdiği söylenebilir. Ayrıca, çocukların ileriki yaşamında empati kurma, iş birliği yapma gibi temel iletişimsel becerileri sağlamasını kolaylaştıracağı düşünülebilir.

Tablo 2'de ortaya çıkan sonuçlar ile alan uzmanlarının görüşlerinin paralellik içerdiği söylenebilir. Bu doğrultuda, uzmanlarla birlikte yapılan sanat etkinliklerinin çocukların gelişimi üzerindeki etkileri çok boyutlu bir çerçevede ele alınması doğru bir yaklaşım olacağı düşünülmektedir. Bu bulgular sanatın hem bireysel hem de toplumsal boyutlarını ortaya koymakta ve anaokulu öğrencileri için çok yönlü faydalarını göstermektedir. Uzman rehberliği, hayal gücü ve el becerisi gelişimi, takım çalışması ve anlamlı deneyimler sağlayan çocuklar üzerindeki etkilerini derinleştirirken, onların gelecekteki başarılarına ve sosyal uyumlarına da katkı sağladığından bahsedilebilir.

Tablo 3. Alan Uzmanlarından Oluşan Bir Ekiple 4-6 Yaş Çocukların Birlikte Çalışma Üretmesinin Çocuklara Nasıl Hissettirdiği Hakkında Aile Görüşleri.

	Frekans (f)	**Yüzde %**
Olumlu Duygusal Etki ve Memnuniyet	22	%66,7
Gelişim ve Öğrenme	15	%45,5
İletişim ve Etkileşim	4	%12,1
Merak ve Yaratıcılık	3	%9,1

Tablo 3 incelendiğinde, en belirgin temanın "Olumlu Duygusal Etki ve Memnuniyet" olduğu görülmektedir (%66,7; f=22). İkinci sırada %45,5 (f=15) oranıyla "Gelişim ve Öğrenme" teması yer almaktadır. "İletişim ve Etkileşim" teması %12,1 (f=4) oranıyla üçüncü sırada öne çıkarken, son sırada %9,1 (f=3) oranıyla "Merak ve Yaratıcılık" teması yer almaktadır. Bu dağılım, sanat etkinliklerinin öğrenciler üzerindeki pozitif duygusal etkileri ve memnuniyetini özellikle vurguladığını, aynı zamanda gelişim, iletişim ve yaratıcılığı da önemli ölçüde desteklediğini göstermektedir. Tablo 3'te frekans (f) sayısının katılımcı sayısını geçmesinin nedeni, katılımcıların

DOI: 10.21602/sduarte.1658598

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

birden fazla tema üzerinde görüş bildirmesidir. Bu analizde, her katılımcının verdiği yanıtlar içeriklerine göre birden fazla temaya dağıtılabilmektedir; böylece bir katılımcının aynı anda birden fazla temaya katkı sunduğu durumlar toplam frekansın artmasına yol açmaktadır. Örneğin, bir katılımcı hem "Olumlu Duygusal Etki ve Memnuniyet" hem de "Gelişim ve Öğrenme" temasına katkıda bulunmuşsa, her iki tema için birer frekans olarak sayılmıştır.

"Olumlu Duygusal Etki ve Memnuniyet" temasına katılımın oldukça yüksek olması dikkat çekicidir. Bu oran, etkinliklerin çocuklar üzerindeki en temel etkiyi sağlayan temanın mutluluk ve keyif alma olduğunu anlaşılmaktadır. Ayrıca ailelerin gözlemlerine en çok yansıyan etmen olması bakımından da önemlidir. Bu bağlamda eğitim süreçlerinde pozitif duyguların yaşanması, çocukların öğrenmeye olan ilgisini artıran ve gelişim süreçlerini destekleyen oldukça önemli bir faktör olduğundan bahsedilebilir. Bu görüş doğrultusunda Salderay (2010:137); gerçekleştirilen sanatsal çalışmalarla gerçekliğe ilişkin yaşanılan olumsuz koşullardan ve düşüncelerden uzaklaşılabileceğini ve insanın kendini mutlu eden bir yapılanmaya doğru yönlendirebileceğini belirtir. Bu düşüncenin paralelinde Ayaydın (2011:198)'a göre, sanat eğitiminin çocuklara estetik beğeni geliştirme, sanatın görsel dilini öğrenme ve psikolojik sağlığın korunması gibi birçok değer kazandırdığını da belirtir. Ayrıca Taşdemir Y. C. ve Yıldız G. T., (2022:563)'ın belirttiği üzere; okul öncesi dönemde çocuklar sanatçılarla ve/veya farklı sanat eserleriyle karşılaşmanın sanata karşı olumlu tutumlar geliştirdiklerinden bahseder. Bu doğrultuda olumlu tutumlarla büyüyen çocukların sanata karşı olumlu tutumları olan bir toplum yaratmanın temeli olduğu düşünülebilir.

Katılımın yüksek olduğu ikinci tema ise "Gelişim ve Öğrenme" olarak belirtilmiştir. Ortaya çıkan bu sonuçtan hareketle ailelerin uzmanlar eşliğinde yapılan sanat etkinliklerinin çocuklarının gelişimleri ve öğrenme durumları üzerinde etkili olduğunu düşündüğü anlaşılmaktadır. Bu sonuç konu ile ilgili yapılan çalışmalarla bağlantılıdır. Örneğin Artut (2004:225)'a göre; sanat erken çocukluk dönemi eğitim programının önemli bir parçası olup sanatın bütün alanları çocukların dil, yazı, duygusal, bilişsel, motor ve sosyal becerilerin kazandırılmasının önünü açar ve destekler. Ayaydın (2010: 187) ise; sanatın erken yaştaki çocukların devimsel becerileri, çok yönlü düşünme ve problem çözme becerilerini; estetik ve yaratıcılık becerilerini geliştireceğine işaret eder. Okul öncesi sanat etkinlikleri, çocukların yaratıcılığını ortaya çıkarma, özgüvenini geliştirme, duygusal

DOI: 10.21602/sduarte.1658598

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

rahatlama ve kendini ifade etme gibi fırsatlar sunar. Ayrıca empati kurma, sorumluluk, ders çalışma alışkanlıkları, grup çalışması, estetik, problem çözme, eleştirel düşünme ve motivasyon gibi becerilerin gelişimini destekler (Aydoğdu F. ve Ayanoğlu M., 2020:701). Bunlara ek olarak Akkurt S. ve Boratav O., (2018:56), çocuğun çok yönlü ve farklı yeteneklerinin gelişimine imkan tanıyan sanat eğitimi yoluyla, çocuklara yapıcı ve yaratıcı etkinlikler aracılığıyla sorumluluk duygusunun da kazandırılabileceğini ifade etmektedir. Tablo 3'te görülen diğer bir tema "Etkileşim ve İletişim" olarak belirlenmiştir. Bilinmektedir ki sanat insanın kendini ifade etmesinin en eski yollarından biridir. Ayrıca bazen sözel ifade de sorun yaşayan gruplarda ifade biçimi olarak sıklıkla tercih edilmektedir. Bu konuda Eracar (2013:12)'da sanatın duyu organlarına doğrudan hitap etmesinin içte olanı dışavurumunu kolaylaştırıp hızlandırdığını dile getirir. Buna ek olarak, sanat, düşünce ve duyguların sunulmasını güçlendirebilen sözel olmayan iletişim biçimleri sağlar (Ayaydın, 2010:197). Ayrıca erken yaş gruplarında sanat etkinlikleri aktif ve kinestetik bir etkinlik olmanın yanı sıra öncelikle sosyal bir etkinliktir (Charleroy vd., 2012:48). Diğer bir değişle, bu yaş grubunda çocukların kendini ifadesinde ve hem akranlarıyla hem de yetişkinlerle etkileşiminde sanat etkinlikleri önemli bir rol oynar. Twigg (2011:268)'e göre; sanat yapma deneyiminin küçük çocukların arkadaşlık kurmasına yardımcı olduğunu söylüyor. Çünkü sanat, çocuklar arasında ortak bir deneyim ve üzerinde konuşabilecekleri bir konu sağlar. Yani, çocuklar sanat yoluyla hem birlikte vakit geçirir hem de birbirleriyle iletişim kurma fırsatı bulur.

Tablo 3'de belirlenen son tema ise "Merak ve Yaratıcılık"tır. Sanat etkinlikleri, çocuklarda merak ve yaratıcılığı destekleyen önemli araçlardır. Montessori, en iyi öğrenmenin ilgi ve merakla gerçekleştiğini belirtir ve çocuklara merak uyandıracak yeni şeyler sunmanın önemine dikkat çeker. Bu bağlamda, sanat etkinlikleri, çocukların doğal meraklarını besleyerek onların yaratıcı düşünme ve kendini ifade etme becerilerini güçlendirir. Çocukların merak duygularını uyandıran eğitim programlarına dâhil olmaları, onların düşünme becerilerinin gelişmesine ve yaratıcı, üretken bireyler olarak yetişmelerine katkı sağlar (Soydan, 2013:270-273).

Bir öğretmenin yerine getirebileceği en değerli işlevlerden biri, çocukların kendi meraklarının farkına varmalarına ve bu konuda daha bilinçli olmalarına yardımcı olmaktır (Engel, 2011:642). Çocuğun okuryazar olmadığı, dünyaya dair deneyiminin asgari düzeyde olduğu bir

DOI: 10.21602/sduarte.1658598

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

durumda, sadece merak dürtüsüyle öğrenmesinin gerçekleşeceği olanaklar üzerinde düşünmek, alternatif pedagoji inşası için bir çıkış noktası oluşturur (Demiral, 2022:56). Yaratıcı düşünmenin içinde merak, buluş, özgünlük ve bütünlük öğeleri yer almaktadır (Koyuncu vd., 2018:15). Sanat etkinlikleri, çocukların bu doğal meraklarını besleyerek, onların yaratıcı düşünme ve kendini ifade etme becerilerini güçlendirir. Sanat etkinlikleri, çocuklarda merak ve yaratıcılığı desteklemede önemli bir rol oynar. Bu etkinlikler, çocukların hayal güçlerini kullanmalarına ve yeni şeyler keşfetmelerine olanak tanır. Merak duygusu, okul öncesi çocuklar için özellikle önemlidir çünkü öğrenmenin temelini oluşturur. Merak eden çocuklar, çevrelerini keşfederek bilgi edinir ve problem çözme becerilerini geliştirirler. Bu süreçte, çocukların bilişsel ve sosyal gelişimleri de desteklenir. Araştırmalar, merak duygusunun çocukların akademik başarılarını artırdığını ve onların daha olumlu duygular geliştirmelerine yardımcı olduğunu göstermektedir (Engel, 2011:627). Sanat etkinlikleri, çocukların bu doğal meraklarını besleyerek, onların yaratıcı düşünme ve kendini ifade etme becerilerini güçlendirir. Aynı zamanda bu etkinliklerin çocuklarda merak ve yaratıcılığı teşvik etmesi, onların bilişsel ve duygusal gelişimlerine önemli katkılar sağlar. Bu doğrultuda sanatsal etkinliklerin, çocukların dünyayı keşfetme ve anlamlandırma süreçlerini destekleyerek, onların gelecekte daha yaratıcı ve eleştirel düşünen bireyler olmalarına yardımcı oluğundan bahsetmek doğru olur.

Tablo 3'ten çıkan temalar doğrultusunda; sanat etkinliklerinin, çocukların duygusal, bilişsel ve sosyal gelişim süreçlerine çok yönlü katkılar sunan güçlü bir eğitim aracı olarak öne çıktığı anlaşılmaktadır. Sanat, çocukların kendilerini ifade etmelerine olanak tanırken, onları mutluluk, keyif ve özgüven gibi olumlu duygularla buluşturur. Aynı zamanda, çocukların yaratıcılık ve merak duygularını geliştirerek, onların öğrenme süreçlerine aktif katılımını destekler. Buna ek olarak sanat etkinlikleri, yalnızca bireysel gelişimi değil, aynı zamanda iletişim ve sosyal etkileşimi teşvik ederek çocukların toplumsal bağlarını güçlendirir. Bu kapsamda alan literatürüyle araştırmanın sonuçlarındaki uyum sanat temelli yaklaşımları, erken çocukluk eğitiminde vazgeçilmez bir yer tutması gerektiğini gözler önüne sermektedir.

DOI: 10.21602/sduarte.1658598

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Tablo 4. 4-6 Yaş Çocuklarla Gerçekleştirilen Ebru Çalıştayında Üretilen Eserlerin Sergilenmesi Hakkında Aile Görüşleri.

	Frekans (f)	Yüzde %
Özgüven ve Motivasyon Kazanımı	10	%30,3
Aile Memnuniyeti ve Sosyal Destek	6	%18,2
Yaratıcılık ve Bireysel Gelişim	6	%18,2
Sanatsal Farkındalık ve Geleneksel Sanatlarla Tanışma	5	%15,2
Sanatın Toplumsal ve Kültürel Değeri	5	%15,2
Yanıtsız	1	%3

Tablo 4 incelendiğinde, en belirgin temanın "Özgüven ve Motivasyon Kazanımı" olduğu görülmektedir %30,3 (f=10). İkinci sırada, %18,2 (f=6) oranıyla "Aile Memnuniyeti ve Sosyal Destek" ve "Yaratıcılık ve Bireysel Gelişim" temaları eşit oranla yer almaktadır. "Sanatsal Farkındalık ve Geleneksel Sanatlarla Tanışma" ve "Sanatın Toplumsal ve Kültürel Değeri" temaları ise %15,2 (f=5) oranıyla dördüncü sırada bulunmaktadır. Son olarak, katılımcıların %3'ü (f=1) yanıt vermemiştir. Bu soruya frekans değerine göre sadece bir katılımcının yanıt vermemesi, araştırmada göz ardı edilebilecek bir istisna olarak değerlendirilebilir.

Tablo 4'deki veriler doğrultusunda incelendiğinde; "Özgüven ve Motivasyon Kazanımı" teması en çok vurgulanan tema olarak öne çıkmaktadır. Bu durum, çocukların çabalarının ve başarılarının sergilenme yoluyla değer görmesine ve böylece kendilerini daha fazla ifade etme motivasyonu bulabileceklerini göstermektedir. Literatürde, çocukların çabalarının tanınmasının ve takdir edilmesinin öz güven gelişiminde kritik bir rol oynadığı belirtilmektedir. Bu noktada, çocukların yaptıkları çalışmaların övgü ve teşvik edici ödüllerle desteklenmesi; başarılarının takdir edilmesi çocuğun kendine güveninin gelişmesine destek olduğu da bilinmektedir (Günalp, 2007:54). Ayrıca, çocukların kendi oluşturdukları sanatsal ürünler yoluyla motive edilmeleri de sağlanmaktadır (Dinçer vd., 2003:52). Anaokulu çağındaki çocukların öz güven gelişimlerini destekleyici yaklaşımlara ihtiyaç duydukları söylenebilir. Bilinmektedir ki, her insan belirli hedeflere varmak için çaba sarf eder. Bu çabanın sonucundaki başarı ya da başarısızlık onun

DOI: 10.21602/sduarte.1658598

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

özgüven duygusunun gelişimini olumlu veya olumsuz olarak etkiler (Kaya N. ve Taştan N., 2020:299). Araştırma kapsamında, çocuklarla yapılan bu etkinlikte ve akabinde düzenlenen sergide aileler tarafından özgüveni destekleyecek geri bildirimler sunulması yoluyla çocuklarda özgüven gelişimi ve motivasyon artışı gibi etkilerin görüldüğü anlaşılabilir. Bu durumun, çocuğun okulunu, okul ortamını ve öğretmenlerine karşı sergilediği tutumu da olumlu yönde ekileceği düşünülebilir.

İkinci sırada, "Aile Memnuniyeti ve Sosyal Destek" ve "Yaratıcılık ve Bireysel Gelişim" olarak belirlenen iki tema yer almaktadır. Aile memnuniyeti ve sosyal destek temasının ortaya çıkması aslında bu araştırmanın tüm paydaşlara hitap ettiğini vurgulamaktadır. Ortaya çıkan bu temalar alan literatürü ile uyumlu olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda, çalıştayın çocuklar üzerindeki doğrudan etkisinin yanı sıra, aile desteğinin önemini de yansıtmaktadır. Aile memnuniyeti, çocukların etkinliklerde kazandıkları başarıların daha sürdürülebilir olmasına katkı sunmaktadır. Bireyin kendi gücüne güvenmek olarak tanımlanabilen özgüvenin oluşumunda birden fazla faktör rol oynamaktadır. Bu faktörlerden en önemli ve ilk sırada yer alanın aile faktörü olduğu bilinmektedir (Kaya N. ve Taştan N., 2020:305). Buna ek olarak, çocuğun sanatsal eğitim sürecinde, ailesinden göreceği yönlendirici ve pozitif yönde irdeleyici tavır, gelecekte çevresiyle iyi ilişkiler kurabilen ve toplumu önemseyen bir birey olabilmesi anlamında, etkin bir rol oynayacaktır (Samsun M. ve Güven İ.M.V.N., 2022:1598). Araştırmaya konu olan çalıştayın ve serginin çocukların aileleri tarafından övgü alması başarı duygusunu tatması, böylece çocukların özgüven ve motivasyon gelişimi sağlaması açısından bir fırsat yarattığı söylenebilir. Ayrıca, yetişkin ile çocuk arasında sanat üzerine yapılan duyarlı konuşmalar, çocuğun sanat deneyimini derinleştirir. Bu durum, çocuklarla çalışırken yetişkinlerin duyarlılıklarını artırmalarının önemini vurgular.

Bu araştırmada, çocukların "yaratıcılık becerilerini ve bireysel gelişimlerini" desteklediği görüşü de sıklıkla dile getirilmiştir. Çocukların eserlerinin sergilenmesi, onların çalışmalarının değerli ve önemli olduğunu hissetmelerini sağlar. Diğer bir değişle, eserlerinin sergilenmesi, çocukların özgüvenlerini artırmada ve yaratıcılıklarını teşvik etmede önemli bir rol oynar. Çocukların eserlerinin sergilenmesi, çalışmalarının değerli ve anlamlı olduğunu hissetmelerini

DOI: 10.21602/sduarte.1658598

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

sağlar. Bu durum, onların kendilerine olan güvenini güçlendirirken, aynı zamanda yaratıcılıklarını geliştirmeye teşvik eder. Görsel sanatlar eğitimi, çocukların özgüvenli, duygusal farkındalığı yüksek ve yaratıcı bireyler olarak yetişmelerine katkı sağlayarak, onları hayata daha iyi hazırlayan bir süreç sunar (Kar, 2022:700; Twigg, 2011:263).

Tabloya göre üçüncülüğü paylaşan temalar ise "Sanatsal Farkındalık ve Geleneksel Sanatlarla Tanışma" ve "Sanatın Toplumsal ve Kültürel Değeri"dir. Bu temalar, serginin yalnızca sanatsal bir etkinlik değil, aynı zamanda çocukların yeteneklerini fark etmeleri için bir fırsat sunduğunu göstermektedir. Sanata olan ilgi erken çocukluk döneminden itibaren başlaması gerektiği bilinmektedir. Erken çocukluk yılları, çocukların tüm yaşam boyunca devam edecek sanatsa ilgilerinin oluşmasında en uygun yıllardır (Dinçer vd., 2003:52). Bu görüşün paralelinde Salderay B. ve Dayı E., (2024:2)'ya göre erken çocukluktaki sanat deneyimleri, öğrencilere kendilerini ve dünyaya ilişkin temel anlayışlarını yansıtmasının birincil yolunu sağladığına dikkat çeker. Okul öncesi eğitimde çocukların hangi yönde yetenekleri olduğunun erken tanısı yapılarak çocukların erken yaşta doğru yönlendirilmeleri sağlanmalıdır (Artut, 2020:198). Buna ek olarak, sanat yoluyla çocukların yeteneklerinin keşfedilmesinin gelişimleri üzerindeki olumlu etkisi, birçok araştırmacının da dikkatini çeken bir konudur. Ayanoğlu (2020), okul öncesi öğretmenlerin sanat eğitiminin önemine ve çocuğun gelişimine çok yönlü destek verdiğine inanmalarına rağmen çok yönlü sanat etkinliği planlama farklı sanat tarzlarına yönelik etkinlik uygulamalarında yetersiz olduklarını belirtmişlerdir. Dağal B. A. ve Şallı D., (2014:224), okul öncesi dönemdeki çocuklarla yürütülen çalışmada, proje tabanlı çeşitli sanat etkinliklerini içeren bir sanat eğitimi uygulamasının gerçekleştirildiğini ifade etmektedir. Bu etkinliğe katılan çocukların farklı sanat tarzlarına karşı farkındalık oluşturduğunu ve akabinde yaşıtlarına kıyasla hem farklı çalışmalar ortaya çıkardıkları hem de arkadaşlarının yaptıkları çalışmaları daha farklı bir gözle değerlendirebildiklerini gözlemiştir. Bu aşamada sanat etkinlikleri özelikle erken çocuklukta, malzemelerle deney yapmak ve onları kullanarak kinestetik deneyim yaşamakla ilgilidir "Çocuklar yeni malzemeler ve durumlarla temas ettiklerinde, soru sormayı öğrenir ve kendi kendilerini motive eden öğreniciler haline gelirler" (Charleroy vd., 2012:48). Ayrıca geleneksel sanatlar ise bunlara ek olarak çocukların kültürel kimliklerini keşfetmeleri ve bu kimliği geleceğe taşımaları için eşsiz bir fırsat sunar. Diğer bir değişle köklü bir kültürel mirası tanıma ve anlamlandırma şansı

DOI: 10.21602/sduarte.1658598

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

elde ederler. Bu süreçte hem bireysel hem de toplumsal aidiyet duyguları güçlenir. Özellikle dokuma, minyatür, tezhip ve ebru gibi geleneksel sanatlarla yapılan çalışmalar, çocukların estetik algısını zenginleştirirken el becerilerini ve yaratıcılıklarını da destekler.

Özellikle küçük çocukların sanat çalışmalarının sergilenmesi sürecinde bu duyarlılığın uygulanması, daha olumlu ve zenginleştirici bir sanatsal öğrenme deneyimiyle sonuçlanabilir (Twigg, 2011:264). Ellen ise bu konu ile ilgili; çocukların eserlerinin sergilenmesinin doğal bir sonucu olarak yetişkinlerin çocuklara önem verdiklerinde ve onları daha iyi anlamak için çaba gösterdiklerini belirtir (1988:106). Bu bağlamda çocuk sergileri, yetişkinlerin çocukların dünyasını anlamalarına olanak tanıyan bir araç olarak değerlendirilebilir. Diğer bir ifadeyle, çocuklar sergi aracılığıyla aileleri ve öğretmenleriyle kendi eserleri üzerinden iletişim kurma fırsatı bulabilmektedir. Bu durum çocukların estetik duyarlılıklarını geliştirirken, aynı zamanda onların çalışmalarını başkalarıyla paylaşma ve bu süreçte olumlu geri bildirimler alma fırsatı sunar. Sonuç olarak, çocukların eserlerinin sergilenmesi, onların duygusal ve sosyal gelişimlerine önemli katkılar sağlar ve eğitim süreçlerini zenginleştirir.

Araştırma kapsamında ulaşılan bir diğer tema ise "sanatın toplumsal ve kültürel değeridir". Sergilerin, sanatın toplumsal ve kültürel değerinin kavranmasında ve yaygınlaştırılmasında önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Çocukların üretimlerinin sergilenmesi, onların sanatsal ifade becerilerini desteklemenin yanı sıra, izleyicilerde sanata ve kültürel değerlere karşı ilgi ve farkındalık oluşturma açısından da önemli bir katkı sunmaktadır. Bu görüşün paralelinde Parlakkalay (2020:1157)'a göre; sanatsal eylemler, aynı zamanda bilgi alışverişine dayalı toplumsal bir iletişim ve sosyal bütünleşme alanı olarak toplumların kültürel gelişimlerini beslediğine vurgu yapar. Erken çocukluk döneminde bireylerin kültürel değerlerle karşılaşmaları ve bu değerlere ilişkin uygulamalara katılım göstermeleri, kültürel kimliğin gelişimi açısından önemli görülmektedir. Bu etkinliğin sergiye de dönüşmesi hem toplum bilincini hatırlatmakta hem de kültürel değerlerimizin nesilden nesille aktarım amacına uygunluk sağlamaktadır.

Tablo 4'de ortaya çıkan bu dağılım, etkinliğin ve ardından düzenlenen serginin çocuklar üzerindeki olumlu etkilerini ve sanata dair farkındalıklarını artırma potansiyelini yansıtmaktadır.

DOI: 10.21602/sduarte.1658598

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Ayrıca, ailelerin memnuniyeti ve sosyal destek unsurlarının, çocukların gelişim süreçlerine katkı sağladığına dair önemli veriler sunmaktadır. Bu doğrultuda alan literatürü ile de uyumlu olduğu söylenebilir.

3. Sonuç ve Öneriler

Bu araştırmada, 4–6 yaş arası çocuklarla gerçekleştirilen geleneksel temalı sanat çalıştaylarının, aileler tarafından nasıl değerlendirildiğine ilişkin bulgulara ulaşılmıştır. Bu araştırma geleneksel sanat etkinliklerinin çocukların gelecekteki gelişimlerine katkıda bulunurken, kültürel miras ve toplumsal değerlerle de bağ kurmalarına olanak sağlamıştır. Bu doğrultuda sanat eğitiminin amacı, çocuğun algısal, duyusal, estetik, yaratıcı ve hayal gücüne dayalı becerilerini geliştirmek; görsel kültürün niteliklerinin daha iyi anlaşılmasına ve tanınmasına katkı sağlamak ve kültürel değerlerin nesilden nesile aktarılmasına olanak tanımaktır (Dinçer vd., 2003:51).

Katılımcıların büyük bir kısmı, sanatsal deneyimlerin gerekliliğini vurgulamış ve bu etkinliklerin çocukların bireysel yeteneklerini keşfetmelerine yardımcı olduğunu ifade etmiştir. Bu bağlamda, sanat eğitiminin sadece bireysel gelişim açısından değil, aynı zamanda sosyal etkileşimler ve grup çalışmaları açısından da önemli bir rol oynadığı anlaşılmaktadır. Görsel sanatlar, erken çocukluk eğitiminde eşsiz ve değerli bir role sahiptir ve bu nedenle müfredat uygulamalarının temel bir bileşenidir. Çok sayıda araştırma, sanatın küçük çocukların gelişimine sağladığı faydaları ortaya koymaktadır (Eckhoff, 2011:372).

Araştırma bulguları, geleneksel sanat etkinliklerinin çocukların psikolojik ve sosyal gelişimleri üzerinde olumlu etkiler yarattığını ortaya koymakta ve sanat eğitiminin erken yaşlarda başlamasının önemine dikkat çekmektedir. Sanat eğitimi, bireyin sosyal ilişkilerini düzenleyebilme, iş birliği ve yardımlaşma becerileri kazanma, doğru kararlar verebilme ve kendini ifade edebilme gibi sosyal-duygusal yetkinliklerinin gelişimini desteklemenin yanı sıra; üretkenlik, sorumluluk alma ve bir işi başlatıp sonuçlandırma gibi yaşamsal becerilerin kazandırılmasına da katkı sunmaktadır (Yolcu, 2004:91). Sanat, çocukların yaşamları süresince çevreyi algılama ve etraftaki ilişkiler hakkında fikir yürütme becerisini geliştirir (Aydoğdu F. ve Ayanoğlu M., 2020:700).

DOI: 10.21602/sduarte.1658598

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Bu araştırma kapsamında, aileler ile eğitimcilerin görüşleri ve farklı bakış açıları bir araya getirildiğinde; çocuğun gelişimi, yaratıcılığı, hayal gücü ve kültürel farkındalığını desteklemek açısından en etkili sonuçların elde edilebileceği söylenebilir. Bu yaklaşım, aile ve okul iş birliğinin ne denli önemli olduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır (Dinçer vd., 2003:52). Bu sanat eğitiminin aynı zamanda çocukların kişisel gelişimleri için gerekli olan algılama, düşünme, iletişim vb. yeteneklerinin gelişimine de katkısı söz konusudur. Bu özellikler göstermektedir ki kişilerin yaratıcılıkla ilgili yeteneklerinin geliştirilmesine okul eğitiminden önce başlanılmalı ve bütün yaşamı boyunca sanat eğitim ve öğretiminin kesintisiz olarak verilmesi sağlanmalıdır (Kar, 2022:702). Yaratıcı başarıyı övme, dışa vuran düşünceyi hoş görme, çocuğa kendi yeteneğini tanıtmak, yaratıcı çocuğun endişe ve korkularını yenmesine yardım etmek eğiticinin en önemli görevlerindendir (Telli, 1980:32). Çocuğun sanat etkinlikleri yolu ile elde ettiği kazanımlar estetik farkındalığı arttırarak yaratıcı düşünme becerilerini geliştirir. Duygularını ve düşüncelerini sanat eserine yansıtan çocuk, sanat eserinin değerinin farkına varır. Yaptığı sanat eserinde anlatmak istediği duyguyu farklı yaratıcı yollarla ifade edebilir. Bu durum çocukta estetik duyarlılığı geliştirdiği gibi, kültürel mirasla gelen sanat eserlerini koruma duygusunu da güçlendirir (Yağmur vd., 2024:154). Bu doğrultuda, erken yaşlarda gerçekleştirilen sanatsal etkinliklerin, çocuğun ilerleyen yaşlardaki akademik başarısı ve toplumsal uyumu üzerinde dolaylı etkilerinin olabileceği öngörülmektedir. Ayrıca sonuçlar, çocukların eğitim etkinliklerinde pozitif duygular, özgüven artışı ve keşfetme deneyimleri gibi faktörlere daha fazla önem verildiğini göstermektedir. Eğitim programlarının bu temel etkenlere odaklanarak tasarlanması, çocukların eğitim sürecine aktif katılımını ve gelişim süreçlerinin desteklenmesini sağlayabilir. Çocukların beklentilerini karşılamak ve sunulan etkinliklere katılımlarını artırmak için, onlarda merak uyandıran, hayal gücünü ve yaratıcılıklarını harekete geçiren ve özgün ürünler ortaya çıkarmalarına olanak tanıyan görsel sanat etkinliklerine ihtiyaç duyulmaktadır (Avcı C. ve Sağöz G., 2018:410). Çelik ve Yazar'ın (2009); Parlakyıldız ve Yıldızbaş'ın (2006)'da yapmış oldukları çalışmalar, okul öncesi eğitimde materyal çeşitliliğinde ve kullanımında sınırlılık yaşandığını göstermektedir. Diğer taraftan farklı materyaller etkinlik yapmanın çocuğun merak ve yaratıcılık duygularını desteklediği bilinmektedir. Bu doğrultuda özellikle sanat alanından uzmanlarla okul öncesi öğretmenlerinin iş birliği yaptığı bu araştırmaya konu olan etkinliklerin önemi artmaktadır. Bu kapsamda, araştırma

sonuçları geleneksel sanat etkinliklerinin çocuk gelişimini desteklediğini ve kültürel değerlerin aktarımında önemli bir rol oynadığını göstermektedir.

Bu araştırma, daha geniş bir örneklem grubu ile yapılarak araştırmalar, farklı demografik özelliklere sahip çocukların sanat etkinliklerine yanıtlarını karşılaştırarak daha kapsamlı sonuçlar elde edilmesine olanak tanıyabilir.

Bu araştırma, farklı geleneksel sanat dallarıyla yeniden uygulanabilir niteliktedir. Elde edilen bulgular, geleneksel sanatın çocuk gelişimindeki rolünü daha derinlemesine ortaya koymaktadır. Gelecekte, okul öncesi eğitim müfredatına geleneksel sanat dallarının dâhil edilmesine yönelik çalışmaların gerçekleştirilmesi önerilmektedir. Araştırma sonuçları, uzman rehberliğinin önemine dikkat çekmekte olup, ileride geliştirilecek programlarda disiplinler arası yaklaşımlara yer verilmesinin gerekliliğini de ortaya koymaktadır.

Not: Bu araştırmanın verileri 2022 yılında toplanmış olmasına rağmen, makale yazım süreci uzunca bir zaman almıştır. Bu durumun en önemli nedeni, 6 Şubat 2023 tarihinde araştırmanın gerçekleştirildiği bölgede meydana gelen büyük depremin araştırmacılar üzerinde ciddi etkiler yaratmasıdır. Araştırmacıların fiziki ortamları ve psikolojik durumları uygun olamaması araştırmanın makale yazım sürecini uzatmıştır. Ayrıca yapılan Ebru etkinliğini isimlendirirken "çalıştay" kelimesinin kullanım sebebi ise yabancı kökenli olan workshop kelimesine karşılık gelen en yakın Türkçe anlamı olmasından dolayı tercih edilmiştir.

Teşekkür: Bu çalıştayın gerçekleşmesinde maddi ve manevi desteklerinden ötürü Serinyol Anaokulu Müdürü Sayın Ahmet ÖZ'e teşekkür ederiz.

DOI: 10.21602/sduarte.1658598

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Kaynakça

Akkurt S. ve Boratav O. (2018). "Neden Sanat Eğitimi?", *Uluslararası Eğitim Araştırmacıları Dergisi*, 1(1), s.54-60.

Artut, K. (2004). "Okul Öncesi Resim Eğitiminde Çocukların Çizgisel Gelişim Düzeylerine İlişkin Bir İnceleme". *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13(1), s.223-234.

Artut, K. (2020). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*, [Theories and methods of art education]. Ankara: Anı Yayınları.

Avcı C., ve Sağsöz G. (2018). "Okul Öncesi Eğitimde Görsel Sanat Etkinliklerinin İncelenmesi", *Kastamonu Education Journal*, 26(2), s.403-412.

Ayaydın, A. (2010). "Çocuk Gelişiminde Bir Oyun Olarak Sanat ve Resim". *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi,* 10(37), s.303-316.

Ayaydın, A. (2011). "Okul Öncesi Dönemde Görsel Sanatlar Eğitiminin Bireye Kazandırdığı Değerler", *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi,* 12(1), s.187-200.

Aydoğdu F. ve Ayanoğlu M. (2020). "Okul Öncesi Öğretmen Adaylarının Sanat Etkinlikleri Konusundaki Görüşlerinin Öğretmenlik Uygulaması Kapsamında İncelenmesi", *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 40(2), s.699-726.

Braun V. ve Clarke V. (2019). *Psikolojide Tematik Analizin Kullanımı*, çev. S. N. Şad, N. Özer ve A. Atlı, *Eğitimde Nitel Araştırmalar*, 7(2), s.73-898.

Burton, J. M. (2009). "Art Education And The Development Of Children's Social Skills", *International Journal of Education & the Arts*, 10(5), s.1-23.

Buyurgan, U. ve Buyurgan, S. (2007). *Sanat Eğitimi ve Öğretimi, Eğitimin Her Kademesine Yönelik Yöntem ve Tekniklerle*. (2. Baskı), Ankara: Pegem Akademi Yayınevi.

Chappell, K. A., Pender, T., Swinford, E., and Ford, K. (2016). "Making And Being Made: Wise Humanising Creativity İn İnterdisciplinary Early Years Arts Education", *International Journal of Early Years Education*, 24(3), s.254-278.

Creswell, J. W., and Poth, C. N. (2018). *Qualitative İnquiry And Research Design: Choosing Among Five Approaches*, Sage Publications.

Dağal B. A. ve Şallı, D. (2014). "Okul Öncesi Dönem Çocuklarına Sanat ve Sanat Dalları Hakkında Farkındalık Kazandırarak Duyarlılıklarını Arttırma Projesinin Proje Tabanı Öğrenme Yöntemiyle Aktarılması," *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, Vol. 3, No. 4, pp.217-224.

Dinçer, Ç., Demiriz, S., ve Şimşek, I. (2003). "Okulöncesi Dönem Çocuğu Olan Ailelerin Sanat Etkinliklerine Yaklaşımlarının İncelenmesi", *Eğitim ve Bilim*, 28(129), s. 50-63.

Eckhoff, A. (2011). "Art Experiments: Introducing An Artist-İn-Residence Programme İn Early Childhood Education", *Early Child Development and Care*, 181(3), s.371-385.

Ellen, D. (1988). *What is Art for?*, University of Washington Press.

Engel, S. (2011). "Children's Need To Know: Curiosity İn Schools", *Harvard Educational Review*, 81(4), s.625-645.

Gardner, H. (1984). *Art, Mind, And Brain: A Cognitive Approach to Creativity*, Basic Books.

Güngör H. N. ve Dalgar G. (2023). "Okul Öncesi Öğretmen Adaylarının Sanat Eğitimine Yönelik Tutumlarının İncelenmesi", *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (68), s.347-383.

Kar, M. (2022). "Çocukların Zihinsel Gelişiminde Sanat Eğitiminin Etkisi", *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(73), s.697-704.

Kaya N. ve Tastan N. (2020). "Özgüven Üzerine Bir Derleme", *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (KÜSBD)*, 10(2), s.297-312.

Mayar, F. (2022). "*Developing Children's Creativity Through The Art Of Crafts",* In 6th International Conference of Early Childhood Education (ICECE-6 2021), Atlantis Press. pp.30-33.

Özkul, K. (2020). "*Ebru Sanatının Çocuklar Üzerindeki Pozitif Etkileri"*. World Children Conference (pp. 1-10). Ankara, Turkey.

Parlakkalay, H. (2020). "Kamusal Alanda Sanat ve Sanat Eserleri", *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(4), s.1157-1172.

Polat, A. (2022). "Nitel Araştırmalarda Yarı-Yapılandırılmış Görüşme Soruları: Soru Form Ve Türleri, Nitelikler Ve Sıralama", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 22 (Özel Sayı 2),* s.161-182.

Salderay, B. (2010). "Görsel Sanatlar ve Tedavi (Terapi)", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(6), s.133-145.

Salderay, B. (2014). *Sanatla Kendimi Keşfediyorum*, Ankara: Eğiten Kitap.

Salderay, B., ve Dayı, E. (2024). *Özel Gereksinimli Bireyler İçin Görsel Sanatlar Eğitimi ve Uyarlama Önerileri*, Ankara: Nobel Yayınları.

Samsun M. ve Güven İ. M. V. N. (2022). "Sanat Eğitiminin Çocuk Gelişimi Üzerindeki Etkileri Üzerine"*, İdil Sanat Dergisi*, 99 (Kasım), s.1597-1608.

San, İ. (2017). *Çocuk ve Sanat. Sanat Eğitimi 1. Kitap (Makale-Bildiriler),* Ankara: Yeni İnsan Yayınevi.

Sormaz, Ü., Uslu, S., Yılman, M., Sezgin, A. C. (2018). "UNESCO İntangible Cultural Heritage List: Turkey", *Journal of Business and Social Development*, 6(1), s.3-14.

Şahin, D. (2020). "Okul Öncesi Öğretmenlerinin Görsel Sanat Etkinliklerine Yönelik Görüşlerinin İncelenmesi", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 10(21), s.71-85.

T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No: 3428. (2016). *Çocukta Sanat Eğitimi ve Yaratıcılık*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Taşdemir Y. C. ve Yıldız G. T. (2022). "Okul Öncesi Öğretmenlerinin Sanat Etkinliği Uygulamalarının İncelenmesi," *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 30 (3), s. 562–575.

Telli, H. (1980). "Yaratıcılığın Geliştirilmesinde Sanat Eğitiminin Önemi", *Eğitim ve Bilim*, 5(27), s.29-32.

The College Board. (2012). *Child Development And Arts Education: A Review Of Recent Research And Best Practices*, The College Board.

Tok E. ve Sevinç M. (2012). "Düşünme Becerileri Eğitiminin Okul Öncesi Öğretmen Adaylarının Yaratıcı Düşünme Becerilerine Etkisi", *Eğitim ve Bilim*, 37(164), s.204-222.

Twigg, D. (2011). "Look Out Below (And Above)! Challenging Adult Understandings Of Displaying Young Children's Artwork", *Contemporary Issues in Early Childhood*, 12(3), s.262-273.

Yağmur Ö., Osmanoğlu N., Küçükosman A., ve Çağış M. B. (2024). "Okul Öncesi Eğitim Programında Görsel Sanat Eğitimiyle İlişkili Kazanımlar Doğrultusunda Öğretmenlerin Uyguladığı Sanat Çalışmalarının Değerlendirilmesi". *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi (60)*, s.138-164.

Yavuzer, H. (2010). *Çocuk ve Sanat Eğitimi*, Remzi Kitabevi.

Yıldırım A. ve Şimşek H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri,* Seçkin Yayıncılık.

DOI: 10.21602/sduarte.1658598

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Ek-1: Ebru Çalıştayından Görüntüler (Çalımlı ve Karakelle Alper Arşivinden, 2022).

DOI: 10.21602/sduarte.1619076

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

BALIKESİR'DE YAŞAYAN TARİH: GİRİT (ADA) DOKUMACILIĞININ YENİDEN CANLANDIRILMASI

LIVING HISTORY IN BALIKESİR: REVIVAL OF CRETE (ADA) WEAVING

Gizem Çolpan*

Öz

Makale; Balıkesir Ayvalık ilçesinde yapılan bir araştırma ile hazırlanmıştır. 2024 yılında gerçekleştirilen alan araştırması kapsamında, Ayvalık S.S. Kedi Kadın Emeğini Destekleme İşliği Kadın Girişimi Üretim ve İşletme Kooperatifi tarafından dokunan battaniyeler incelenmiştir. Toplamda 15 battaniye ve 16 kırlent dokumasına ulaşılmıştır. Ancak renk ve boyutları bakımından benzerlikleri nedeni ile 3 battaniye ve 4 kırlent örneği çalışmaya dahil edilmiştir. Araştırmada 20'şer adet duvar süsü, bohça ve hediyelik için yapılan çanta örneklerine rastlanmıştır. Benzerlikleri nedeni ile 1'er örnek çalışmada yer almıştır. Araştırmada önceden kooperatif ile telefonda görüşülerek uygun ortak zamanda karşılıklı görüşme yöntemi kullanılmış, dokumaların ayrıntılı fotoğrafları çekilmiş, kişilerden teknik, motifler ve malzemeler hakkında bilgi edinilerek belgelenmiştir. Çalışmanın belgelenerek gelecek nesillere aktarmada kaynak oluşturarak literatüre kazandırılması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ada Dokumacılığı, Balıkesir, Dokuma, Girit, Sedefli Battaniye.

Abstract

This article is based on a research conducted in the Ayvalık district of Balıkesir. Within the scope of the field research carried out in 2024, blankets woven by Ayvalık S.S. Kedi Women's Labor Support Workshop Women's Enterprise and Business Cooperative were examined. A total of 15 blankets and 16 throw pillows were identified. However, 3 blanket and 4 throw pillow samples were included in the study due to their similarities in terms of color and size. In the research, 20 samples each of wall ornaments, bundles and bags made for gifts were encountered. Due to their similarities, one sample each categorywas included in the study. A mutual interview method was employed by arranging prior contact with the cooperative by phone. Detailed photographs of the weavings were taken, and information about the techniques, motifs, and materials was obtained and documented. It is aimed to document the study and make it a source for transferring it to future generations and contribute it to the literature.

Keywords: Island Weaving, Balıkesir, Weaving, Crete, Pearl Blanket.

Araştırma Makalesi / Research Article
Başvuru tarihi / *Received:* 13 Ocak 2025 - Kabul tarihi / *Accepted*: 13 Ocak 2025
* Dr., Balıkesir Büyükşehir Belediyesi, gizemcolpan93@gmail.com, Balıkesir/Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1619076

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

1. Giriş

Anadolu coğrafyası, Paleolitik Çağlardan itibaren farklı insan topluluklarına ev sahipliği yapmış, sayısız medeniyetin izlerini taşıyan kadim bir topraktır. Bu uzun ve köklü geçmiş, bölgenin kültürel mirasının zenginleşmesinde ve çeşitlenmesinde temel bir etken olmuştur. El sanatları, bu kültürel mirasın canlı ve somut ifadelerinden biri olarak, yüzyıllardır Anadolu insanının yaratıcılığını ve yaşam biçimini yansıtmıştır. Özellikle dokumacılık, kullanılan malzemelerden uygulanan tekniklere ve yansıtılan motiflere kadar, bu coğrafyanın tarihsel, sosyal ve ekonomik dinamiklerini bünyesinde barındırmıştır.

Türk kültürünün önemli bir parçası olan el dokumaları, binlerce yıllık geçmişiyle günümüze ulaşan değerli bir mirastır. İçerdikleri uygulama ve gelenekler de bu mirası zenginleştirmektedir (Genç ve Solak, 2020:80).

> Türk el dokuma kültürü incelendiğinde başlangıçta ihtiyaçlar için yapılmanın ötesinde derin anlamlar içerdiği de görülecektir. Günümüzün silikon vadisi dehalarına inat; ağıllardaki koyunların yünü kırkılarak, yıkanarak, taraklarda taranarak, iğ ve eğirtmeçler de bükülüp ipe çevrilerek; çok iyi simyacılara inat, bozkırın börtü, böcüsü ve bitkileriyle kınalanarak; boyayı life giydirmenin kitabı yazılıp, Türk milletinin kültür mirası dünyaya hediye edilmiştir (Genç, vd., 2017:355).

Dokuma, toplumların coğrafi koşullarından doğan örtünme, barınma, sıcaktan ve soğuktan korunma gibi temel ihtiyaçlar doğrultusunda ortaya çıkan zaman içerisinde de gelişerek kuşaktan kuşağa aktarılan geleneksel sanattır (Aytaç, 2008:204). Anadolu insanı uzun yıllar beslediği hayvanın sadece etinden ve sütünden faydalanmamıştır. Yetiştirdiği ve beslediği hayvanların kırkım zamanı geldiğinde hem yününü hem kılını da faydaya dönüştürmüştür. Elde ettiği bu hammaddeden azık ve pazar heybesi, torba, yer yaygısı, yufka mendili, sofra bezi, iş önlüğü, çadır örtüsü ve hububat çuvalı gibi birçok çeşitli türde dokuma yapmıştır (Özkoca, 2019:96).

Dokumacılık**,** insanlık tarihinin en eski ve en temel el sanatlarından biri olarak, toplumların yaşam biçimlerini ve kültürel dokusunu şekillendiren önemli bir unsur olmuştur. İnsanlar, varoluş mücadelelerinde hayatta kalmak ve yaşam kalitelerini yükseltmek için dokuma ürünlerine başvurmuşlardır. Yaşamı boyunca insan, doğanın sunduğu bitki örtüsünü tanımış ve bu doğal kaynaklardan farklı amaçlarla faydalanmıştır (Genç, 2014:176).

DOI: 10.21602/sduarte.1619076

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

İlkçağlardan itibaren, insanlar çevrelerindeki doğal kaynakları kullanarak basit dokuma araçları geliştirmişlerdir. Bitkilerin yaprak, dal ve kabukları, hayvanların tüy ve derileri gibi doğal materyaller, ilk dokuma ürünlerinin temelini oluşturmuştur. Zamanla, koyun, keçi gibi hayvanların evcilleştirilmesiyle elde edilen yün ve kıl gibi hayvansal lifler, dokumacılığın gelişmesine önemli katkılar sağlamıştır. Bitkisel liflerin de dokumacılıkta kullanılmasıyla birlikte, insanlık daha dayanıklı ve çeşitli dokumalara ulaşmıştır. Basit dokuma tekniklerinin öğrenilmesiyle birlikte, insanlar giyim, barınma ve diğer temel ihtiyaçlarını karşılamak için çeşitli dokuma ürünleri üretmeye başlamışlardır. Bu sayede hem hava şartlarından korunmuşlar hem de daha konforlu bir yaşam sürme imkânı bulmuşlardır. Dokumacılık, sadece bir el sanatı olmakla kalmayıp, aynı zamanda toplumların sosyal, kültürel ve ekonomik yapılarını da etkileyen önemli bir etken olmuştur (Küçükkurt, 2019:125).

Zorunlu ihtiyaçlar doğrultusunda giyinme gereksinimi, farklı coğrafyalarda kullanılan malzeme ve desenlerin çeşitlenmesine yol açmıştır (Arıöz, 2024:196). Bu özgün coğrafyalardan biri olan Balıkesir, coğrafi konumu ve iklimsel özelliklerinin sunduğu zengin biyoçeşitlilik sayesinde dokumacılık alanında kendine has bir yer edinmiştir. Yüzyıllardır süregelen geleneksel yaşam biçimi içinde önemli bir yere sahip olan hayvancılık, yün ve kıl gibi değerli hayvansal liflerin kolayca temin edilmesini sağlamış ve bu durum, Balıkesir dokumacılığının temelini oluşturmuştur. Balıkesir'in köklü dokuma mirası, farklı kültürlerin etkileşimiyle zaman içinde daha da zenginleşmiştir. Özellikle Türkiye ve Yunanistan arasındaki nüfus mübadelesi sonucunda Girit Adası'ndan gelen göçmenlerin Ayvalık ve çevresine yerleşimi, bölgeye Anadolu'nun derin dokumacılık geleneğine dayanan özgün bir sanatın taşınmasına aracılık etmiştir. Girit (Ada) dokumasının kökenleri, aslında bu geniş Anadolu dokuma kültürüyle sıkı bağlara sahiptir. Giritli göçmenler, yüzyıllardır adada yaşattıkları özgün dokuma tekniklerini ve karakteristik desenlerini yeni yurtları olan Ayvalık'a taşımışlardır. Bu sanat, Ayvalık'ta sıklıkla kendine has, sedef ışıltısını andıran parlak dokusu nedeniyle "Sedefli Battaniye" adıyla anılmış ve bölgenin kültürel zenginliğine önemli bir katkı sunmuştur.

Girit (Ada) dokumacılığı, Osmanlı İmparatorluğu döneminde Anadolu dokuma geleneğiyle Girit Adası'na taşınmıştır. Mübadele sonrasında ise, Girit'ten gelen göçmenler vasıtasıyla Ayvalık'a geri dönmüş, bu özgün sanatın bölgede yerleşmesine ve kendine has bir

DOI: 10.21602/sduarte.1619076

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

karakter kazanmasına olanak sağlamıştır (Gezicioğlu, vd., 2022:179). Adını, tıpkı bir deniz kabuğunun içindeki sedefin yansıması gibi göz kamaştıran parlak görünümünden alan bu özel dokuma türü, Balıkesir'in dokuma paletine yeni ve değerli bir renk katarak estetik ve kültürel açıdan önemli bir yere sahip olmuştur.

Girit (Ada) dokumacılığının kökenleri, binlerce yıllık bir geçmişe sahip olan Anadolu dokuma geleneğine uzanmaktadır. Özellikle Girit Adası'ndan gelen göçmenler aracılığıyla Ayvalık'a taşınan bu sanat, bölgede yaygın olarak "Sedefli Battaniye" olarak adlandırılmış ve yörenin kültürel zenginliğine önemli katkılar sunmuştur. Bu dokuma türü, ismini "sedef" gibi parlak ve göz alıcı dokusundan almıştır (Gezicioğlu, vd., 2022:179).

Kültürel mirasın, toplumların hafızası ve kimliği olduğu düşünüldüğünde, yaşayan miras olarak adlandırılması, bu değerlerin korunması ve gelecek nesillere aktarılmasının bir zorunluluk olduğunu göstermektedir. Bu nedenle, güncel ve sürdürülebilir projelerle kültürel mirası yaşatmak büyük önem taşımaktadır. Bu durum güncel projelerin önemini vurgulamaktadır. Anadolu'da yerel dokumalarla ilişkili değişik amaçlarla, pek çok proje yapılmaktadır (Erim, vd., 2017:2937).

Alan araştırmaları kapsamında S.S. Kedi Kadın Emeğini Destekleme İşliği Kadın Girişimi Üretim ve İşletme Kooperatif üyeleri ile yapılan görüşmelerde "Sedefli Battaniye"nin geleneksel dokuma teknikleri ve estetik değerlerini günümüzde yaşatmak amacıyla 2023 yılında GMKA (Güney Marmara Kalkınma Ajansı)'na başvuru ile "Geçmişten Geleceğe Pamuk ve Yünün Dansı Projesi"ni hayata geçirildiğini aktarmışlardır. Bu proje kapsamında, battaniyenin özgün yapısı ve kullanılan malzemeler incelenerek, geleneksel dokuma yöntemlerinin yeniden canlandırılmasının hedeflendiğini, aynı zamanda, projenin kadınlara ekonomik fırsatlar sunmayı ve sürdürülebilir bir kültürel üretim modeline katkı sağlamayı amaçladıklarını ifade etmişlerdir.

Mart 2021 tarihinde sunulan İçişleri Bakanlığı Sivil Toplumla İlişkiler Genel Müdürlüğü'ne yapılan "Sedefli Battaniye" projesi başvurusu kabul edilmiştir. Proje paydaşları; Ayvalık Kaymakamlığı, Ayvalık Sanata ve Eğitime Destek Derneği, Vatandaşın Yeri Sivil İnisiyatifi, Ayvalık Belediyesi, Ayvalık Halk Eğitim Merkezi, Ayvalık İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü, İstanbul Aydın Üniversitesi, Tarsus Üniversitesi ve Mersin Üniversitesi'dir. Bu projenin genel eğitim

DOI: 10.21602/sduarte.1619076

programı ve eğitmenlere verilecek eğitimin uygulanması, projede kullanılacak tezgâh ve malzemelerin araştırılması ve temininin sağlanması, eski örneklerin analizlerinin yapılması ile ar-ge çalışmaları, proje danışmanı Prof. Günay Atalayer başkanlığında Anadolu Deneysel- Grup Üyeleri tarafından yapılmıştır (http 1).

Kooperatif aynı zamanda Mart 2024 tarihinde KEDV tarafından organize edilen, AB tarafından finanse edilen bir projeye ortak olarak Foça/Ayvalık/Midilli arasında kadın kooperatiflerinin çalışmalarını başlatmış, diğer kooperatiflerle iş birliğinin artırılması çalışmalarına devam etmiştir.

2. Girit (Ada) Dokumacılığı

Dokusal yüzeylerin üretiminde kullanılan beş temel yöntem olan post, düğüm, keçeleştirme, örme ve dokumanın kökenleri ve ilk uygulayıcıları hakkında kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Bununla birlikte, Anadolu'nun Neolitik döneme ait önemli yerleşimlerinden biri olan Çatalhöyük'te M.Ö. 7. binyıla tarihlenen dokunma kumaş kalıntılarının bulunması, iki iplik sistemine dayalı dokuma ve el dokumacılığı tekniklerinin, yaklaşık 9 bin yıl öncesine kadar uzanan bir geçmişe sahip olduğunu işaret etmektedir. Bu arkeolojik keşif, dokumacılığın kökenlerinin Anadolu ve çevresinde aranması gerektiği yönündeki bilimsel hipotezi desteklemektedir. M.Ö. 6. binyılın ortalarına tarihlenen Kıbrıs, Girit ve Yunanistan'daki arkeolojik kazılarda elde edilen dokuma örnekleri de bu görüşü destekleyen önemli kanıtlar sunmaktadır. Bu çerçevede Girit Adası, M.Ö. 6. binyıla kadar uzanan dokuma buluntularıyla bu köklü geleneğin önemli bir parçası olarak değerlendirilmektedir(http 2).

Girit Adası'nın özgün coğrafi konumu ve yırtıcı hayvan türlerinin bulunmayışı, adada koyunculuğun gelişimi için müspet bir ekolojik zemin teşkil etmiştir. Bu durum, adanın farklı bölgelerinde yaygın olarak yetiştirilen koyun ırklarının varlığıyla somutlaşmıştır. Söz konusu koyun varlığı, Giritli Türklerin köklü dokumacılık geleneğinin temel girdisi olan yün hammaddesinin sürdürülebilir ve kolay erişilebilir bir kaynak oluşturmasını sağlamıştır. Adadaki yerleşim birimlerinde, dokuma tezgâhları adeta hanelerin ayrılmaz birer unsuru olarak işlev görmüştür. Bu tezgâhlarda, elde edilen değerli yün lifleri titiz bir işçilikle battaniye, yatak tekstili ve çeşitli giyim eşyası gibi kullanım ürünlerine dönüşmüştür. Dokumacılık faaliyeti, yalnızca

DOI: 10.21602/sduarte.1619076

ekonomik bir gereksinimi karşılama amacının ötesine geçerek, Giritli Türk kadınlarının sanatsal becerilerini sergilediği, kültürel kimliklerini yansıtan motif ve desenleri yaşattığı önemli bir kültürel pratik haline gelmiştir (Şenesen, 2012:260).

Yerel dokumacılığın bir örneği olan Girit dokuması, "Girit Battaniyesi, Beledonya Battaniye" gibi isimlerle de bölgede adlandırılmaktadır. Girit dokuması yalnızca bir dokuma kumaş değil özel bir desenlendirme tekniği olmuştur. Beledonya dokuma ya da battaniye; kumaşın yüzeyinde kare görüntüler meydana getiren bir tekniktir (Gezicioğlu, Atalayer ve Demir, 2020:176).

Girit dokumacılığının bu zengin mirası, yaşatılmaya devam etmektedir. Alan araştırmaları kapsamında, bu kadim dokuma geleneğinin izlerinin sürdürüldüğü bölgelerde bu kültürel mirasa sahip çıkan zanaatkârlar ve kooperatifler nezdinde önemli çalışmalar yürütülmektedir. Balıkesir'in Ayvalık ilçesinde, sanatsal ve sosyal hayata sunduğu değerli katkılarla tanınan Sayın Aysel Namlı'nın öncülüğünde kurulan Ayvalık Kedi Kadın Kooperatifi, bu özgün dokuma tekniğini yeniden canlandırma ve gelecek nesillere aktarma misyonunu üstlenmiştir. Kooperatif bünyesinde, yörenin yetenekli kadınları usta öğreticilerden aldıkları eğitimlerle bu geleneksel dokuma sanatını öğrenmekte ve özenle uygulamaktadırlar. Böylelikle, Girit dokumasının kendine has desenleri ve teknikleri, Ayvalık'ın yerel kadınlarının ellerinde yeniden hayat bulmakta, hem kültürel bir miras korunmakta hem de yerel ekonomiye ve kadın istihdamına önemli bir destek sağlanmaktadır.

3. Girit (Ada) Dokumasının Malzeme, Renk, Teknik ve Motif Özellikleri

Girit Adası, zengin bir kültürel mirasa sahip olmasıyla bilinmektedir. Bu mirasın önemli bir parçası da adanın geleneksel el sanatlarından biri olan dokumacılıktır. Girit dokumaları hem görsel olarak etkileyici hem de teknik açıdan oldukça gelişmiş örneklerdir (Şahin, 2016:62-70). Alan araştırmasında Ustabaşı Şükran Fidan "Sedefli Battaniye" dokumasının genellikle çözgüsünde pamuk, atkısında yün iplik kullanılarak üretildiğini, üzerindeki sedef gibi parlayan geometrik motiflerin ise en temel özelliği olduğunu belirtmiştir.

Geleneksel dokumada desen atkısında kullanılan yün, kırmızı veya beyaz renktedir. Yeni dokumalarda mavi, siyah gibi renklerde tercih edilmektedir. 2 ve 4 pedallı masa üstü dokuma

DOI: 10.21602/sduarte.1619076

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

tezgahında bez ayağı B 1/1, Dimi D 2/2 (Z), Saten Sa 1/7 ve Sç 7/1 gibi temel örgü raporlarıyla dokunmuştur.

Bu desenler, dokumada tekrar eden birimler olan tahar ve armür kullanılarak oluşturulmuştur. Sekiz çerçeveli bir dokuma tezgahında tüm çerçeveler kullanılarak, çeşitli dokuma desenleri oluşturulmuştur (Gezicioğlu, vd., 2022:23) (Görsel 1).

Görsel 1. Sedefli Battaniye Dokuma Aşaması, Fotoğraf: Gizem Çolpan, 2024, Balıkesir.

Alan araştırmaları kapsamında elde edilen verilere göre geleneksel sedefli battaniye örneğinin kalitesini yakalamak amacıyla, çözgü ve atkı iplikleri detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Çözgü için kullanılan pamuk ipliği ve desen atkısı için kullanılan yün ile zemin atkısı için kullanılan pamuk ipliklerinin özellikleri, çeşitli üreticilerden temin edilen ipliklerle karşılaştırılmıştır. Elde edilen veriler ışığında, sedefli battaniyeye özgü görsellik ve dokunuş hissi (tuşe) için farklı iplik kombinasyonları denenmiştir. Her bir tezgâhta yapılan farklı denemelerle, çeşitli örnekler üretilerek en uygun sonuçlar elde edilmeye çalışılmıştır.

Alanda yapılan sözlü görüşmelerde sedefli battaniyelerin geleneksel dokuma tekniklerini anlamak ve bu sanatı gelecek nesillere aktarmak amacıyla S.S. Kedi Kadın Emeğini Destekleme İşliği Kadın Girişimi Üretim ve İşletme Kooperatifi, eski bir "Sedefli Battaniye" örneği

DOI: 10.21602/sduarte.1619076

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

üzerinde, gözlem, fiziksel analiz çalışması ve numune tayini kapsamında detaylı incelemeler yapmış, ipliklerin yapısı ve kullanılan teknikleri incelemiştir (Görsel 2, 3, 4).

Görsel 2. Dokumada Kullanılan Pamuk İplik, Fotoğraf: Gizem Çolpan, 2024, Balıkesir.

Görsel 3. Kırmızı Renk Yün İplik, Fotoğraf: Gizem Çolpan, 2024, Balıkesir.

DOI: 10.21602/sduarte.1619076

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 4. Mekik, Fotoğraf: Gizem Çolpan, 2024, Balıkesir.

Elde edilen veriler sayesinde, sedefli battaniyenin özgün özelliklerini taşıyan yeni dokumalar üretilebilecek bir temel oluşturulmuştur.

4. Girit (Ada) Dokumacılığının Ayvalık İlçesinde Yaşatılma Süreci

Geleneksel el işlerine ilgi duyan ve araştırmalar yapan Sayın Aysel Namlı 1987 yılında eşiyle Girit'te yapmış olduğu gezide "Sedefli Battaniye" dokumasına rastlamıştır. Gezi sonrası Cunda'da Girit'ten gelen dokuma tezgahında sedefli battaniye dokuyan ve son dokumacılardan olan "Nesiha Öztürk" ile tanışarak ondan mübadele anılarını dinlemesiyle araştırmalarına başlamış, görüşmelerini yapmıştır.

1999 yılında bu dokumayı araştıran Prof. Günay Atalayer ve ekibiyle kurulan temas, sedefli battaniye çalışmalarına ivme kazandırmıştır. 2021 yılına gelindiğinde ise Ayvalık Kaymakamı Gökhan Görgülüaslan'ın destekleriyle geniş bir paydaş ekibi tarafından İçişleri Bakanlığı Sivil Toplumla İlişkiler Genel Müdürlüğü'ne bir proje sunulmuştur. Projenin kabulü, somut olmayan bir kültür mirasının yeniden canlandırılması ve kadın istihdamının desteklenmesi için olanak yaratmıştır (http3), (Görsel 5).

DOI: 10.21602/sduarte.1619076

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 5. Dokuma Atölyesi, Fotoğraf: Gizem Çolpan, 2024, Balıkesir.

El dokuması 5 tezgâhın ve ekipmanlarının ASKEV tarafından proje için bağışlanmasıyla Temmuz 2021 tarihinde eğitimler Ayvalık Halk Eğitim Merkezi'nde akademisyenler eşliğinde 13 kursiyer ile başlamıştır. Dokumayla ilgili eğitimlerini tamamlayan 13 kadının da içinde olduğu "Kedi Kadın Kooperatifi" Ocak 2022 tarihinde mübadele şehri olan Ayvalık ilçesinde kurulmuştur.

Kooperatifteki üretim bir yandan devam ederken, hazırlanan bir projeyle Nisan 2023 tarihinde GMKA hibe programı kazanılmıştır. Bu projeyle kooperatife yeni tezgahlar alınmış, dikiş atölyesi kurulmuş ve dokuma üretim kapasitesi genişlemiştir (Görsel 6).

Kooperatifin diğer kooperatiflerle iş birliğini artırmak amacıyla, Mart 2024 tarihinde KEDV tarafından organize edilen AB tarafından finanse edilen bir projede ortak olunarak, Foça/Ayvalık/Midilli arasında kadın kooperatiflerinin çalışmaları başlatılmıştır. Böylelikle Ayvalık S.S. Kedi Kadın Emeğini Destekleme İşliği Kadın Girişimi Üretim ve İşletme Kooperatifi tarafından dokuma üretimlerine devam edilmektedir.

DOI: 10.21602/sduarte.1619076

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 6. Projeler Sonrasında Elde Edilen Dokuma Makineleri, Fotoğraf: Gizem Çolpan, 2024, Balıkesir.

5. Dokuma Örnekleri

Alan araştırması kapsamında, Girit dokumacılığına özgü desen ve renkleri yansıtan çeşitli tekstil ürünleri incelenmiştir. Bu bağlamda, lacivert, beyaz ve kırmızı renklerinde, 140 x 170 cm ölçülerinde 15 adet sedefli battaniye dokuması ile lacivert, beyaz, gri ve kırmızı tonlarında, 50 x 50 cm boyutlarında 16 adet kırlent kılıfı dokuması elde edilmiştir (Görsel 7-8, 9). Ayrıca, 30 x 40 cm ebatlarında 20 adet modern duvar süsü ve 18 x 21 cm ölçülerinde 20 adet modern çanta örneği analiz edilmiş, battaniyelerin sunumunda kullanılan geleneksel bohça örnekleri de değerlendirilmiştir (Görsel 10, 11).

DOI: 10.21602/sduarte.1619076

Görsel 7. Sedefli Dokuma Battaniye Detayı, Fotoğraf: Gizem Çolpan, 2024, Balıkesir.

Görsel 8. Sedefli Dokuma Battaniyeleri, Fotoğraf: Gizem Çolpan, 2024, Balıkesir.

DOI: 10.21602/sduarte.1619076

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 9. Kırlent Dokuması, Fotoğraf: Gizem Çolpan, 2024, Balıkesir.

Görsel 10. Modern Tasarım Duvar Süsü, Fotoğraf: Gizem Çolpan, 2024, Balıkesir.

DOI: 10.21602/sduarte.1619076

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Görsel 11. Modern Hediyelik Çanta Dokuması, Fotoğraf: Gizem Çolpan, 2024, Balıkesir.

Dokuması tamamlanan "Sedefli Battaniye"yi sunmak amacıyla özgün bir bohça tasarımı hayata geçirilmiştir. Bu özel tasarım, battaniyenin niteliğine uygun bir estetik bütünlük oluşturmayı amaçlamaktadır. Bohçanın dış yüzeyinde göze çarpan geometrik desenler, dokuma geleneğinin çağdaş bir yorumunu sunarak görsel bir ilgi odağı teşkil etmektedir (Görsel 12).

Görsel 12. Modern Bohça Tasarımı, Fotoğraf: Gizem Çolpan, 2024, Balıkesir

6. Sonuç

Bu çalışma, kültürel kimlikli ürün tasarımı ve geleneksel atölye uygulamaları aracılığıyla geleneksel güncel hayatta nasıl yer bulunabileceğini ortaya koymaktadır. Yerel ve çağdaş üretimle bağlantıları olan bu projeler, birbirini tamamlayan paketler ve özelliklerde tasarımlar

ile kalıcılığı hedeflemektedir. Deneysel mağazalarda satılan ar-ge uygulamaları, yaratıcılığı artıran estetik değerler oluşturma konusunda önemli bir temel oluşturacak ve yeni taslarımlar ortaya koymaktadır. S.S. Kedi Kadın Emeğini Destekleme İşliği Kadın Girişimi Üretim ve İşletme Kooperatifinin yer aldığı Girit (Ada) Dokumacılığı veya yöresel adıyla "Sedefli Battaniye" dokumacılığının bulunduğu projelerle yerel kadın sanatçıların ve dokuyucuların eğitilmesi, kültürel üretimin sürekliliği açısından eleştirel bakış açısına sahiptir. Usta, eğitimlerden başlayarak, eğitimin ayrıntılarının yapılandırılması ile bilgi esnekliği ve beceri düzeylerinin yükseltilmesiyle desteklenmektedir.

Teknolojik gelişmelerin yaşandığı ve ekonomik refahın arttığı ülkemizde, diğer yörelerde olduğu gibi Ayvalık ve çevresinde üretilen özgün dokumaların da unutulmaya yüz tutmadan geliştirilmesi büyük önem taşımaktadır. Bu kültürel mirasın korunması ve gelecek nesillere aktarılması amacıyla projeler hayata geçirilmeli ve bu konuda farkındalık oluşturulmalıdır. (Öztürk ve Öztürk, 2019:1049).

Sonuç olarak, gerçekleştirilen projelerin kültürel değişimin korunması ve sürdürülebilirliğinin sağlanmasına katkı sağlayacak, aynı zamanda yerel üretimin gelişmiş bir yaklaşımla modern dünyaya entegre edilmesi olanağı tanınacaktır. Böylece kültürel varlığın ve sanatın ortaya çıkması, toplumun kültürel bilincinin artmasına katkı sağlayacaktır.

Yerel ve çağdaş tasarımın başarılı bir şekilde birleştirilmesiyle hem kültürel mirasımız korunmuş hem de yeni ekonomik fırsatlar yaratılmıştır. Projenin en önemli katkılarından biri, yerel kadınların ekonomik güçlenmesine ve sosyal hayata katılımına olanak sağlamasıdır. Kültürel mirasın korunması, sadece geçmişe saygı göstermek değil, aynı zamanda geleceğe yatırım yapmaktır. Bu proje, kültürel çeşitliliğin korunması ve sürdürülebilir kalkınmanın sağlanması açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Teşekkür

Bu çalışmada Ayvalık S.S. Kedi Kadın Emeğini Destekleme İşliği Kadın Girişimi Üretim ve İşletme Kooperatifi üyelerine, alan araştırması sırasında yardımcı olan Sayın hocam Nursel Süzener Kılıç ile katkılarını esirgemeyen Sayın hocalarım Prof. Dr. Mustafa Genç ve Doç. Gülşen Öztürk'e teşekkür ederim.

DOI: 10.21602/sduarte.1619076

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

Kaynakça

Arıöz, B., (2024). "Hatay Arkeoloji Müzesi Envanterinde Yer Alan Aba ve Meşlah Dokumaların Teknik, Renk ve Motif Özelliklerinin İncelenmesi", *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı 14, Şubat, s.195-209.

Aytaç, A. (2018). "Akşehir Müzeleri'nde Örnek Bir Halı Restorasyon (Yenileme) Konservasyon Uygulamasına Dair", *Zeıtschrıft Für Dıe Welt Der Türken*, Sayı 10, s. 83-98.

Erim, U. Demir, Ö. Gezicioğlu, F.Y. (2017). Kültürel Mirasın Yaşatılmasına İlişkin Paylaşımlı Bir Çalışma "Mezitli Dokuma Projesi*", İdil Dergisi* Sayı 6, s. 2937.

Genç, M., Solak, İ. (2020). "Kayseri Bünyan'da Tespit Edilen Halı Dokuma ile İlgili Ritüeller ve Sözlü Kültür", *Arış*, Sayı 17, Aralık, s. 80-101, https://doi.org/10.34242/akmbaris.2020.141.

Genç, M. (2014). "Başbakanlık Osmanlı Arşiv Belgelerinde Kökboya ve Cehri ile İlgili Kayıtlar", *Art-E Sanat Dergisi*, Sayı 7 (13), s.174-212, https://doi.org/10.21602/sgsfsd.53832.

Genç, M., Öztürk, N., & Çeliker, D. (2017). "Isparta'da Mutaflık ve Son Mutaf Nuri Akkulak Mutaflık" *Art-E Sanat Dergisi*, Sayı 10 (20),s.354-371. https://doi.org/10.21602/sduarte.358725.

Gezicioğlu, F. Y., Atalayer, G., Demir, H., (2020). Sosyal Bilimler Akademik Araştırmalar Kitabı 1, ed. Durmuş Ali Arslan, 1. Basım, Çanakkale: Paradigma Akademi Basın Yayın Dağıtımı.

Gezicioğlu, F. Y., Atalayer, G., Beşen Yalçın, M., Demir, H., vd. (2022). "Kültürel Bir Mirasın Canlandırılması Üzerine Deneysel Atölye Uygulamaları -1- Sedefli Battaniye İçin Usta Öğretici Eğitimi". *Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* Sayı 12, s. 15-34.

Küçükkurt, Ü. (2019). "Afyonkarahisar Geleneksel Dokuma Kumaşları", *Akdeniz Sanat*, Sayı, 13(24), s. 123-133.

Özkoca, B., (2019). "Çorum'un Bazı Köylerinde Üretilen Kıl Dokuma Örnekleri", *Arış*, Sayı 14, s.96.

Öztürk, İ., & Öztürk, G. (2019). "Taraklı Bez Dokumacılığı ve Günümüzdeki Durumuna Yönelik Bazı Tespitler", *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, Sayı *6*(36), s.1041–1050. https://doi.org/10.26450/jshsr.1178.

Şahin, Y. (2016)." "Yöresel Dokumaların Yaşatılması Projelerinde Tekstil Tasarımcısı ve Halk Bilimsel Yaklaşım", 7. Uluslararası İstanbul Tekstil Konferansı, s.62-70.

Şenesen, O., R. (2012). "Çukurova Bölgesi Girit Göçmenlerinin Girit'e Dair Anlatılarının Sosyal Tarihe Kaynaklık Etmesi", *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 1, s.260.

DOI: 10.21602/sduarte.1619076

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt:18 Sayı:35
ISSN 1308-2698

İnternet Kaynakları

http 1: "Girit Sedefli Battaniyesi Ayvalıkta Yaşatılacak", https://www.askev.org.tr/Arsiv/GIRIT-SEDEFLI-BATTANIYESI-AYVALIKTA-YASATILACAK, Erişim tarihi: 3.04.2024.

http 2: "Dokumacılık Tarihi", https://turkiyedokumaatlasi.com, Erişim tarihi: 08.05.2024.

http 3: "Kedi Kadın Kooperatifi Hakkında",https://kedikadinkooperatifi.com,Erişim tarihi: 03.04.2024.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. "Sedefli Battaniye Dokuma Aşaması", Gizem Çolpan Arşivi, 2024, Balıkesir.

Görsel 2. "Dokumada Kullanılan Pamuk İplik," , Gizem Çolpan Arşivi, 2024, Balıkesir.

Görsel 3. "Kırmızı Renk Yün İplik,", Gizem Çolpan Arşivi, 2024, Balıkesir.

Görsel 4." Mekik", Gizem Çolpan Arşivi, 2024, Balıkesir.

Görsel 5. "Dokuma Atölyesi", Gizem Çolpan Arşivi, 2024, Balıkesir.

Görsel 6. "Projeler Sonrasında Elde Edilen Dokuma Makineleri", Gizem Çolpan Arşivi, 2024, Balıkesir.

Görsel 7. "Sedefli Dokuma Battaniye Detayı" Gizem Çolpan Arşivi, 2024, Balıkesir.

Görsel 8. "Sedefli Dokuma Battaniyeleri", Gizem Çolpan Arşivi, 2024, Balıkesir.

Görsel 9. "Kırlent Dokuması", Gizem Çolpan Arşivi, 2024, Balıkesir.

Görsel 10. "Modern Tasarım Duvar Süsü", Gizem Çolpan Arşivi, 2024, Balıkesir.

Görsel 11. "Modern Hediyelik Çanta Dokuması", Gizem Çolpan Arşivi, 2024, Balıkesir.

Görsel 12. "Modern Hediyelik Çanta Dokuması", Gizem Çolpan Arşivi, 2024, Balıkesir.

DOI: 10.21602/sduarte.1666201

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

CÉZANNE'DAN PİCASSO'YA MODERN RESİMDE KURGUSAL DOĞA

FICTIONAL NATURE IN MODERN PAINTING FROM CÉZANNE TO PICASSO

Çağatay İnam Karahan [*], **İrem Nisa Karakuş** [**]

Öz

İlkel toplumların yaşam tarzlarıyla ortaya çıkan mağara resimlerinden günümüze resim sanatı, sanatçıların farklı bakış açıları ile biçimsel değişimlere uğrayarak, farklı dönüşümler geçirmiştir. Bu değişimlerden biri de Rönesans'ın başlangıcından bu yana süregelen temsile dayalı sanat anlayışından saparak sanat tarihinde devrim yapan kübizm sanat akımıdır. Bir dizi koşulun kübizmin ortaya çıkması lehine gelişmesiyle resim sanatında yanılsamacı tasvir geleneğinden büyük bir kopuş yaşanmıştır. Modern sanatın öncülerinden olan Paul Cézanne dönemin sanatının içsel zorluklarıyla mücadele ederek bakış açısını değiştirmeyi başarır. Cézanne'ın farklı yaklaşımıyla resim sanatında dış dünyayı soyut geometrik formlarla inşa edip mükemmelliğe kavuşturma arzusu baskın olmuştur. Dış dünya silindir, küp ve konilere dönüştürülerek eski düzene ayak uyduran üslup ve fikirler yani resmin geleneksel ifadesi bir kenara bırakılır. Cézanne'ın sanatsal yaklaşımını derinlemesine sorgulayarak sanat dünyasına yeni bir bakış açısıyla üslupsal değişim getiren Pablo Picasso ve Georges Braque, bu bakış açısıyla Kübizm Sanat Akımının da öncüsü olmuştur. Çalışma bu üç ressam ve eserleri bağlamında sınırlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, Kübizm, Perspektif, Geometrik Form, Soyut.

Abstract

From the cave paintings that emerged with the lifestyles of primitive societies to the present day, the art of painting has undergone different transformations by undergoing formal changes with the different perspectives of artists. One of these changes is the cubism art movement, which has revolutionized the history of art by deviating from the representation-based understanding of art that has been ongoing since the beginning of the Renaissance. With the development of a series of conditions in favor of the emergence of cubism, there was a great break from the tradition of illusionary depiction in the art of painting. Paul Cézanne, one of the pioneers of modern art, managed to change the perspective by struggling with the internal difficulties of the art of the period. With Cézanne's different approach, the desire to construct the external world with abstract geometric forms and bring it to perfection became dominant in the art of painting. The external world was transformed into cylinders, cubes and cones, and the style and ideas that kept pace with the old order, in other words, the traditional expression of painting, were left aside. Pablo Picasso and Georges Braque, who deeply questioned Cézanne's artistic approach and brought a new perspective to the art world and brought stylistic change, were also the pioneers of the Cubism Art Movement with this perspective. The study is limited to the context of these three painters and their works.

Keywords: Modernism, Cubism, Perspective, Geometric Form, Abstract.

Derleme Makale / Review Article
Başvuru tarihi / *Received:* 26 Mart 2025- Kabul tarihi / *Accepted*: 26 Haziran 2025

[*] Prof., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, cagataykarahan@gmail.com, Samsun/Türkiye.

[**] Yüksek Lisans Öğrencisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Karakusirem192@gmail.com, Samsun/Türkiye.

DOI: 10.21602/sduarte.1666201

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

1. Giriş

Modernizm on dokuzuncu yüzyılın sonunda, endüstri çağında ortaya çıkan batılı bir dünya görüşü ve kültürel harekettir. Kökeni 17. ve 18. yüzyıl Avrupa kökenli düşüncesine, doğa felsefesine, aydınlanma çağına dayanır. Demokrasi, akıl ve hümanizmin birbiriyle sıkı sıkıya bağlantılı olarak gelişmesiyle biçimlenir. İlerlemeyi temel hedef haline getiren modernizm, geleneksellikten koparak yarın için yeni bir adım fikri ile ortaya çıkarken toplumdaki sanayileşme, kapitalizm, yalnızlık ve ruhsuzluk gibi fenomenleri dönemin eserlerine yansıtır. Bilimselliği, teknolojiyi ve aklı kullanarak dünyayı farklı bir bakış açısıyla yeniden biçimlendiren bir dönemdir. Değişimi ve yeniliği daima arzular ve içinde olduğu dönem ile kendini bağdaştırarak şimdiye uyarlar. Geleneksel olanı reddederken daima gelecek ile ilgilenir. Modernizm aklı sadece tabiat ve dünyaya egemen olmakla bağdaştıran insanı, geleneksel düşünceden çıkartıp kendi varlığına tekrardan kavuşturmayı hedefler. Modern olmak ve modernizmin yolundan ilerlemek düne ait olan her şeyi silerek yeniliğin verdiği hazla oluşturulan dünyanın anahtarı haline gelmiştir.

Bu bağlamda Modern Sanat, Klasik Sanat anlayışının sınırlarını zorlayan, deneysel ve devrim niteliğinde bir harekettir. Endüstriyel devrim ve bilimsel ilerlemelerle birlikte gelen toplumsal ve kültürel değişimle ortaya çıkmış, 20. yüzyılın son çeyreğine dek gelişimini sürdürmüştür (Fineberg, 1995:16). Modern resmin başlangıcını teşvik eden yenilik talebinin artmasının etkisiyle yeni nesil sanatçılar, resmi daha kavramsal bir faaliyet olarak görmüş ve önemli ilerlemeler kaydetmişlerdir. Bu dönemde sanatçılar geleneksel resim, heykel ve mimari normlarından sıyrılarak kendi özgün ifade biçimlerini arar. Doğayı birebir kopya etmek yerine farklı yöntem ve teknik buluşlar keşfedilir. Rönesans sürecinden bu yana sanat ve estetik anlayışı birebir gerçeğin yansıtılmasıyla ortaya çıkmıştır. Plastik sanatlarda önemli kriterler perspektif ve anatomi bilgisine dayalıdır. Modernizm ise sanatsal bağlamda egemen konumdaki geleneksel anlayışı reddederek, o güne değin görülmemiş yeni bir düşünce ile temellenmiştir. Bu, sanayileşen toplumun estetik anlayışı olarak da yorumlanabilir. Kendisini yarın ile biçimlendirerek bilimsel olanla harmanlamış ve dönemine avangart bir bakış açışı getirmiştir. Böylelikle 19. yüzyılın ilk yarısında şekillenmeye başlayan sanayi devrimiyle yüzyılın ikinci yarısında eski sanatsal düşünceleri yok sayan büyük ve kapsamlı bir dönüşüm gündeme gelmiştir (Şaylan, 1999:49).

DOI: 10.21602/sduarte.1666201

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35

ISSN 1308-2698

Modern sanat kendi bağımsızlığına kavuşmak için geleneksel, doğacı ve akademik sanat anlayışlarıyla devamlı olarak mücadele etmiştir. Büyük bir hızla gelişim göstermiş, kırk yıl içinde empresyonist sanat anlayışından soyut sanata geçilmiştir (Muller, 1972:13). Akademik gelenekten ve tarihsiz Rönesans ustalarından miras kalan yanılsamalı perspektif yasalarından kopuşla kübist ressamlar, artık doğadan veya diğer ustaların eserlerinden kopya çekmiyor, gözü kandırmaya çalışmıyordu. Bunun yerine, yüzeyin, tuvalin, boyanın iki boyutlu yapısı görüntünün biçimsel geometrik formlara indirgenmesi için kullanılmaktaydı. Doğa parçalanarak birden fazla bakış açısıyla resmedilir (Kissane, 2013:62).

Cézanne'ın geometrik biçimsel form anlayışından etkilenen Pablo Picasso ve Georges Braque onun yöntemini derinlemesine sorgulamıştır (Gay, 2017:184). Kübizm form anlayışı temel bir parçalanmaya dönüşmüş, bu parçalanma sadece nesne üzerinde sınırlı kalmayarak o güne kadar gelen sanatsal anlayışı da ortadan kaldırmıştır. Kübizm ile sanatçılar görünen nesnenin ötesinde zihinde tasarladıklarının algılarında var olanla ilişkisini keserek kendilerini sadece biçimi görmeye adamıştır.

2. Paul Cézanne

Yeni arayışlar içerisinde olan sanatçılar geleneksel resim anlayışından farklı olana yönelmeyi tercih etmiş, yerleşik kuralları bir kenara bırakma yolunda öncü olmuşlardır. Bu ilerleme yolundaki en önemli sanatçılardan biri de Paul Cézanne'dır. Ekim 1906 yılında 67 yaşında ölen Paul Cézanne günümüzde 19. yüzyılda yaşayan en etkili ressamlardan biri olarak kabul edilir (Galenson ve Weinberg, 2001:1063).

Sanat tarihinde alışılmadık bir konuma sahip olan ressam, modern hareketler tarafından sahiplenilinceye kadar hayatı boyunca anlaşılmaz sanatıyla bolca küçümsenmiştir. Öte yandan, ardında bıraktığı eserleriyle modern sanatın babası olarak sayısız sanatçıya ilham veren Cézanne, artık sanatıyla saygı görmekte ve neredeyse her büyük eleştirmen tarafından övülmektedir. Sanat tarihçi ve eleştirmenler için onun en büyük başarısı özellikle hayatının sonlarında yaptığı çalışmalarıdır.

Cézanne'ın sanatına yönelik eleştiriler, teorilerine dar bir perspektifle yaklaşılması ve anlaşılamamasından kaynaklanır. Cézanne, ölümü öncesi ve sonrasında iki farklı keskin eleştirel yaklaşıma maruz kalır. On dokuzuncu yüzyılda, bilimsel natüralizmle şartlandırılmış eleştirmenler,

DOI: 10.21602/sduarte.1666201

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35

ISSN 1308-2698

onun eserlerine yalnızca yakın geçmiş ve o güne ilişkin bir tepkiyle yaklaşır. Sanatının beklenmedik yönleri olumsuz bakış açısıyla vahşi, kaba, çocuksu ve ilkel olarak nitelendirilir. Ölümünden sonra yeni nesil eleştirmenler tarafından Cézanne'ın sanatına ilişkin bir önceki olumsuz bakış açısının tersine güçlü ve sert gibi ifadeler kullanılmıştır. Usta ressam artık yaptıklarıyla modern sanatın öncüsü olarak görülmektedir (Kotrozo, 1979, 93-94).

Cézanne sanatın geleneksel kurallarına ilişkin sorgulama sürecinde akademik bilgiler ile boğulmayı ya da kusursuz çizgiler ile betimlenmiş geleneksel manzara resimleri üretmeyi istemez. Bilimsel perspektif kurallarını hiçe sayarak geleneksel yöntemlerle uyuşmayacak şekilde belirli resimsel sorunları çözmek üzere formları yeniden düzenler. Dağınıklıktan hoşlanmayan bir ressam olarak doğa betimlemelerindeki belirgin biçimler, canlı renklerle yakaladığı kusursuz denge ve geometrik biçimlerdeki uyumun peşinden ilerlemiştir. Doğanın, nesnelerin küplere, silindir ve konilere göre ele alınması, görünen duyusal bir dünyadan uzaklaşılarak, düşünülen bir doğa haline dönüştürülmesini ifade etmiştir (Tunalı, 1992:123-124). Bu yaklaşım hem modern hem de soyut sanatın içinde somutluk kazanarak biçim ve tekniğin daha belirgin biçimde ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Cézanne'ın düşüncesinin temeli, dış dünyanın salt geometrik form değerlerine indirgenip, küp, koni ve silindir olarak ele alınarak yeniden kendi doğru oranlarına kavuşuncaya kadar biçimlendirilmesine dayalıdır. Duyusal doğa ve nesnelerin özünü bu salt geometrik formlar oluşturmaktadır. Doğa görünen duyusal bir yapıdan çıkarılıp düşünülen sağlam bir yapıya dönüşmektedir. Bu düşüncesinde doğayı deforme etmeyi değil tersine kurduğu bu soyut dünyayı doğaya koşut olarak temellendirmeyi amaçlamıştır. Resmi, zihninde var olan formlarla kurgusal olarak tasvir etme yoluna gitmiştir. Doğa arkasında olan geometri, yapısal güzelliğin temel parçasına dönüşür. Böylelikle geleneksel perspektif kuralları terk edilerek modernizme giden yol hızlanmıştır. Cézanne bu biçimsel analizde soyut geometrik biçimleri kullanarak güzel görüntü dünyasını, taklidi bir kenara bırakmıştır (Tunalı, 1992:164-165).

Cézanne'ın resimlerinde çarpıtma gibi görünen deformasyonlar, kesintiler ve asimetriler, yönteminin tesadüfi yanı değil tam kendisidir. Amacı sanatının doğası gereği klişe formüllerle açıklanamayacak, büyük olasılıkla değişken bileşenlerden üretilmiş istikrarlı bir uyumun kurulmasıdır (Richardson, 1995:132). Cézanne'ın perspektifi veya daha doğrusu, resimdeki

DOI: 10.21602/sduarte.1666201

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

mekânı yansıtma biçimi, Merleau-Ponty'nin *Algının Fenomenolojis*i'nde tanımladığı, öznenin bir nesne veya sahneye her yerden bakış deneyimiyle özdeşleştirdiği bir görme biçiminin aracı olarak da anlaşılabilir (Smith, 2013:103).

Cézanne'a göre ressamın geometrik form kullanımı ile yaptığı resim, dış dünyanın gerçekliğine yeni bir değer kazandırır, daha önce yapılmamış olanı gerçekleştirir. Böylece dış dünyayı birebir yansıtmanın önüne geçileceğini düşünen sanatçıya göre yapılması gereken şey, model alınan doğanın birebir kopya edilmesinden kaçınılmasıdır. Sanatçılar bu bakış açısını kullanarak eski düzene ayak uydurmayan farklı tarz ve düşüncelerle eserlerini üretir. Ona göre doğa, yüzeyden çok derinliktir. Sanatçıya kendisini en karmaşık biçimlerde gösteren doğa, yavaşça ilerlemesine neden olsa da diğer yandan insanın gözleri önündekini doğru bir biçimde görüp ifade edebilmesini sağlar (Antmen, 2009:28).

Görsel 1. Paul Cézanne, Mont Sainte-Victoire Seen from the Bibémus Quarry, 1897, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65.1 x 81.3 cm, Baltimore Müzesi, Amerika Birleşik Devletleri.

Cézanne'ın Güney Fransa'daki evinin yakınında bulunan Sainte-Victoire Dağı üzerine çok sayıda çalışması olduğu bilinmektedir. Dağın resmedildiği manzaralar her ne kadar ışık içinde olsa da kütleselliğini kaybetmez. Sanatçı eserlerinde kullandığı geometrik formları derinlik ve uzaklık izlenimi vermeyi başararak resimde belirgin, düzenli kompozisyonlarla ortaya koyar. Cézanne'ın

DOI: 10.21602/sduarte.1666201

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

resimlerinin hiçbir yerinde, kullandığı tekniği ve düzeni doğaya zorla kabul ettirdiği hissine kapılmayız (Gombrich, 2004:541). Bu amaçla, algıladığı her şeyi derinlik duygusunu feda etmeden basit formlar ve renk düzlemleri halinde yapısal olarak düzenlemiştir. Resimlerindeki ışığı yadsımadan, biçimi öne çıkarma arayışı, güçlü doğa ve renk algısıyla harmanlanmıştır. Bu farklı kompozisyon anlayışıyla nesnelerin daha hacimli resmedilmesinin de yolu açılır. Resimlerinden anlaşılacağı üzere, formları hızlı fırça darbeleriyle köşeli biçimlere dönüştürmüş, biçimi kaybetmemek ve vurgulamak için ışık unsurunu renk tonlarıyla vermeye gayret etmiştir.

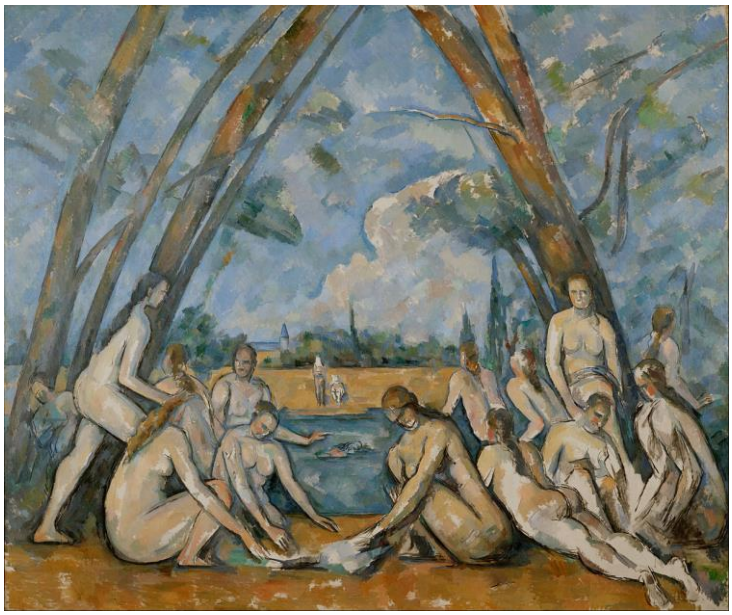
Görsel 2. Photo by bbsferrari, Sainte Victoire Dağı, Provence, Fransa.

Cézanne, klasik heykel ve resim sanatına özellikle Nicolas Poussin'e hayranlık duyan bir klasikçidir. Rönesans sürecinde İtalyan ressamlar çağın matematik ve geometri alanındaki araştırmalarını, sanat alanına da yansıtarak resimlerini ayrıntılı hesaplanmış geometrik yapılar ile kompoze etmeye başlar. Özellikle resmin geometrik örgüsünde dinamizmi sağlayan piramidal kompozisyonlara, eğriler ve yuvarlaklara sıkça başvurulur. Cézanne da sanat hayatını, *Yıkananlar* serisinde olduğu gibi, klasik figürlü resim ve heykel geleneğiyle ve bu büyük geleneğin dayanağı olan büyük figürlü tablolarla taçlandırmıştır. Cézanne'ın bu resmini Picasso'nun *Avignon'lu Kadınlar* resmi ile hemen hemen aynı zamanlarda yaptığı bilinmektedir. Serinin en anıtsal ve karmaşık tablosu olan *Büyük Yıkananlar*, manzaranın kurgusundan, temsil edilen figürlerin manzaraya göre sayısı, ritmi ve pozisyonu nedeniyle bu ismi alır. Resmin bütünündeki uyum,

DOI: 10.21602/sduarte.1666201

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

yatay bir temelde, kesin hatlarla üst üste konulmuş düzlemlerden oluşan kompozisyonun neredeyse eşit iki parçaya bölünmesiyle ortaya çıkar. Dikey kurgu ise inşa edilmiş üçgen forma dayanır. Resmin ortasında yer alan mimari öğe, bu kompozisyona özel bir dinamik kazandırır. Kompozisyondaki figürler resmin ana odak noktaları olan üçgen formlarını oluşturur. Kompozisyonun sol ve sağ köşelerine yerleştirilen ve merkezi kısımda birleşerek tüm yapıyı kaplayan devasa ağaçlar bir tür kemer oluşturmuştur. Cézanne bu seri resimlerde geleneksel bir temaya modern bir şekilde yaklaşır. Modernist anlayışın radikal uygulamalarının başlangıcı olarak kabul edilen yeni bir görsel kod oluşturmuştur. Bu resimlerde kadın bedeninin tasvir edilmesi geleneğinden uzaklaşılarak bu geleneksel konuya modernite dahil edilmiştir. Onu klasik ustalardan ayıran şey kusursuz boyanmış figürler veya perspektife sahip mekanların resmini yapmak değil, oransal bir kusursuzluk yakalama arzusudur. Bu kusursuzluğu kendine ait bir teknik kullanarak boyadığı geometrik yapılarda bulmuştur.



Görsel 3. Paul Cézanne, The Large Bathers (Büyük Yıkananlar), 1906, Tuval Üzerine Yağlıboya, 210.5 x 250.8 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Amerika Birleşik Devletleri.

Kübizme gelinceye kadar resimdeki anlatım biçimleri yalnızca doğayı görmenin ve onu tekrarlamanın yeni türleri olmuştur. Cézanne ile doğa ve nesneler duyusal görünüşlerden arındırılarak sağlam, biçimsel varlıklara dönüştürülür. Kübizm ile sanatsal yaratım özerkleşerek sanatçıların eserlerine yansımıştır (Graudy, 1966:48).

DOI: 10.21602/sduarte.1666201

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

3. Kübizm

Kübizm, resimde kütle, hacim ve ağırlık bilgisini yeniden yerleştirmek için bilinçli bir sapmadır. Kısaca bize birbiri ile doğru ilişkili ve orantılı soyut biçimler sunar. Sanatçı bu matematiksel kaosa onun durağan ritmini ortaya çıkaran bir düzen getirir (Vargish ve Mook, 2002:156). Kübizmin konusu nesneden çok, dünyayı nasıl anladığımızı söylemenin başka bir yolu olarak nesnenin nasıl temsil edildiğiyle ilgilidir. Kübizm gelişim yılları boyunca, basit bir nesneye, örneğin bir bardağa bakmanın, analiz etmenin yüzlerce farklı yolunu bulmuş, aranan şeyin bardağın özü değil, görmenin ve anlamanın doğası olduğunu öne sürmüştür. Kendi içerisinde Analitik Kübizm, Sentetik Kübizm olarak iki ana döneme ayrılır. Nesneler analitik kübizmde optik bir parçalanma ile karşımıza çıkar. Bir nesneyi hatırlatan en önemli noktalar seçilerek resme aktarılmıştır. Nesnenin tanınırlığı önemli olduğundan sanatçılar özellikle bu tür nesneleri parçalama yolunda ilerlediler. Seçimleri genellikle keman, şişeler, üzümler, masa veya sandalye gibi bilinen nesnelerden oluşmaktadır. Genellikle figürü tuvalin ortasına yerleştirerek geleneksel formatı izlediler. Ne Pablo Picasso ne de Georges Braque tamamen soyut olan eserler üretmiştir. Bu optik parçalanma, nesneden tamamen kopmamıştır.

Anlaşılacağı üzere, bu dönemde çizimlerin adeta cam kırıkları gibi parçalanmasıyla dağılan nesneyi seçmek güçleşse de tamamen nesneden ayrılmaz. Nesneler bir bütün olarak göründükleri halleri ile değil, farklı açılardan göründükleri halleriyle resmedilir. Amaç nesnenin görünen dünyanın ötesinde, zihinde var olanla yer değiştirmesidir. Kübist tarzda yapılan eserlerin genel özellikleri geometrik biçimlerin adeta yapboz parçaları gibi üst üste getirilerek farklı açılardan izleyicisine sunulabilmesidir. Analitik Kübistler doğal formları gözlemleyip dış dünya temsilini geometrik şekillere indirgeyerek resmeder. Genellikle kullandıkları mavi, gri ve toprak renklerden oluşan sınırlı palet ile geometrik formlara odaklanmışlardır. Böylece rengin duyusal zevkleri reddedilerek, algısal veya görsel bir etkinlikten çok entelektüel, kavramsal bir yaklaşım güçlendirilir.

Nesneler, duyusal görünüşlerinden kurtarılınca, geriye yalnızca serbest kalan biçim ortaya çıkar. Analitik yöntem ile ifade edilen resim tüm ön biçimsel, arkeolojik ve etnografik niteliklerinden kurtulur. Cézanne'ın düşünceleri ile hesaplaşma içinde olan Picasso ve Braque'ın analitik kübizm olarak adlandırılan biçimsel yöntemi böylelikle olgunlaşır. Çıkış noktası doğa olan

DOI: 10.21602/sduarte.1666201

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

bu bütünsel varlık artık salt bir görünüş varlığı olmayacak, tersine, doğadan soyutlanmış elemanlarla oluşturulmuş düşünsel soyut bir varlık olacaktır (Tunalı, 1992:160-161). Pablo Picasso ve Georges Braque kübizm akımını yeni bir boyuta taşır. İlk aşama, çıkış noktası doğa olan nesnelerin parçalarına ayrıldığı Analitik Kübizmdir. Buradaki amaç, nesneyi taklit etmekten çok onun gerçeğini yansıtmaktır. Doğayı biçimlerine ayrıştırarak analiz ettiğinde analitik kübizm, salt düşünsel elemanlara dayalı yeni doğa anlayışıyla oluşturulduğunda sentetik kübizm olarak adlandırılır (Tunalı, 1992:167).

Görsel 4. Georges Braque, Violin and Candlestick (Violin ve Şamdan), 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61 x 50 cm, San Francisco Modern Sanat Müzesi (SFMOMA), Amerika Birleşik Devletleri.

1908'de başlayan Analitik Kübizm figüratif etkinin azalarak neredeyse soyuta doğru indirgendiği karmaşık ve titiz bir yaklaşımla resim sanatında yerini almıştır. 1912 yılından sonra boyutsal perspektifin de ortadan kalkmasıyla etkisini kaybederek, resim yüzeyi basit, düz renk panellerine dönüşmüş ve Sentetik Kübizm olarak adlandırılmıştır. Daha katı ve entelektüel olan analitik kübizmin yeşil, kahve, gri tonlarıyla sınırlı kalan renk anlayışına kıyasla rengin baskın olduğu bir tür dekoratif kübizm olarak da adlandırılabilir. Kübizm nesnel gerçeklikle olan ilişkisini hiçbir zaman kesmemiştir. Konusunu manzaralardan çok gerçek dünyadan, genellikle de

DOI: 10.21602/sduarte.1666201

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

sanatçıların kendi stüdyosunda yer alan bardak, kitap, sürahi, masa gibi nesneler ve figürler oluşturur (Lyon, 1989:10-11).

1911-14 yıllarını kapsayan sentetik kübizm ile doğal elemanlar düşünsel soyut, geometrik elemanlara dönüşür. Konstrüktivist elemanların birleştirilmesiyle salt biçimsel yapıya dönüşerek analitik kübizm olmaktan çıkar. Bu yönüyle köktenci soyut tavır alarak daha sonra gelecek tüm soyut sanat akımların oluşumu için okul görevi görecektir. Analitik kübizm bir şişeden soyut biçimi oluştururken, sentetik kübizm, soyut biçimden bir şişe oluşturur. Sentetik kübizm nesne dünyası ile olan ilgisini tamamıyla bırakmaz. Ne var ki amaç, doğayı ve nesneleri tüm resim sanatının dışında bırakmaktır.

Görsel 5. Pablo Picasso, Guitar (Gitar), 1913, Renkli Kağıt Üzerine Kolaj: Gazete, Duvar Kağıdı, Kağıt, Mürekkep, Pastel, Kuru Kalem, 66.4 x 49.6 cm, Modern Sanat Müzesi (MOMA), New York, Amerika Birleşik Devletleri.

Sentetik kübizm, meta kültürünün alanlarından beslenerek güzel sanatları zenginleştirme yolunda girişimlerde bulunur. Daha geniş bir renk paletine, daha basit geometrik formlara ve daha farklı konular ile tekniklere yönelmiştir. Picasso, Braque ve Juan Gris, eserlerindeki renk paletini zenginleştirerek derinlik etkisi vermek için farklı yollar dener. Aynı zamanda doğadan da

DOI: 10.21602/sduarte.1666201

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

bir adım uzaklaşılır. Sentetik kübizm ile kâğıt, bez, gazete, kum, toprak gibi sıradan malzemeler kullanılır. Akım, kâğıt kolajı da resme dâhil ederek sanat dünyasına farklılık getirmiştir. Böylelikle izleyicinin kullanılan doku, renk ve malzemeyi de düşünmeye teşvik edilmesiyle resimde bir bütün olarak sentezleme anlayışı yaygınlaştırılmış olur.

Sentetik kübizmin peşi sıra kübist resim anlayışına stilizasyon dahil olmuştur. Biçimler yalınlaşarak başkalaşıma uğrar. Geometrik formlar yapısını korumaya devam etse de analitik kübizm döneminde olduğu gibi keskin değil daha yumuşak bir yaklaşım söz konusudur. Doğadaki formlara daha çok yer verilmiş ve figüratif bir yaklaşım benimsenmiştir. Geniş bir renk paleti içinde canlı renkler dikkat çeker.

Görsel 6. Pablo Picasso, The Women of Algiers Version 0 (Avignonlu Kadınlar Version 0), 1955, Tuval Üzerine Yağlıboya, 114 cm × 146.4 cm, Hamad bin Jassim bin Jaber Al Thani Özel Koleksiyonu, Doha, Qatar.

Picasso'nun 1912 baharında yaptığı ilk kübist kolaj çalışma olan *Still Life with Chair Caning (Hasır Sandalyeli Natürmort)* isimli eseridir. Bir parça hasır görselli muşamba, kafe yiyecekleri, bardak, bıçak, pipo gibi nesnelerin tasvir edildiği kalın bir iple kenarları kaplanmış oval bir tuvalden oluşur. Resim analitik kübizmdeki tek renkli düzlemlerden bütünüyle farklı doku ve renklerde olup hem kolaj buluşunu hem de kübizmin renge açılmasını başlatır. Tuval üzerinde

DOI: 10.21602/sduarte.1666201

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Fransızca'da gazete kelimesinin ilk üç harfi de yer almaktadır. Resme eklenen JOU kelimesi Fransızca oyun anlamına da gelmekte olup bu kelime ile analitik kübizmin ciddiyetinden sıyrılarak daha özgür ürünler yaratabilmenin amaçlandığını söyleyebiliriz. Bu radikal eylem için sadece tuvalden, boyadan yapılmamış, resmin kurgusal alanına ustaca seri üretilmiş hazır nesneler kullanılmıştır. Mekanik olarak üretilen, hasır görüntülü muşambanın fotoğrafik gerçekçi görüntüsü ile natürmortun geri kalanının serbest fırça darbelerinden oluşan oldukça kişisel ve soyut imgeleri çelişki oluşturmaktadır. Bu tür bir çelişki de Picasso'nun karakteristik özelliğidir. Bu ironik yaklaşımda kabul görmüş fikirleri kırmak için klasik olmayan bir girişimle sanatın doğrudan teknik becerilere veya zanaatkarlık seviyesine bağlı olup olmadığı da sorgulanır.

Görsel 7. Pablo Picasso, Still Life with Chair Caning (Hasır Sandalyeli Natürmort), 1912, Kolaj: İple çerçevelenmiş Tuval Üzerine Yağlıboya ve Muşamba, 27 x 35 cm, Picasso Müzesi, Paris.

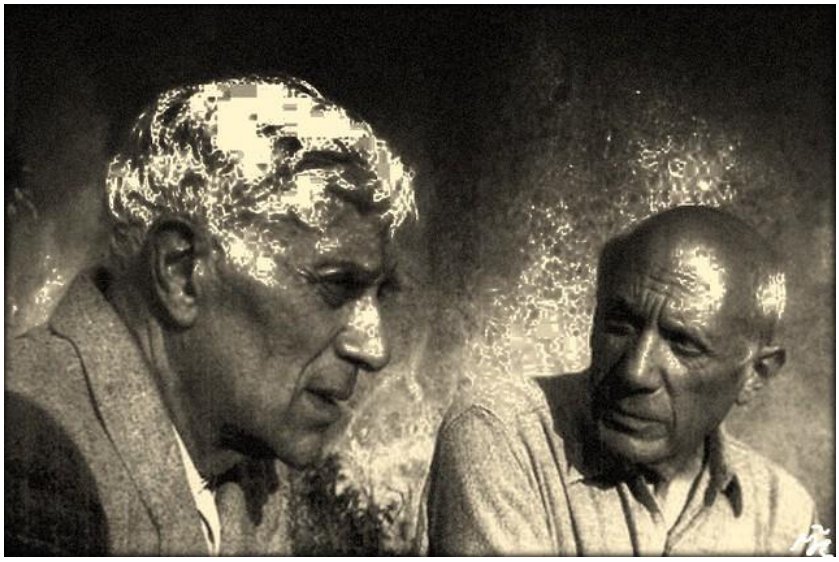
Braque'ın geliştirdiği *Papier Colle*, yani bir yüzey üzerine yapıştırılmış kağıtlar ile oluşturulan resimlerinde Picasso'nun istikrarsızlığına göre bir tür birlik, düzen ve süreklilik vardır. Picasso resmi rahatça deneyimlemenizi istemez. Bu iki farklı fikrin çapraz döllenmesi kübizm'de oldukça önemlidir. Picasso ve Braque'ın öncülüğünü yaptıkları bu akım iki sanatçının kişiliklerindeki, zekâ ve resimsel yeteneklerindeki farklılıkların ortak bir görselliğe nasıl katkıda bulunduğunun anlaşılmasını açık hale getirmiştir (Lyon, 1989:12-13).

DOI: 10.21602/sduarte.1666201

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

4. Pablo Picasso ve George Braque

Farklı bir tarzın nasıl ortaya çıkabileceği konusunda yeni fikirler bulma isteğinde olan modernist sanatçılar Cézanne'ın öğütleri yolunda ilerlemeyi hedeflemişlerdir. Sanatçının açıklamaları ile zihinlerindeki karmaşık düşünceleri sentezleyerek döneme damga vuran fikirler üretmişlerdir. Pablo Picasso ve Georges Braque da Fransız post-empresyonistlerinden Paul Cézanne'ın son derece farklı buldukları düz ve soyut geç dönem eserlerinden etkilenerek eserlerini uzun bir dönem onun rotasından ilerletmişlerdir. Özellikle 1907 yılında Paris'te açılan Cézanne sergisi 20. yüzyıl resminin en önemli kaynakları arasında sayılır. Sergide yer alan doğrusallık ve perspektifin basit kurallarının ihlal edildiği masa, sandalye ve meyve gibi sıradan nesnelerin kullanıldığı natürmortlar şaşkınlıkla izlenmiş ve genç sanatçılara ilham kaynağı olmuştur.



Görsel 8. Georges Braque and Pablo Picasso.

Picasso ile yakın arkadaş olan ve kübizmin ortak kuruculuğunu yapan Braque; bu süreçte her gün bir arada gerçekleştirdikleri kimsenin kolay açıklayamayacağı, anlaşılmaz gibi görünen ama kendilerine mutluluk veren diyaloglarından bahseder. Montmartre'da geçen kendi içlerine kapanarak çok çalıştıkları, müze ve sergi ziyaretlerini de azalttıkları bu dönem yaklaşık altı yıl sürer. İki ressam arasında bu süreç içinde sanat tarihinde benzersiz karmaşık bir etkileşim yaşanmış, sanatsal üslupları sıra dışı bir şekilde gelişim göstermiştir. Her iki sanatçının resme katkıları o kadar iç içe geçmiştir ki, bazı noktalarda özellikle analitik Kübizm dönemine ait

DOI: 10.21602/sduarte.1666201
SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

eserlerini ayırt etmek mümkün değildir. Picasso ve Braque arasındaki karakter farklılığı, iş birlikleriyle ortaya çıkan sanatsal buluşlarına katkı sağlamıştır. Evlerin iç duvarlarına resimler yapan zanaatkâr babası Braque'ı usta bir dekoratörden ders alması için Paris'e göndermiştir. Onun popüler olarak adlandırabilecek bir alandaki bu çıraklığı resimlerine de yansımıştır. Bu eğitiminin bir parçası olan şablon harfleri ilk kullanan sanatçı olması ve resmin dokusunu zenginleştiren kum, talaş gibi malzemeleri boyaya eklemesi Picasso'nun da dikkatini çekmiştir. Braque'ın buluşlarından olan özel taraklarla alçı duvarlara ahşap yanılsaması yaratmak için uyguladığı taklit desenler de Picasso tarafından alınıp kullanılmıştır (Lyon, 1989:10-12).

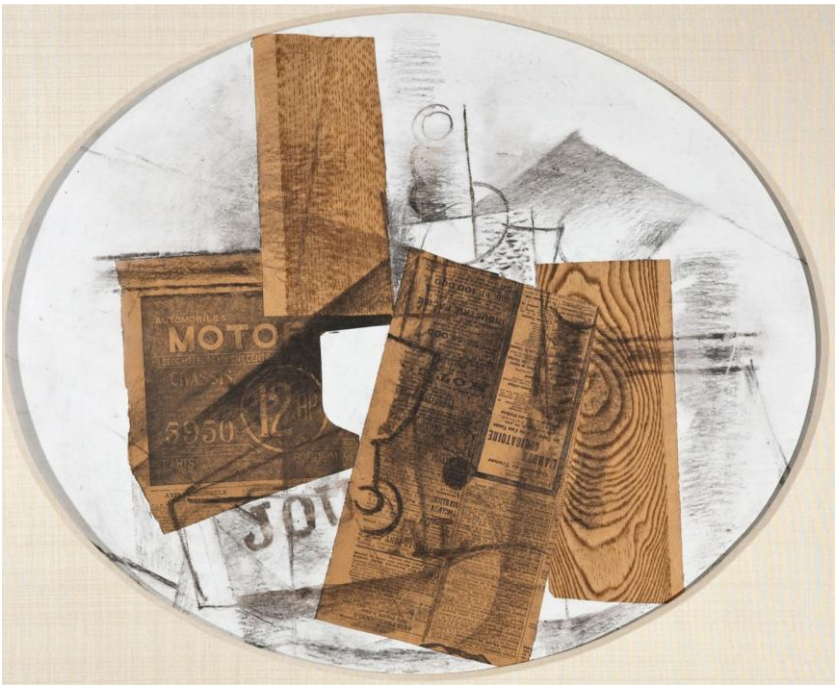
Diğer modern akımlardan daha geniş bir literatürü olmasına rağmen, bazı açılardan kübizm hakkında modern sanatın çoğu akımından daha az şey bilinmektedir. Bu durum özellikle Picasso ve Braque arasındaki ilişki için de geçerlidir. Mektuplarında ve daha sonraki birkaç açıklamada sık sık yaptıkları tartışmalara değinseler de içeriğine ilişkin açıklamalar yüzeyseldir. Özellikle Braque ile ilgili olan çalışmaların kronolojisi de genellikle şüphelidir. Bu durumda bizlere yol gösterici olan eserleridir. Bu tür soruların cevabı Picasso ve Braque'ın açtığı Öncü Kübizm Sergisinde bulunabilir. Bu iki ressam 1907 yılında tanışmış ancak arkadaşlıkları 1908'in sonlarında başlamıştır. Aynı resim sorunlarını paylaşmaları nedeniyle iş birliklerinin zirvesini en yaratıcı dönemleri olan 1910-1912 yılları arasında yaşarlar. Farklı kişiliklere sahip olmaları muhtemelen daha cesaretli, yaratıcı ve kesinlikle her ikisinin de bireysel olarak üretebileceğinden farklı bir resim dilinin ortaya çıkmasında etkili olmuştur (Lyon, 1989:7-8). Braque, Picasso ile arkadaşlıklarıyla ilgili günlük sanatsal alışverişlerinden, fikirlerini tartışarak nasıl test ettiklerinden ve çalışmalarını karşılaştırdıklarından bahseder. Picasso da bunu doğrulayarak bireysel kibrin dışarıda bırakıldığı bir tür laboratuvar araştırması gibi neredeyse her akşam, stüdyolarında birbirlerini ziyaret ederek ve gün boyunca neler yaptıklarını görerek kendilerini eleştirdiklerini anlatır. Bu iş birlikleri ticarete, paylaşıma ve aynı zamanda rekabete de yol açarak birbirlerini birazdaha ileri götürmek için cesaretlendirmiştir (Mallen, 2022:46-50).

İcatları olan papier collé ve kolaj teknikleri, Braque ve Picasso'nun farklı kişiliklerinin sanatlarına nasıl yansıdığının adeta aynasıdır. Fransızca'da collé kelimesi zamk anlamına gelir. Düz bir yüzeye yapıştırılmış kağıtlardan yapılan resimleri ifade eden Papier Collé terimi bazen kolaj ile karıştırır. Kolaj tutkalla bir araya getirilen her şeyi ifade eder ve üç boyutlu nesnelere

DOI: 10.21602/sduarte.1666201

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

atıfta bulunabilir. Papier colle terimi ise kâğıttan yapılmış çalışmaları ifade eder ve yaygın olarak kullanılmaz. Aslında sadece kâğıdın kullanıldığı bir tür kolaj olarak da açıklanabilir.



Görsel 9. Georges Braque, Bottle, Glass, and Newspaper (Şişe, Bardak, Gazete), 1914. Astarlı Karton Üzerine Kolaj: Gazete Ve Baskılı Duvar Kağıtları, Pastel, 50.5 × 61.6 cm, Metropolitan Sanat Muzesi, New York.

Braque 1911'de kâğıttan heykeller yapmaya başlamış, daha sonra bunları boyayarak üç boyutlu rölyefler oluşturacak şekilde resmin arka plana yapıştırmıştır. İlk yaptığında Picasso bu heykellerle çok eğlenerek Wright Kardeşlerin çift kanatlı uçaklarını hatırlattığı için Braque'a "Wilbourg" demeye başlamıştır. Picasso modellenmiş ya da oyulmuş olarak adlandırılamayacak tamamen yeni bir heykel anlayışını etkili bir şekilde yansıtan konstrüktif çalışmalarını 1912 yılında yapmaya başlar. Gitar heykeli, önce kâğıt sonra metal olarak yeniden inşa edilen ve formun içini ve arkasını aynı anda görmemizi sağlayan bir tür kesilmiş yapıya sahip ilk heykeldir. Böylece Braque'ın yaptıklarını radikalleştirmiştir. Karton, kâğıt, ip ve tel gibi malzemeleri bir araya getirerek daha önce hiç görülmemiş eşsiz enstrüman heykelleri yapan Picasso, çalışmalarını 1914 yılında daha sabit ve dayanıklı ince sac metal formunda yinelemiştir. Her türlü malzeme, nesne çivilenmiş ya da yapıştırılarak birbirine eklemlenmiştir. Kübizm, o döneme kadar yer verilmeyen Birçok malzeme ve nesnenin istenilen teknikte kullanılabilmesine olanak sağlamıştır. Yöntemden çok anlatım dili, ulaşılan sonuç ve etkisi önemlidir (Lyon, 1989:12).

DOI: 10.21602/sduarte.1666201

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Görsel 10. Pablo Picasso, Guitar, Paris, 1914, İnce Saç Metal, 77,5 x 35 x 19,3 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, Sanatçının hediyesi.

Picasso ve Braque'ın resimsel düşünce adına birlikte yaptıkları keşifler, 1913 yılının sonuna doğru onları biraz farklı yönlere götürmeye başlar. 1914'te Birinci Dünya Savaşı çıktığında, kübizmin öncü evresinin ve iş birliklerinin sonu gelmiştir. Fransız vatandaşı olan Braque, orduya alınıp cepheye gitmesinin hemen ardından kafasından büyük bir yara alır. 1917'de resim yapmaya devam eden Braque, kübizmle kalsa da Picasso neo-klasisizmi ve diğer tarzları keşfetmektedir.

Braque'ın mı yoksa Picasso'nun mu kübizmi icat ettiği sorusunun tek bir cevabı yoktur. Kübizmin iki önemli kaynağı Picasso'nun 1907 yılından bu yana Afrikalı kabile zanaatkarların eserlerine olan hayranlığı ve belki de daha önemlisi özellikle Braque'ın Paul Cézanne'ın sanatından aldığı yapısal destektir. Cézanne'ın sanatsal modeli kübizm'deki tohumsal unsur olarak görülebilir. Picasso ve Braque kübizm sanat dilini formüle ederken bir tür anonimlik elde etme gayretindedir. En azından birkaç yıl boyunca, bu ortak bir dil arayışı üzerinden resmin yapı

DOI: 10.21602/sduarte.1666201

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35

ISSN 1308-2698

ve kavram sorunlarına odaklanma arzusuyla tuvallerinin ön yüzünde imza kullanmazlar. Böylece izleyicinin sanatçının kişiliğine odaklanması engellenmeye çalışılır (Lyon, 1989: 9).

Braque'ın resim yüzeyinde birbiriyle iç içe geçen açık geometrik formlardan oluşan kübist kompozisyonları Cézanne'ın sanatıyla olan derin yakınlığını hatırlatır. Resimlerde temsil edilen nesnelerin konturlarının bitişik alanlara akacak şekilde açılması kompozisyonun bir bütün olarak özerkliğine feda edilen ilk sanatı mümkün kılar. İlk dönem kübist çalışmalardaki renk eksikliği, resmin daha az doğrudan duygusal ve daha entelektüel olan yönlere indirgenmesinin bir işlevidir. Renk, formun temel yönlerine odaklanmaya çalıştıkları bir zamanda görevlerini umutsuzca karmaşıklaştıracak bir ögedir. Ancak kübizmin sonlarına doğru, rengin giderek artan bir rol oynadığını görmeye başlarız.

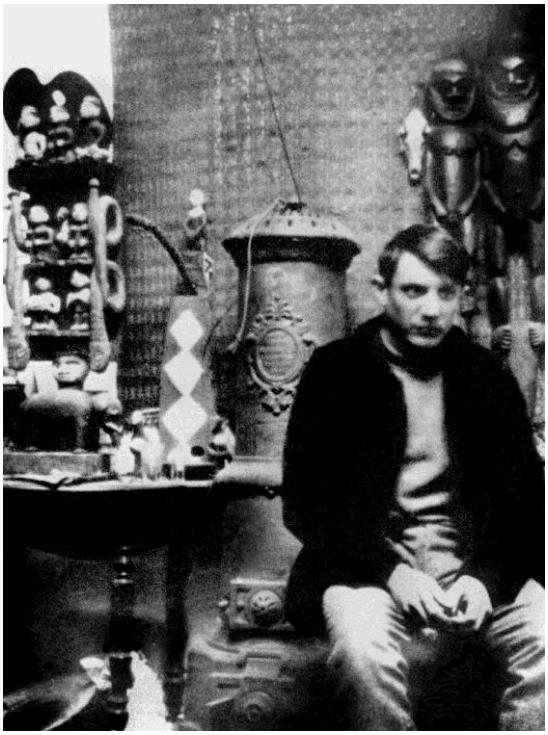
Afrika estetiği ve Cézanne'ın üslubu birbine karışamaz gibi görünse de bu iki sanatçının, Picasso ve Braque resminin potasında erir. Bu nedenle iki ressam arasındaki bu diyalektik, kübizm olarak ortaya çıkar. Braque'ın resimlerinin konularını daha çok natürmort oluştururken, Picasso insan deneyiminin ayrıntılarına olan hayranlığıyla figür de çalışarak kübist portreyi geliştirmiştir.

20. Yüzyılın en büyük sanatçılarından biri olan İspanyol usta Pablo Picasso'nun eserleri sanat tarihinin gidişatını değiştirmiştir. Picasso'nun dehasının ipuçları çocukken yetişkin gibi yaptığı resimlerde de kendini gösterir. Resimlerinde hala çocuksu bir dokunuş olan 70 yaşına girecek Picasso için 1951'deki Londra konferansında Paul Eluard, dünyanın en genç ressamı sözlerini kullanmıştır. Yaşamı, günümüz sanatının tüm çelişkilerini, hızlı değişimini ve gelişimini özetler. Sanatçının modernizmi Afrika sanatının üzerine inşa edildiği söylenebilir. Afrika sanatının basitleştirilmiş form ve parçalanmış perspektif kullanımı modernist sanatçıları natüralist yaklaşımları terk etmeye teşvik etmiş, konstrüktivizm, fütürism, neoplastisizm gibi birçok soyut hareketin başlangıç noktasını oluşturmuştur. 19. yüzyılın sonlarında emperyalizmin doğal sonucu olarak binlerce Afrika kökenli sömürge eseri Avrupa'ya ulaşmıştı. Batı dışı bu tür sanatlar Avrupalı sanatçıların sanatsal bir devrim yaratmalarını sağlayan bir araç olarak görülmüş, amaca ulaşıldığı anda göz ardı edilmiştir. Avrupalı elitlerin çok azı ödünç aldıkları bu kültürler ve eserlerin yaratılışlarının arkasındaki anlam hakkında gelişmiş bir bilgiye sahiptir. Sudan, Senegal, Nijer gibi kolonilerden yağmalanarak getirilen bu maske, totem ve heykellerin binlercesi müzelerin bakımsız galerilerinde bitpazarları ve rehinecilerde sergilenmiş ya da satılmıştır. Picassso'nun

DOI: 10.21602/sduarte.1666201

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

ritüellerde kullanılan bu nesnelerden oluşan bir koleksiyonu olduğu bilinmektedir (Modiano, 2022).



Görsel 11. Pablo Picasso, Montmartre Stüdyosunda Afrika Heykel Koleksiyonuyla, 1908,
Fotoğraf: Apic/Getty Images.

Picasso 1907'de resmettiği *Avignonlu Kadınlar* adlı eseriyle on dokuzuncu yüzyıl sanat geleneğini yerle bir etmiştir. Picasso'nun yaklaşık iki buçuk metre yüksekliğindeki ilk kübist çalışma olarak bilinen bu yağlıboya resmi birbirlerinin varlığından habersiz gibi görünen beş kadın figürü tasvir etmektedir. Sağ üst köşedeki figürün yüzü heykelsidir, kabile maskelerine benzer. Batı natüralizminden keskin bir kopuşu sergileyen figürler, geleneksel kadın güzelliğinden oldukça uzak resmedilmiştir. Sanatçı Afrika sanatından o kadar etkilenmiştir ki, sonraki birkaç yıl boyunca resimlerinde kullanmaya devam etmiştir. Konusunu Barselona'da bulunan bir genelevde çalışan kadınların oluşturduğu eser, sanatçılar ve eleştirmenler tarafından uygunsuz bulunarak sergilenmemiş, sanatçı tarafından yıllarca stüdyosunda saklanmıştır.

DOI: 10.21602/sduarte.1666201

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Görsel 12. Pablo Picasso, Avignonlu Kadınlar, Paris, 1906-1907,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 243.9 x 233.7 cm, MoMA, New York.

Picasso'nun figürlerinde, Afrika heykellerinde olduğu gibi anatominin büyük çarpıtmaları vardır. Picasso ilkel sanatın yeni şekiller, ilişkiler ve yeni ritimler yaratmak için ortaya koyduğu deforme etme özgürlüğüne hayran kalmıştır. Bir yandan da Alman dışavurumcular gibi ilkel sanatın duygusallığından, nesnenin zorlayıcı varlığından ve bazen de korkutucu gücünden etkilenmiştir. Picasso'nun sanatında ne kadar anatomik çarpıtma olursa olsun, o her zaman nesneye bağlı kalmış ve insanlığa yönelik duygusal tutumları yansıtmıştır. Bu nedenle sanata yaklaşımı, daha az dokunaklı bakış açısı sergileyen Braque'tan farklıdır. Kübizmi üzerinde Afrika ve diğer ilkel heykellerden daha önemli bir etki de Cézanne'a aittir. Picasso ve Braque'ın resmettiği manzaraların çağdaş eserlerde olduğu gibi birçok ortak noktaya sahip olduğu gözlemlenebilir. Her ikisi de formları modellemek için tek bir tutarlı ışık kaynağının kullanımına tamamen güvenmek ve doğalcı bir şekilde gölgelendirme yapmak yerine, açık ve koyu alanları keyfi olarak yan yana getirerek hacim oluşturmaya başlar. Picasso, Braque'ın Cézanne'ı daha ileriye götürme biçimini hızla özümsemiştir. Formlar radikal bir sadeleşme içinde silindirik ağaç gövdeleri, stilize edilmiş yaprak kümeleri ve kübik evlere dönüşmüştür. Picasso'nun yaklaşımı normal perspektif tekniklerinin tersine çevrilmesi sonucu kesintisiz nesne konturları ve

DOI: 10.21602/sduarte.1666201

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35

ISSN 1308-2698

modellemelerle Braque'ınkinden daha heykelsi, agresif görünüme sahiptir. Resmin yüzeyi uzaktaki nesneleri büyütürken aynı anda diğer hacimleri izleyiciye doğru çekerek oluşturulur. Cezanne'ın düşünceleri doğrultusunda, resmin merkezinde güçlü bir şekilde modellenmiş geometrik hacimlerden oluşan bir kütle ana hatlarıyla sadece kendi ışığını yansıtıyormuş gibi görünen renklerle ortaya çıkarılır. Defalarca resmedilen manzaralarda yer alan geometrik binalar ile ritmik bitki örtüsü arasındaki zıtlıklar, Cézanne'ın pasajlarını anımsatan sık geçiş boşlukları sergiler. Picasso, natürmortlarında elma ve armut gibi birkaç önemli nesneye odaklanmış ve genellikle meyve ile insan vücudu arasında önemli benzerlikler bulmuştur. Cezanne'dan aldığı ilhamla figür Picasso'nun resimlerinde Braque'ınkinden her zaman çok daha önemli bir rol oynamıştır (Mallen, 2022:46-55). Cézanne ve Picasso'nun yaşları arasındaki 40 yıldan fazla farka rağmen en büyük katkılarını bu kadar yakın zamanlarda yapmalarının sadece bir şans meselesi olup olmadığı konusunda bir yargıda bulunmak da oldukça zordur (Galenson ve Weinberg, 2001:1063).

5. Sonuç

Yüzyıllar boyunca ressamlar iki boyutlu yüzeyde hüner gerektiren bir iş olan üç boyutlu yanılsama sağlamak için uğraşmışlardır. İlk kübistler ve tartışmasız en büyükleri Pablo Picasso ve Georges Braque bu gelenekselleşmiş çözümü reddederek izleyicinin sanat eserlerinin bir insan ürünü olduğunu unutmaması için çaba harcamıştır. Bu amaçla doğaya ait görüntüler parçalanarak gerçeklik kasten saptırılır. Resim sanatında 19. yüzyılın son döneminde gerçekleşen renk, boya ve biçim bağlamında geleneksel anlayıştan bu kopuş, 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren daha belirgin hale gelir. Doğanın akıl yoluyla sorgulanma sürecini başlatan öncü ressam Paul Cézanne, manzara ve natürmort resimlerinde görüldüğü gibi, nesnelerin fizikselliği ve üç boyutluluğuyla daha ilgilidir. Cézanne ile ilk kez resimsel bağlamda ortaya çıkan dış dünyayı geometrik olarak betimleme fikri, modernist sanatçıların yeni arayışlar bulma yolunda en önemli ilham kaynaklarından biri olmuştur. Küp, silindir ve koniler gibi doğayı betimlemede kullandığı soyut geometrik formlar ile dış dünyayı oluşturan yapıları zihin süzgecinden geçirerek resim yapma fikri kapıların yeni bir döneme açılmasını sağlar. Artık resimlerindeki nesne ve sahneler retinaya düştükleri görünüme karşılık gelmez. Onun için tek kaçışlı perspektif gereksiz olup asıl amaç geleneğin bu optik referanslarından sıyrılarak resim yapmaktır. Bu farklı bakış açısı

DOI: 10.21602/sduarte.1666201

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Cézanne'ın tanınırlığından sonra duyulmaya başlamış ve modernizme giden yoldaki en büyük dinamiklerden birine dönüşmüştür. On dokuzuncu yüzyıl bakış açısıyla sanatçının resimlerine ilişkin garip, beceriksiz veya kaba olarak adlandırılan tüm nitelendirmeler yerini bilinçli bir çarpıtma olarak alır.

20. yüzyılın ilk yirmi yıllık diliminde sanat alanında Picasso ve Braque üslubu benimsenip kısa sürede kullanılmaya başlanmış ve Paris'te geliştirilmeye devam edilmiştir. Picasso ve Braque tarafından yöntem, avangart bakış açısıyla adeta bir ideoloji haline dönüşür. Sanattaki bu arayış, usta ressam Paul Cézanne'ın doğayı ısrarlı bir şekilde yeniden kurma çabasından etkilenerek, bağımsız bir sanat yapma isteğine yönelmiştir. Böylelikle bu yaklaşım, kendi dönemini aşarak yeni oluşacak sanat akımlarının da fikirsel bağlamda öncülüğünü yapmasıyla devrim niteliği kazanır.

Rönesans geleneğinin dayatmacı, katı ve keskin perspektif kuralları Picasso tarafından 400 yıl süren korkunç bir hata olarak görülmüş ve ona antipatik gelmiştir. Aralarındaki belirli tamamlayıcılığın farkında olan Picasso ve Braque, hiçbir sanatçının daha önce deneyimlemediği türden dostça bir ortaklık kurmuştur. Braque, Cézanne'ın optik olarak algılanan doğaya ve entelektüel olarak tasarlanan sanata olan ikili saygısının tehlikeli gerginliğini yavaşça çözmüştür. Böylece yüzeylerin betimlenmesi gerçeklikten uzaklaşmış, rengin de algılanan doğadan kopmasıyla yeni bir mekansal yapının oluşması sağlanmıştır. 1908'in başlarında, Picasso ve Braque sürekli birbirinin yanında olmuş, çalışmalarındaki benzerlikleri inkâr etmemiştir. Keşif yolculuğunda ikisi de resimsel bir sentez için çabalayarak taklitten uzaklaşmış ve tuval üzerindeki deneyimin sadece çizimden ibaret olmadığına inanmıştır.

Kaynakça

Bell, J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*, çev. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna, İstanbul: NTV Yayınları.

Doe, D. B. (1985). *Cubism in America,* Nebraska: Sheldon Museum of Art Catalogues and Publications.

Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*, çev. Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Galenson, D. W. ve Weinberg, B. A. (2001). "Creating Modern Art: The Changing Careers of Painters in France from Impressionism to Cubism", *The American Economic Review*, Published by American Economic Association, Vol. 91, No 4, p. 1063-1071.

DOI: 10.21602/sduarte.1666201

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Gay, P. (2017). *Modernizm*, çev. Sibel Erduman, İstanbul: Everest yayınları.

Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Kissane, S. (2013). "Analysing Cubism*",* Published by *Irish Arts Review*, Vol. 30, No 1, Spring, March - May, p.62-65.

Kotrozo, C. D. (1979). "Cézanne, Cubism, and the Destination Theory of Style", *The Journal of Aesthetic Education*, Published by University of Illinois Press Stable, Vol. 13, No 4, October, p. 93-108.

Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü,* çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul: Remzi kitabevi Yayınları.

Lyon, C. (1989). "A Shared Vision an Introduction to Picasso and Braque: Pioneering Cubism", Published by *The Museum of Modern Art Stable MoMa*, Vol. 2, No 2, Autumn, p. 7-13.

Mallen, E. (2022). "The Impact of Cézanne in Early Cubism", International Journal of Culture and History, Published by Macrothink Institute, Vol. 9, No. 1, January 5, 2022, p. 46-56.

Muller, E, J. (1972). *Modern Sanat*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Richardson, J. A. (1995). "On the Multiple Viewpoint Theory of Early Modern Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* Published by Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, Vol. 53, No 2, Spring, p. 129-137.

Smith, P. (2013). "Cézanne's "Primitive Perspective, or the View from Everywhere", *The Art Bulletin*, Published by CAA, Vol. 95, No. 1, March, p. 102-119.

Şaylan, G. (1999). *Postmodernizm*, Birinci Baskı, Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.

Tunalı, İ. (1992). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 4. basım, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Vargish, T. ve Mook, D. E. (2002). "Kübizm ve Görecelik Kuramı" Sanat Dünyamız Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 83, Bahar, s.155-159.

İnternet Kaynakları

http 1: "How Much Does Picasso Owe to African Art?", https://www.thecollector.com/picasso-and-african-art/, Erişim tarihi: 27.03.2025.

DOI: 10.21602/sduarte.1666201

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35
ISSN 1308-2698

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Paul Cézanne, "Mont Sainte-Victoire Seen from the Bibémus Quarry", 1897, Tuval Üzerine Yağlıboya, Baltimore Müzesi.
https://collection.artbma.org/objects/37453/mont-saintevictoire-seen-from-the-bibemus-quarry, Erişim tarihi: 27.03.2025.

Görsel 2. Photo by bbsferrari, Sainte Victoire Dağı, Provence.
https://frenchmoments.eu/montagne-sainte-victoire-provence/, Erişim tarihi: 27.03.2025.

Görsel 3. Paul Cézanne, "The Large Bathers (Büyük Yıkananlar)", 1906, Tuval Üzerine Yağlı boya, Philadelphia Sanat Müzesi.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Paul_C%C3%A9zanne,_French_-_The_Large_Bathers_-_Google_Art_Project.jpg, Erişim tarihi: 27.03.2025.

Görsel 4. Georges Braque, "Violin and Candlestick (Violin ve Şamdan)", 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, San Francisco Modern Sanat Müzesi (SFMOMA).
https://www.sfmoma.org/artwork/89.78/, Erişim tarihi: 27.03.2025.

Görsel 5. Pablo Picasso, "Guitar (Gitar)", 1913, renkli kâğıt üzerine kolaj: gazete, duvar kâğıdı, kağıt, mürekkep, pastel, kuru kalem, Modern Sanat Müzesi (MOMA).
https://www.moma.org/collection/works/38359, Erişim tarihi: 27.03.2025.

Görsel 6. Pablo Picasso, "The Women of Algiers Version O (Avignonlu Kadınlar Version 0"), 1955, Tuval Üzerine Yağlıboya, Hamad bin Jassim bin Jaber Al Thani Özel Koleksiyonu, Doha, Qatar.
https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Femmes_d%27Alger, Erişim tarihi: 27.03.2025.

Görsel 7. Pablo Picasso, "Still Life with Chair Caning (Hasır Sandalyeli Natürmort)", 1912, Kolaj: İple çerçevelenmiş Tuval Üzerine Yağlıboya ve Muşamba, Picasso Müzesi.
https://www.pablopicasso.org/still-life-with-chair-caning.jsp#google_vignette, Erişim tarihi: 27.03.2025.

Görsel 8. "Georges Braque and Pablo Picasso".
https://www.flickr.com/photos/mariejeannecaffaro/19790945518, Erişim tarihi: 27.03.2025.

Görsel 9. Georges Braque, "Bottle, Glass, and Newspaper (Şişe, Bardak, Gazete)", 1914. Astarlı karton üzerine kolaj: gazete ve baskılı duvar kağıtları, pastel, Metropolitan Sanat Muzesi.
https://www.metmuseum.org/perspectives/feminine-masculine-cubist-collage, Erişim tarihi: 27.03.2025.

Görsel 10. Pablo Picasso, "Guitar", Paris, 1914, İnce Saç Metal, 77,5 x 35 x 19,3 cm, Modern Sanat Müzesi.
https://www.moma.org/audio/playlist/3/181, Erişim tarihi: 27.03.2025.

DOI: 10.21602/sduarte.1666201

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi

Haziran'25 Cilt: 18 Sayı: 35

ISSN 1308-2698

Görsel 11. "Pablo Picasso, Montmartre Stüdyosunda Afrika Heykel Koleksiyonuyla", 1908, Fotoğraf: Apic/Getty Images.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pablo_Picasso_in_his_Montmartre_studio,_1908.jp, Erişim tarihi: 27.03.2025.

Görsel 12. Pablo Picasso, "Avignonlu Kadınlar", Paris, 1906-1907, Tuval Üzerine Yağlıboya, MoMA.
https://www.moma.org/collection/works/79766, Erişim tarihi: 27.03.2025.