



TEORİ VE UYGULAMADA GÜZEL SANATLAR

Editörler:

Doç. Dr. Oya ÇINAR KANIK

Dr. Öğr. Üyesi Nida Anıl KAZANÇ



TEORİ VE UYGULAMADA GÜZEL SANATLAR

Editörler:

Doç. Dr. Oya ÇINAR KANIK

Dr. Öğr. Üyesi Nida Anıl KAZANÇ



TEORİ VE UYGULAMADA GÜZEL SANATLAR

Editörler: Doç. Dr. Oya ÇINAR KANIK, Dr. Öğr. Üyesi Nida Anıl KAZANÇ

Genel Yayın Yönetmeni: Berkan Balpetek

Kapak Tasarımı: Duvar Design

Yayın Tarihi: Aralık 2024

Yayıncı Sertifika No: 49837

ISBN: 978-625-5530-83-7

© Duvar Yayınları

853 Sokak No:13 P.10 Kemeraltı-Konak/İzmir

Tel: 0 232 484 88 68

www.duvar yayinlari.com

duvarkitabevi@gmail.com

**Yayınevi ve editörler, yazarların belirtmiş olduğu görüş ve düşünceler ile doğabilecek etik ihlallerinin sorumluluğunu kabul etmekle yükümlü olmayıp kitapta yer alan yazıların sorumluluğu yazar(lar)ına aittir.*

İÇİNDEKİLLER

1. Bölüm.....6

AYDIN AYAN'IN ESERLERİNDEKİ ÇOCUK BETİMLEMELERİ

Yaren ŞİMŞEK, Elif MAMUR YILMAZ

2. Bölüm.....23

KÜRESELLEŞME ve K-POP KÜLTÜR İHRACATI

Cihan TABAK, Gülsüm AYSU GÜZEL

3. Bölüm.....42

ÇAYKARA'DAN ÖZALP'A MÜZİK KÜLTÜRÜ GÖÇÜ

Songül ÇAKMAK

4. Bölüm.....75

GUSTAV KLİMT RESİMLERİNDE HAMİLE KADIN VE
ANNELİK İMGESİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

GUSTAV KLİMT

Nida Anıl KAZANÇ

5. Bölüm.....83

TÜRK POP MÜZİĞİNDE Sİ BEMOL KLARNETİN YERİ

Harun KESKİN

6. Bölüm.....96

MÜZİĞİN DİNİ RİTÜELLERDE SAĞALTIM AMACI İLE
KULLANILMASI ÜZERİNE BİR ÖZET ÇALIŞMA

Murat KILIÇOĞLU, Tolga BUDAK

Emine Ceylan ÜNAL AKBULUT

7. Bölüm.....110

ORHAN PEKER'İN YAPITLARINDA HAYVAN İMGESİ

İdris KURT, Elif MAMUR YILMAZ

8. Bölüm.....129

OSMANLI MİNYATÜR SANATININ GÜNÜMÜZ ÇİNİLERİNE
YANSIMASI: GELENEKTEN MODERN SANATA

Fatime SAVAŞ CAN, Burcu TOĞRUL

9. Bölüm.....146

ÖRNEK MÜZİK TERAPİ UYGULAMALARININ YAS TUTAN
GENÇLER ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Deniz Cem DEMİR, Güntülü YILMAZ, Emine Ceylan ÜNAL AKBULUT

10. Bölüm.....154

MERSİN OLGUNLAŞMA ENSTİTÜSÜ'NDE İĞNE OYASI TEKNİĞİ
İLE ÜRETİLEN SAKSI OYASI ÖRNEKLERİ

Nazmiye SARIKAYA, Selda GÜZEL

11. Bölüm.....174

TEKSTİL YÜZEYİNE EBRU UYGULAMALARI

Sema TAĞI

12. Bölüm.....189

GRAFİK TASARIMINDA GELENEKSEL YÖNTEMLER VE YAPAY
ZEKA TEKNOLOJİLERİNİN ORTAKLIĞI:
THY LOGOSU ÜZERİNDEN ANALİZ

Sena DURDAĞI , Mert ALDİNÇ

13. Bölüm.....203

NEVŞEHİR BÖLGESİNE AİT DOĞAL TAŞ YÜZEYİNE
SERAMİK SIRLARININ UYGULANMASI

Betül AYTEPE SERİNSU , Bahadır CEM ERDEM ,Ferit CİHAT SERTKAYA

14. Bölüm.....219

20. YÜZYIL ÖNCESİNDE KOLAJ

Çiğdem DOĞAN ÖZCAN

15. Bölüm.....243

ÇAĞDAŞ SANATTA ALEGORİ VE AT İMGELEMİ

Derya Aysun CANCAN

16. Bölüm.....263

SOREN KIERKEGAARD ÖRNEKLEMİNDE *THE FRENCH DISPATCH*
FİLMİNDE ÖLÜM-YAŞAM DİYALEKTİĞİ VE
VAROLUŞUN ETİK-ESTETİK TEMSİLİ

Ezgi TOKDİL

17. Bölüm.....290

ULUSLARARASI DÜZEYDE YEREL YÖNETİMLERDE İKLİM VE
ÇEVRE KONULARIYLA İLGİLİ İŞBİRLİĞİNİ GELİŞTİRMEK AMACIYLA
YAPILAN SANATSAL ETKİNLİKLERİN ROLÜ
(NUNAVİK VE NUUK BELEDİYELERİ ÖRNEĞİ)

Mehmet Taragay AYÇE , Aşkın İnci SÖKMEN ALACA2

18. Bölüm.....316

KONYA'DA BULUNAN HİTİT SU ANITLARININ SANATSAL AÇIDAN
DEĞERLENDİRİLMESİ

Murat TURGUT

1.Bölüm

AYDIN AYAN'IN ESERLERİNDEKİ ÇOCUK BETİMLEMELERİ (*)

Yaren ŞİMŞEK¹
Elif MAMUR YILMAZ²

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Giresun Üniversitesi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Türkiye, Yaremsk00@gmail.com

² Giresun Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Giresun, Türkiye, elifmamuryilmaz@gmail.com, Orcid no: <https://orcid.org/0000-0002-9176-4262>

(*)Bu bildiri yazarlar tarafından 21-22 Kasım 2024 tarihlerinde Hacı Bayram Veli Üniversitesi tarafından düzenlenen Uluslararası Genç Bilim ve Sanat İnsanları Sempozyumu II'de "Ressam Aydın Ayan'ın Eserlerindeki Çocuk Betimlemeleri" başlığıyla bildiri özeti olarak sunulmuştur.

ÖZET

Bu araştırmada Aydın Ayan'ın resimlerinde yer alan çocuk betimlemeleri biçim, içerik ve anlatım yönünden incelenmiş ve Çağdaş Türk resmine yansımaları araştırılmıştır. Araştırmada nitel araştırma yaklaşımı kullanılmıştır. Araştırma verilerinin toplanmasında doküman analizi tekniğinden yararlanılmıştır. Bu kapsamda konu ile ilgili sanat yazıları, eleştiri yazıları, kataloglar, lisansüstü tezler ve benzeri basılı ve elektronik kaynaklar taranmış, sanatçı hakkında yapılmış yorumlar incelenmiştir. Araştırmada amaca yönelik örneklemeye gidilerek, sanatçının çocuk imgesinin işlendiği eserlerinden örnekler seçilerek, belli dönemler halinde gruplandırılarak analiz edilmiştir. Araştırma verilerinin analizinde betimsel analiz tekniği kullanılmıştır.

Araştırmada sanatçının incelenen eserlerinde yer alan çocukları içinde buldukları psikolojik durumlarına vurgu yaparak, trajik bir yalnızlık içinde adeta dondurulmuş, taşlaşmış gibi sokakta, vb. ortamlarda çevresindeki simit arabası, boya sandığı vb. sembolik anlamlar yüklediği nesnelere ayrıntılı bir şekilde betimlediği görülmüştür. Araştırmadan elde edilen bulgulardan hareketle sanatçının çocuk betimlemelerinin üretildiği dönemin yaşam koşullarını çarpıcı bir şekilde yansıtmaları bakımından ve çağdaş yorumlara taşınmasına yaptığı katkı açısından önem taşıdığı ve bu şekilde sanatçının kendine özgü yöntem ve tekniklerle anlatımcı ve simgesel bir üslup oluşturduğu sonucunu ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Aydın Ayan, Sanat, Çocuk, Çağdaş Türk Sanatı

Giriş

Dünyayı etkisin altına alarak gelişip yaygınlaşan toplumsal gerçekçilik bir çok alanda olduğu gibi görsel sanatlar alanında da etkisini göstermiştir “Özellikle 1960 ile 1980 yılları arasında geçen yirmi yıla yakın zaman dilimi içinde, ilk on yılı çok etkin, ikinci on yılı örneklerin kendi içinde gelişip çeşitlenmesi olarak belirlenen toplumsal gerçekçi sanat yaygın ve güçlü ürünler verecektir” (Giray, 1999, s.11). Sanat alanında da bu denli kabul gören bu anlayış, toplumda yoksulluk, göç, özgürlük, çalışan insanlar, öğrenci hareketleri gibi birçok konu çeşitliliği ile ülkemizde de varlığını derinden hissettirmiştir. Bu yaklaşım çok sayıda sanatçımızı etkisi altına almıştır. Bu sanatçılar yaşadıkları dönemin toplumsal konularını bazen biçim bozma (deformasyon) bazen de simgesel bir anlatımla gerçekçilik temelinde ifade etme yoluna gitmişlerdir. “Sanatçılar kendi dallarında ürettikleri yapıtlarda aynı dünya görüşünün ortaya çıkardığı düşün gücünün önemini perçinleyen örneklerle imza atacaktırlar” (Giray, 1999, s.11). Sanatçı ve sanat eğitimcisi Aydın Ayan ‘da 1975 yılından itibaren üretmeye başladığı siyasi, toplumsal ve gerçekçi eserleri ile zamanla bu sanatçılar arasında kendine önemli bir yer edinmiştir.

Aydın Ayan’ın yaşam öyküsü 23 Nisan 1953 yılında Trabzon’un Çaykara İlçesi’nde küçük bir orman köyünde başlamıştır. Sanatçı, ilkokul ve hemen ardından da ortaokul eğitiminin bir bölümünü burada tamamlamıştır. Sanatçı, 1965 yılından sonra eğitimini Hatay ilinde devam ettirmek durumunda kalmıştır. 1973 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü’nde eğitim almaya başlamıştır. Burada Sabri Berkel, Reşat Atalık, Fethi Kayaalp Bedri Rahmi Eyüboğlu, Neşet Günal gibi hocalardan eğitim alma imkanı bulmuştur. Daha sonraki yıllarda ise aynı kurumda sanat eğitimcisi olarak uzun yıllar görev yapmıştır. Aydın Ayan, sanat yaşamının tamamında temel aldığı toplumsal gerçekçi figüratif anlatım tarzını günümüze taşıyarak farklı yorumlarla kesintisiz devam ettirmiş olup eserlerinde çoğunlukla yaşadığı coğrafyanın değişik insan manzaralarına yer vermeyi tercih etmiştir. Bu çalışmalarında özellikle çocuklara duyarlı olduğu görülmektedir.

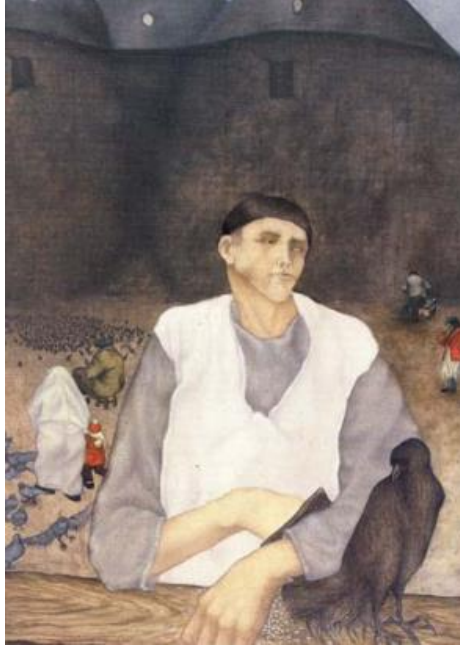
Bu araştırmada Aydın Ayan’ın resimlerinde yer alan çocuk imgeleri biçim, içerik ve anlatım yönünden incelenmiş ve Çağdaş Türk resmine yansımaları araştırılmıştır. Bu bağlamda sanatçının 1970’lerden günümüze değin ürettiği eserlerindeki çocuk figürlerinin temsil ettikleri dönemin siyasal, sosyal ve toplumsal yapısıyla etkileşimi estetik değer ve yorum açısından irdelenerek çağdaş Türk sanatının oluşumuna katkısı ortaya konulmuştur.

Yöntem

Araştırmada nitel araştırma yaklaşımı kullanılmıştır. Gliner, Morgan ve Leech'e (2015) göre "nitel yaklaşımlarda betimlemeler sayılarla değil cümlelerle yapılır" (s.96). Araştırma verilerinin toplanmasında doküman analizi tekniğinden yararlanılmıştır. "Doküman analizi, uygun dokümanları bulma, bu dokümanların orijinalliğini kontrol etme, kodlama ve kataloglama konusunda bir sistematik oluşturma ile veri analizi yapma aşamalarından oluşmaktadır" (Merriam, 2009). Bu kapsamda konu ile ilgili sanat yazıları, eleştiri yazıları, kataloglar ve lisansüstü tezler ve benzeri basılı ve elektronik kaynaklar taranmış, sanatçı hakkında yapılmış yorumlar incelenmiştir. Araştırmada amaca yönelik örneklemeye gidilerek, sanatçının çocuk imgesinin işlendiği eserlerinden örnekler seçilmiştir. "Nitel araştırmacılar, amaca yönelik örnekleme deseninde, zengin bilgi kaynağı olduğu düşünülen durumlara, vakalara, kişilere, nesnelere ve belgelere yönelir" (Gliner, Morgan ve Leech, 2015, s.125). Bu kapsamda seçilen örnekler belli dönemler halinde gruplandırılarak çocuk temasının sanatçının eserlerine biçimsel, içeriksel ve anlamsal bakımdan analizi ve yorumu yapılmıştır. Araştırma verilerinin analizinde betimsel analiz tekniği kullanılmıştır. "Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Bu amaçla elde edilen veriler, önce mantıklı ve anlaşılır bir biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler yorumlanır (yani açıklanır), neden- sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır" (Yıldırım ve Şimşek, 2000, s.159).

Bulgular ve Yorumlar

Aydın Ayan eserlerinde çocuk temasını sıklıkla ve etkili bir şekilde işleyen en önemli toplumsal gerçekçi sanatçılarımızdan biridir. Sanatçı ilk kez 1975 yılında çocuk temalı eserlerini üretmeye başlamıştır. "Ayan'ın, gerçek hayattan seçilmiş motif ve figürlerin hayali bir kurguyla resimsel düzen içinde iç dünyasını biraz da gerilimli bir şekilde yansıttığı simgesel resimleri 1975'li yıllarda başlar" (Tansuğ, 1984). Sanatçının toplumsal gerçekçi yapıtlarının en güçlü örneklerini ise bu tarihten sonra insan, doğa ve toplumsal sorunlarla bütünlük içinde eleştirel bir dille ele aldığı çocuk ve gençlik temalı eserleri oluşturmaktadır. Ayan'ın ilk kez 1976 yılında üretmeye başladığı ve yaşadığı dönemin çocuk ve gençlik sorunlarına ayna tutan "Kuş Yemi Satıcısı" adlı serisi, çocukların ve gençlerin sorunlarını yansıtmaları açısından en önemli eserlerini içerir. Bu seri aynı zamanda sanatçının toplumsal gerçekçi sanat anlayışının en güçlü örnekleri olarak nitelendirilebilir.



Görsel 1. Aydın Ayan, “Kuşyemi Satıcısı”, 1976, T.Ü.Y.B. , 82x53 cm, (Giray, 1999, s.51).

Görsel 1’de bu seri içinde yer alan 1976 yılı üretimi “Kuş Yemi Satıcısı” adlı tuval üzeri yağlıboya resminin merkezinde görme özürlü bir genç ve bir karga görülmektedir. Resmin arka planında ise birkaç kadın, erkek ve bir çocuk figürüyle çok sayıda güvercin figürü görülmektedir. Resmin en arka planında ise heybetli görünümüyle kütlesel biçimde sıralanmış mimari yapılar sıralanmaktadır. Görme özürlü genç ellerinde ve gövdesindeki abartılı deformasyonla daha da güçlendirilerek anıtsal bir görünüm kazanır. “Oranlar üzerinde geliştirilen deformasyon, gövdenin anıtlaşmasını gerçekleştiren biçim bozularla sağlanır. İfadenin duygusal çarpıcılığıysa özellikle ellerde ve öncelikle de yüzde gerçekleştirilen deformasyonlarla çözümlenir. Bu yaklaşım hemen ön planda, figürün ellerinin yanında durmakta olan kuş figürünü de kapsamına alacaktır” (Giray, 1999, s.50).

Eserin genelinde birbirleriyle ilintisi olmayan figürler resim içinde birbirleriyle ilişkilendirilemeyen kolaj etkisiyle oluşturulmuş bir anlatım içerir.

Eserin merkezinde konumlanan kuşyemi satıcısı olan görme özürlü genç, aynı zamanda eserin genelindeki koyu ve sisli atmosfere zıtlık oluşturacak şekilde beyaz giysisi ile dikkatleri üzerine çeker. Eserin arka planında yer alan kubbeli yapılar ise sanatçının daha önceki zamanlarda yaptığı “Yaşantımızdan” isimli çalışmasındaki mimari öğelerin tekrarı niteliğindedir. Endişe ve korkuyu

anımsatan bu yapılar, renk ve leke kuruluşu açısından figürü daha çok vurgulamaktadır. “Ayan bu çalışması ile 1970’li yıllarda oluşan gençliğin sorunlarını ve gelecek hakkındaki kuşkularını anlatmaktadır. Yaşamını zorlukla sürdüren gençlerin dramı, gözleri görmeyen, umutsuz bir kuşyemi satıcısı ile simgeleştirilerek toplumsal gerçekler gözler önüne serilmiştir “(Doğan, 2003, s.59). Arka plandaki mimari yapılar ve arkası dönük figürler, o dönemdeki gençlerin ve çocukların yaşamlarındaki güçlüklerin ve sıkıntıların simgesi olmaktadır. Yine aynı mekandaki erkek çocuk ve güvercinler ise, gelecek güzel günler için umudu temsil etmektedir.



Görsel 2. Aydın Ayan. “Karda Kuşyemi Satıcısı Çocuk”, 2013, T.Ü.Y.B.160x100 cm, (www.galerisoyut.com.tr/artist/aydin-ayan) (erişim tarihi, 1 Kasım 2024).

İlk kez üretiminin ardından sekiz sene geçen Kuş Yemi Satıcıları Ayan’ın konuları arasına yeniden katılacaktır ve düşünce üzerine oturan resimlerine örnek olacaktır. Benzer tasarım, bu kez küçük boyutlarda ve kağıt üzerine yağlıboya ile yapılarak yeniden aynı heyecanı duyumsatan benzer düşünceleri çağrıştıracaktır (Giray, 1999, s.29). Sanatçının Görsel 2’de bu serisinin devamı olarak 2013 yılında yaptığı “Karda Kuşyemi Satıcısı” adlı eserinde karlı bir kış gününde soğukta işini yapmaya çalışan bir erkek çocuğu figürü yer alır. Sanatçının diğer eserlerinde olduğu gibi eserin merkezine tek başına yerleştirilen çocuk, her iki dizinin üzerine koyduğu elleriyle anıtsal biçimde

konumlandırılmıştır. Eserdeki figür bu haliyle üçgen bir kompozisyon halinde sunulurken arka plandaki korkuluk ve mimari yapı ile ızgara kompozisyon oluşturur. Çocuğun ellerinde ve yüzünde daha açık tonlarda lekese ve ayrıntılı betimlemeye gidilerek ifade gücü artırılmıştır. Çocuk figürü izleyici ile doğrudan göz teması içindedir. Bu temas bir bakıma çocuğun hak arayışının temsilidir. “Çocuk hakları kavramı, çocuğun tüm haklarını kapayan evrensel bir terimdir. Genel olarak çocukların bedensel, ahlaksal, ruhsal ve düşünsel olarak gelişebilme, eğitilebilme ve geleceğe hazırlanmasını sağlayan hakların tümü olarak tanımlanmaktadır (Mamur Işıkçı ve Karatepe, 2016, s.76).

Çocuğun ellerinde ve burnundaki kırmızı lekeler soğukta üşüdüğünü göstermektedir. Sanatçı böyle bir betimlemeye giderek yaşam mücadelesi içindeki bu çocuğun fiziksel ve duygusal açıdan çektiği acıyı görünür kılmayı amaçlamıştır. Bu yaşta bir çocuğun ya da gencin bu soğuk havada sıcak ve güvenli ortamlarda kendini geliştirebilecek aktivitelere yönelmesi gerekirken burada, bu soğukta geçim derdinde olması içinde bulunduğu toplumun onun haklarını gözetemediğinin açık bir göstergesi olmaktadır.

Çocuğun hemen arkasında yer alan demir korkuluk gençlerin ve çocukların üzerinde baskı, korku oluşturan etkenleri simgelemektedir. Korkuluğun üzerindeki güvercinler ise daha önceki eserlerindeki gibi umudun ve gelecek güzel günlerin habercisi niteliğindedir. Eserin arka planında görülen kütleli ve tek planlı mimari yapılar baskın görünüşleriyle gençlerin ve çocukların yaşamlarındaki etkileriyle simgeleştirilmiştir. Bu koyu ve sisli leke ve renk yoğunluğu ile ön plandaki figürü daha belirgin hale getirmektedir. “Tuval yüzeyine egemen olan genç kuş yemi satıcısının anıtsal anlatımını renk ve leke dağılımı olarak da vurgulayan bu yapılar, Ayan’ın ilk yapıtları arasında sıkça kullanılan resimsel seçimler olarak belirginleşir “(Giray, 1999, s.50). Sanatçı bu yapıtı ile çocukların ve gençliğin toplumsal kaygılarını soğuk havada geçimini sağlamaya çalışan bu çocuğun dramatik hali üzerinden betimleyerek toplumsal gerçekleri görünür kılmaktadır.

Çocuğun içinde bulunduğu toplumun ekonomik, sosyal, kültürel ve dinsel yapılanması çocuğa yüklenen anlam ve değer belirleyicisi olmaktadır. “Bu bağlamda; geleneksel anlayışın hakim olduğu toplumlarda çocuk, aile için bazen hazır işgücü, bazen de aile üyelerinden herhangi birinin bakımı için sosyal güvenlik aracı olarak görülmüştür” (Yiğitbaş, 2000, s.200). Ülkemizde de çocuk emekçilerin yaşamı öncelikli söylemler arasında yerini almış olmakla birlikte çözümlenememiş bir problem olarak varlığını devam ettirmektedir.

Görselde yer alan kuşyemi satıcısının önündeki sehpanın üzerinde çok az miktarda kuşyemi vardır. Sanatçının bu eseri, satıcı çocuğun bu denli az ürünü satma çabasını ve elde ettiği kazançla kendisinin ve sevdiklerinin

yaşamını devam ettirme mücadelesini ortaya koymaktadır. Sanatçı bu çalışmasıyla izleyicide her gün görmeye alışık olup umursamadıkları bu gençlere ve çocuklara yönelik farkındalık yaratma amacı taşımaktadır. Sanatçı aynı şekilde bu çocukları bu denli gerçekçi ve dramatik bir etkiyle sunarak izleyicide bu çocukların sorunlarına çözüm bulma hususunda toplumsal tepki oluşturmaya çalışmaktadır.



Görsel 3. Aydın Ayan, "Simitçi/Vitrin", 1978, T.Ü.Y.B., 116x89 cm.
(<https://artam.com/muzayede>) (erişim tarihi,15 Kasım 2024).

1970'li yıllardan sonra çocuk emekçilerin de sanatçıların resimlerinde sıklıkla yer aldıkları görülür. "Araba tamirciliğinden seyyar satıcılığa kadar uzanan birçok işe koşulur bu çocuklar. Çok çocuk, çok iş, çok kazanç olarak benimsenen anlaşılabilir hesabın olanca sıkıntısı içinde, işten işe koşan çocuklar katılır kent yaşamının içine. Okul ve oyun çağını ağır işlerde çalışmaya adanmış çocuklar" (Giray, 1999, s.78). Simitçi çocuk betimlemeleri bunlar arasından en çok tercih edilen olur. Görsel 3'de Aydın Ayan'ın 1978 tarihinde ürettiği

"Simitçi Vitrin" isimli çalışması eğitim ve eğlence çağındaki çocuk emekçilerin kent sokaklarında yaşam mücadelelerini yansıtması açısından dikkat çeken bir eserdir. Eserin merkezinde yer alan simit satan erkek çocuk kendisi gibi küçük yaşta çalışmak zorunda bırakılan bütün çocukları temsil etmektedir. Yorgun ve mutsuz bakan gözleri ve çalışmaktan irileşmiş elleriyle bir simitçi tezgahının, boya sandığının vb. başında kent sokaklarında yağmurda, karda, çamurda durup dinlenmeden çalışıp kendilerinin ve ailelerinin geçimini sağlamaya çalışan zamanından önce olgunlaşmış çocukların hayatlarına göndermeler yapar bu eser.

Kurgusal bir mekanda tasarlanan simitçi çocuk figürü koyu fona zıtlık oluşturan beyaz giysisi ile dikkatleri üzerine toplar. Sanatçının daha önceki çalışmalarında olduğu gibi bu eserinde de figürün ellerinde ve gövdesinde abartılı bir deformasyona gidilerek anıtsal bir etki yaratılmıştır. Çocuğun giysisindeki dokusal ve hacimsel etkinin yanı sıra dirseğini dayadığı vitrinin ahşap çerçevesi ve cam yüzeyin saydamlığı ışık oyunları ile yakın ve uzak etkisi oluşturur. Bu şekilde vitrinin içindeki simitleri daha belirgin kılar. Giray'a göre (1999) çocuğun "dirseğini dayadığı simit vitrini, yaşamını sağladığı en önemli dayanağıdır" (Giray, 1999, s.78).

Çocuk figürünün başının üzerinde tuttuğu siyah şemsiye ise onu yağmurdan korumasının yanı sıra simgesel olarak onun üzerinde korku ve endişe yaratan olay ve olgulardan da korunma beklentisini de ifade etmektedir. Giray'a (1999) göre çocuğun "bilinçsiz bir eylemle yavaşça çenesine kitlenen eli gerilim ve endişe dolu beklentiyi pekiştirir. Diğer eliyle sıkıca kavradığı şemsiye, koruyucu simgesi olmanın yanı sıra, siyah rengin karamsar görsel etkisinin de bu dramın içinde duyumsanmasına neden olur" (78). Eserin en arka planında ise kemerli bir kapı vardır. Bu kapıdan sızan ışık, umuda göndermeler yapar.



Görsel 4. Aydın Ayan, “Ayakkabı Boyacıları” Resim 8: “Küçük Ayakkabı Boyacısı”, 1985, T.Ü.Y. B. 60x40 cm. (<https://www.ankaraantikacilik.com>), (erişim tarihi, 11 Kasım 2024).

Günümüzde çocuklukla yetişkinliğin giderek birleşmekte olduğunu görmek mümkündür. Nitekim bugün yaşanan toplumsal gelişmeler sonucunda yetişkinleştirilmiş çocuğun doğuşundan bahsedilmektedir. Bu bağlamda çocuk bir bakıma yetişkin dünyasına ait tüm sorunların taşıyıcısı durumuna gelmiştir (Mamur Işıklı, 2015, s.15).

Aydın Ayan’ın resimlerinde yer alan çocuklar, çalışan tüm çocukların simgeleri olarak karşımıza çıkarlar (Giray, 1999, s.19). Sanatçının Görsel 4’de yer alan 1985 yılı üretimi “Ayakkabı Boyacıları” adlı eserinde de küçük bir ayakkabı boyacısı betimlemesi üzerinden yetişkinler dünyasına erkenden atılmak zorunda bırakılan çocuk emekçilerin dramları simgeleştirilmiştir. Çalışmak zorunda bırakılan çocuklar çarpık kentleşmenin yarattığı en önemli sorunlardan biridir. Çeşitli sebeplerden köyden kente taşınan ailelerin çocukları kent yaşamında varoluşlarını devam ettirebilmek için bu grupta yer almak durumunda kalırlar. Yiğitbaş’a (2020) göre Türkiye’de çocukların sokakta çalıştırılmalarının nedenleri; göçler, kontrolsüz nüfus artışı ve gelir dağılımındaki eşitsizlik gibi yapısal sorunlardır (s.215).

Bununla beraber, eğitim kurumları yerine küçük yaşlardan itibaren emek piyasalarına yönlendirilen çocuklar eğitim yoluyla elde edebilecekleri bilgi ve vasıflardan yoksun kalmakta buna bağlı olarak da, yüksek gelir getiren işlerde çalışma şanslarını gelecek içinde kaybetmiş bulunmaktadır (Tunçcan, 2000, s.244). Bu eserde de ayakkabı boyası sandığının başında yorgun ve umutsuz bir şekilde bekleyen küçük bir erkek çocuğun yaşam mücadelesi görülür. Bu yaştaki bir çocuğun evinde, okulunda olması gerekirken kent sokaklarında boya sandığı başında müşteri beklemesi trajik bir durumdur. Çocuk bütün gün sokaklarda gezmekte ve ayakkabı boyama işiyle meşgul olmakta ve bundan dolayı kendisini geliştirmek adına bir şey yapamamaktadır. Bu çocuğa sokak yerine evinde ya da okulunda okuma yazma, oyun, müzik, resim ve benzeri yaşının gereği olan aktiviteler yapma olanağı sunulması gerektiği düşünülebilir. Aynı şekilde önündeki ayakkabı sandığının yerine bir ders çalışma masası ya da bir müzik aleti, bir resim sehпасı olması gerektiği düşünülebilir. Oysa bu çocuk için bütün bunlar bir özlemden ibaret kalmaktadır. Çocuk kazandığı kısıtlı miktardaki para ile ancak kendinin ve ailesinin kıt kanaat yaşamını devam ettirebilmektedir. Bu eserdeki çocuk simgesel olarak kendisi gibi yaşam süren bütün dünya çocuklarının temsili olmaktadır. Bu yönüyle onları görünür kılmakta ve izleyiciyi kendileri ile ilgili düşünmeye teşvik etmektedir.

Eser çocuk figürünün oturuş pozisyonu ile üçgen kompozisyon olarak tasarlanmıştır. Çocuğun arkasındaki koyu duvar, gökyüzü ve yerdeki parkelerin parçalı haliyle birlikte ızgara kompozisyon olarak kurguya dahil olmuştur. Çocuk figürünün yüzünde, ellerinde ve boya sandığında vurgulayıcı ışık ve renk uygulamalarıyla etki artırılmıştır. Bu şekilde çocuğun yüz ifadeleri ve beden dili etkin kılınmıştır. Çocuk doğrudan izleyiciye bakışlarını odaklayarak içinde bulunduğu durumun nedenlerini öğrenmek istercesine derin düşüncelere dalmış gibidir. Çocuğun sol elinde tuttuğu sigara, onun çaresiz, endişeli ve yetişkinler dünyasındaki sorgulamaya açık halinin simgesi olmaktadır. Çocuk figürünün doğrudan izleyici ile göz teması kurması içinde bulunduğu durumu kabullenmediğini göstermektedir. Sanatçı bu figür üzerinden bu çocuklara karşı farkındalık oluşturma ve toplumu çözüm arayışlarına yönlendirme amacı taşımaktadır.

Çocuk figürünün arka planında kütleli bir duvar yer almaktadır. Eserin genelinde sisli ve soğuk bir atmosfer hissedilir. Sanatçı küçük ayakkabı boyacısını böyle bir ortamda betimleyerek o yaştaki bir çocuğun yaşama, gelişme, korunma ve katılım haklarının içinde bulunulan dönemde göz ardı edilmesine vurgu yapar. Sanatçı bu serideki eserleriyle genel olarak çocukların eğlence, araştırma vb. kendini geliştirecek aktivitelerle yönlendirilmesi ve bu çocuklara hak ettikleri özgür dünyayı sunmak amacıyla bireylerin ve ilgili

yönetim sistemlerinin bir an önce harekete geçirilmesi noktasında farkındalık oluşturmaya çalışmaktadır.

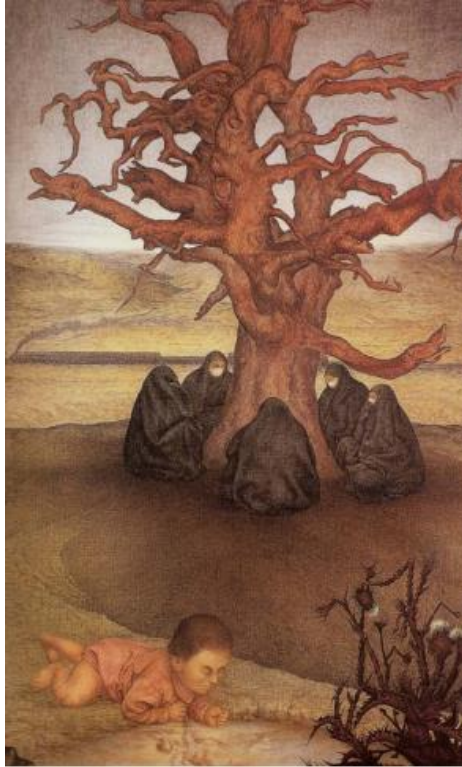


Görsel 5. Aydın Ayan, “Sofra Başında”, 1976, T.Ü.Y.B., 60x82cm. (Giray, 1999, s.63).

1970’li yılların toplumsal gerçekçi anlayışına yönelen sanatçıların ilgi duydukları konular arasında, yer sofrasında hamur açan kadın çok çekici olanlarından birisidir. Yoksulluk göstergesini belirleyen en vurucu simge konumunda kullanılan bu temanın Ayan yorumu da öznel bir yaklaşımdır (Giray, 1999, s.62). Görsel 5’de sanatçının kendi çocukluk anılarından esinlenerek oluşturduğu 1976 yılı yapımı “Sofra Başında” adlı eseri yer almaktadır. Eserde bir ocağın önünde hamur açan yaşlı bir kadın ve onu büyük bir ilgi ile izleyen iki erkek çocuk yer almaktadır. Çocuklar ve kadın bir yer sofrasının etrafında yarım ay şeklinde sıralanmıştır. Yer sofrasının yuvarlak kompozisyonu etrafındaki bu yarım ay düzenindeki insanlar ve bu insanların diğer yarısını tamamlayan beyaz örtü ikinci bir yuvarlak kompozisyon oluşturarak sofranın üzerindeki yuvarlak hamuru daha belirgin kılmaktadır. Sanatçı hamura kompozisyon şeklinde vurgu yaparken ışık gölge etkisinden de yararlanmayı ihmal etmemiştir. Barok dönem sanat eserlerinde görüldüğü gibi kuvvetli bir ışık etkisiyle oluşturduğu vurguyu bu hamura ve ardından hamurun bir an önce pişmesini bekleyen çocukların yüzlerindeki ifadeyle yaşlı kadının sabırlı sevecen ifadesine yönlendirerek deformasyon etkisi oluşturarak

figürlerin arka planını loş ve karanlık bir atmosferle betimleme yolunu seçmiştir. Bu şekilde yer sofrası üzerinde açılan hamurun beyaz yüzeyinden dağılan ışık, merkezi kompozisyon halinde çocukların ve yaşlı kadının yüzünü dramatik bir etkiyle aydınlatarak yoğunlaştırılmış ışık gölge etkisi yaratarak açlık ve yoksulluğu vurgulamaktadır. “Eşyasız bomboş odanın loş ortamını aydınlatmaktan uzak olan ocak ve gaz lambası resmin üzerine kurulduğu öyküsel anlatımın özünü ön plana çıkartan simgeler olarak anlatımda işlevlerini üstlenirler” (Giray, 1999, s.62). Yerdeki hamur tahtası, figürlerin giyim tarzları, boş oda, çıplak zemin tüm yalınlığı ve gerçekliğiyle yoksulluğa yapılmış vurgulardır. Sanatçının bu eseri bu iki çocuk ve kadın üzerinden yoksul kesimin yaşamına gerçekçi perspektifle yaklaşımıyla görünürlük kazandırması açısından önemlidir.

Yoksulluk, ülkemizde bir sorun olmakla birlikte dünyanın geri kalan ülkelerinin de en önemli sorunu olmuştur. Bu nedenle bu sorunun çözümüne yönelik politikalar ve yol haritalarının bir an önce belirlenip gerekli önlemlerin alınması gerekmektedir. Aksi takdirde, yoksulluk oranlarında hızlı bir artış ve yine yoksulluğun kalıcı hale gelmesi geri dönülemez sonuçlara yol açabilir.

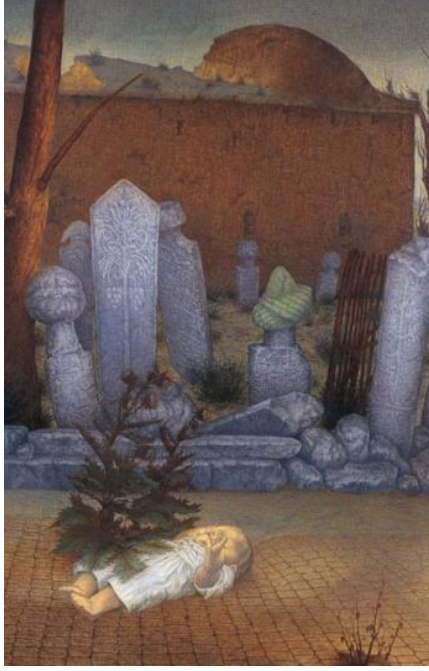


Görsel 6. Aydın Ayan, “Dün Bugün ve Yarın” Resim 17: “Dün, Bugün, Yarın”, 1980, T.Ü.Y.B., 160x100 cm. (Ayan, 2007, s.11).

Sanatçının Görsel 6’da yer alan “Dün Bugün Yarın” adlı eserinde toprak bir zemin üzerinde emekleyen bir çocuk ve çocuğun arka planında yaprakları olmayan bir ağaç ve ağacın etrafında koyu renk çarşaflarıyla halka oluşturmuş bir grup kadın yer alır. Giray’a (1999) göre “simsiyah çarşafılara bürünmüş, bağdaş kurarak ağaca bakan yüzleriyle oturan kadınlar, göz ardı ettikleri dünyaya arkalarını dönmüşlerdir. Önemlisi, birbirleriyle de iletişim içinde değillerdir. Kaderci bir bakış açısından yaklaştıkları yaşamın zor geçmişini ve daha zor geçeceğe benzeyen geleceğini beklemekteler” (s.102). Bu eser sanatçının yaşadığı dönemin ve yaşadığı toprakların insan manzaralarını ve özellikle çocuğun toplum içindeki konumunu sorgulaması bakımından duyarlılığının göstergesi olmaktadır.

Resmin ön planında emekleyerek bir su birikintisindeki resme bakan çocuk geleceği simgelemektedir. Çocuğun baktığı suyun parlak yüzeyine Delacroix’nın Halka Önderlik Eden Özgürlük” isimli eserinin görüntüsü yansımıştır. Bu su ve üzerindeki resim çocuğun gelecek güzel günlerinin simgesi olmaktadır. Çocuğun yatay kıvrımlı vücut hatları suyun kavisli yapısıyla bütünlük oluşturur. Suyun hemen kenarında yer alan dikenli otlar ise çocuğun yarınlarında karşısına çıkan olumsuzlukları ifade etmektedir. Su birikintisi bu otlarla çocuk arasına bir set oluşturarak çocuğun kötülüklerden koruyucusu olmaktadır. Çocuğun yatay konumuna karşın dikey olarak resmin gerisinde yer alan ağaç ise abartılı dal ve gövde kıvrımlarıyla deforme edilerek geçmiş zamanları simgeleyerek zıtlık etkisi yaratmaktadır. S plan şeklinde resmin en arka planında kırıç toprakları hızla yararak geçen tren dogmatik yaklaşımlara karşıt bilim ve teknolojinin önemine vurgu yapmaktadır. Trenin büyük bir hızla dumanını tütürerek bu kurak, çorak ortamdan uzaklaşıp gitmesi daha iyi ve daha güzel bir yaşama ulaşabileceğinin umudu olmaktadır. Giray’a (1999) göre “Aynı zamanda kente ulaşan umutların simgesidir kara tren. Kurumuş topraklardan kurtuluşu ve kent yaşamı içinde elde edilecek çalışma ortamını ve daha iyi bir yaşam arayışının bağlantısıdır” (s.102).

Sanatçının kahverengi, kızıl, bakır gibi pastel tonlardaki renk algısı orta ve koyu leke anlayışıyla uyum oluşturarak konuyla bütünlük oluşturur. Sanatçı, bu şekilde konuyu yalın bir gerçeklikle sunmayı tercih eder. “Bu bağlamda, resimleme eyleminin tüm aşamalarında, kullanılan bütün renklerin ve ışık dağılımının hem simgesel anlamı hem de görsel varlığının yaratacağı etkilerin tek tek düşünüldüğü gerçeği ortaya çıkar” (Giray, 1999, s.31).



Görsel 7. Aydın Ayan, Bir Memleketin Simgesel Portresi”,1980,T.Ü.Y.B. 160x100 cm.
(Ayan, 2007, s.11).

Sanatçının 1980 yılında resmettiği “Bir Memleketin Simgesel Portresi” adlı eseri dönemin çocuğa yüklediği anlamı görünür kılan bir başka önemli eserdir. Eserin merkezinde kaldırım taşları üzerinde beyazlar giymiş bir oyuncak bebek yer alır. Bu bebek figürü doğumla ölüm arasındaki ilişkiyi temsil etmektedir. Bebeğin hemen yanında dikenli otlar bulunur. Bu dikenli otlar yaşamdaki kötülükleri, fenalıkları temsil eder. Yer yer dikenlerin sardığı kaldırımlar, konunun geçmişle bugün arasında kurulan bağlantısını pekiştirmektedir. Eserin geri planında ise yatay ve dikey olarak yerleştirilmiş ritim halinde bir grup mezar taşı görünür. Bu mezar taşları yaşamla ölüm arasındaki sınırın simgesidir. Geçmişte kalmış zamandan izler taşıyan bu yapılar üzerindeki kaligrafik ve bitkisel bezemelerle dikkat çeker. Eserin geneline bakıldığında kahverengi, gri ve kıvırlı ağırlıklı renk tonlarıyla karamsar ve kasvetli bir atmosfer oluşturularak içinde bulunulan dönemde çocukların maruz bırakıldığı endişe ve korkuları belirgin kılmıştır.

Sanatçı simgeler ile politik göndermeler yaptığı bu eserinde renklerde ağırlıklı kahverengi tonları griler ve beyaza, biçimlerde ise simgesel nesnelere ve figüratif imgeye yer vermiştir. Sanatçının üslubunu vurgulayan düşsel anlatımlı kompozisyon kurgusu ve simgelere dayanan kurgusu ile birlikte belirgin bir

üslupsal özellikler taşımaktadır“ (Özkan, 2022, s.120). Bu bağlamda, Bir Memleketin Simgesel Portresi adlı resim, gerek Ayan’ın resimlerinin düşünsel alt yapısı ve gerekse kullanılan simgelerin bir arada resimlenmesi nedeniyle Ayan’ın sanatının simgesel portresiyle örtüşecektir (Giray, 1999, s.106).

Sanatçı eserlerinde çok sayıda simge kullanımıyla toplumsal gerçekçi anlatımına zenginlik katmaktadır. Bu bağlamda toplumsal sistemin en önemli parçası olan çocukların haklarının gözetilmesi ve bu çocuklara daha iyi yaşam olanakları yaratılması amacıyla toplumun tüm bireylerinin ve en başta da sistem yöneticilerinin sorumluluk almaları ve çözüm önerileri geliştirmeleri hususunda farkındalık oluşturma çabası sergilemektedir. Bu konuda herkesi sorumluluk almaya ve kendi konum ve işlevini sorgulamaya davet etmektedir.

Sonuç

Araştırma sonucunda Aydın Ayan’ın, “Kuşyemi Satıcısı”, “Simitçi-Vitrin”, “Ayakkabı Boyacıları”, “Sofra Başında”, “Dün Bugün ve Yarın” ve “Bir Memleketin Simgesel Portresi” gibi eserlerinin çocuk temasını ele aldığı en önemli eserleri arasında yer aldıkları görülmüştür. Sanatçının eserlerinde kendine özgü ön ve arka plan anlayışı bulunur. Ayan eserlerinde yer alan çocukların psikolojik durumuna vurgulamayı tercih ederken, onları sokakta, mezarlıkta ve toprak ve benzeri ortamlarda çevresindeki simit arabası, boya sandığı gibi sembolik anlamlar yüklediği nesnelere ayrıntılı ve gerçekçi bir şekilde yansıtmayı tercih etmektedir. Sanatçı bu çocukları içinde buldukları durumun psikolojik yansımalarına vurgu yaparak, dramatik bir yalnızlık içinde adeta dondurulmuş, taşlaşmış gibi betimler. Araştırmadan elde edilen bulgulardan hareketle sanatçının çocuk betimlemelerinin üretildiği dönemin yaşam koşullarını çarpıcı bir şekilde yansıtmaya bakımından ve çağdaş yorumlara taşınmasına yaptığı katkı açısından önem taşıdığı ve bu şekilde sanatçının kendine özgü yöntem ve tekniklerle anlatımcı ve simgesel bir üslup oluşturduğu sonucunu ulaşılmıştır. Araştırmadan elde edilen bir başka sonuç sanatçının kendine özgü yöntem ve tekniklerle anlatımcı ve simgesel bir üslup oluşturması olmuştur. Bu şekilde sanatçı çocuk temalı eserleri yoluyla toplumsal bilinçlilik düzeyinde bir sorumluluk içinde çocukların haklarını gözetmeye ve onlara daha yaşanılır bir dünya sunmak gerekliliğini savunur. Bu bağlamda sanatçının çocuk betimlemeleri zengin içeriksel anlatımlar sunmaktadır. Sanatçının çocuk betimlemeleri üretildikleri dönemin yaşam koşullarını çarpıcı bir şekilde yansıtmaya bakımından ve çağdaş yorumlara taşınmasına yaptığı katkı açısından ayrıca bir önem taşıdığı görülmektedir.

Kaynakça

- Ayan, A. (2007). Aydın Ayan “Sisyphos’un Direnci” Retrospektif Sergisi 35. Sanat Yılı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Doğan, F. (2003). Türk resim sanatında toplumsal gerçekçi eğilimler (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Eskişehir.
- Giray, K. (1999). *Aydın Ayan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Gliner, J. A., Morgan, G. A. ve Leech, N. L. (2015). *Uygulamada araştırma yöntemleri desen ve analizi bütünleştiren yaklaşım*. (çev, ed.) (Selahattin Turan), (2. Basım), Ankara: Nobel Yayınları.
- Mamur Işıkcı, Y. (2015). Çocuk gözüyle Türkiye’de çocuk hakları sorunu. Ankara: Serya Yayıncılık.
- Mamur Işıkcı, Y. ve Karatepe, S. (2016). Türkiye’de çocuğa yönelik sosyal politika uygulamaları ve tarihsel analizi. *Akademik Yaklaşımlar Dergisi*, 7(1), 69-100.
- Merriam, S. B. (2009). *Qualitative research: A guide to design and implementation*. (Second Edition). San Francisco: Jossey-Bass.
- Minujin, A., Delamonica, E., Davidziuk, A., & Gonzalez, E. D. (2006). The definition of child poverty: a discussion of concepts and measurements. *Environment and urbanization*, 18(2), 481-500.
- Özkan, E. (2022). Türk resminde figüratif eğilimler ve sembolizm (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), *Canakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Eğitim Enstitüsü*. Çanakkale.
- Tansuğ, S. (1984). Aydın Ayan’da Meş’um Manzaralar. *Milliyet Sanat, Yeni Dizi* 93, 1.
- Tunçcan, N. (2000). Çocuk işçiliği: nedenleri, boyutları ve küreselleşen dünyadaki konumu. In *Journal of Social Policy Conferences* (No. 43-44). İstanbul University.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2000). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (2. Basım). Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Yiğitbaş, Ç. (2020). Çocuk işçiliği ve politikalar. (ed: Şirin Dilli), Türkiye’de çocuk olmak, Ankara: Pegem Akademi.
- <https://www.ankaraantikacilik.com>
- <https://artam.com/muzayede>
- www.galerisoyut.com.tr/artist/aydin-ayan

2. Bölüm

KÜRESELLEŞME ve K-POP KÜLTÜR İHRACATI¹

Cihan TABAK²
Gülsüm AYSU GÜZEL³

¹ Bu çalışma, Uluslararası 8. USBİLİM Eğitim, Ekonomi, Yönetim ve Sosyal Bilimler Kongresi'nde özet metin sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

² Dr. Öğr. Üyesi, Harran Üniversitesi Müzik Eğitimi ABD, cihantabak@harran.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-1060-9499

³ Müzik Öğretmeni, Şanlıurfa Maşuk Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi, kemanisth.63.ga@gmail.com, ORCID ID: 0009-0006-7759-7599

Giriş

Küreselleşme, günümüz dünyasında ekonomik, sosyal ve kültürel alanlarda önemli değişikliklere yol açan karmaşık bir süreçtir. Bu süreç ülkeler arasında artan etkileşim ve bağımlılık ile karakterize edilirken, kültürel ürünlerin ve değerlerin uluslararası düzeyde yayılmasını da teşvik etmektedir. Küreselleşme, yalnızca ekonomik büyüme ve ticaretle sınırlı kalmayıp, kültürel etkileşimleri de derinleştirerek, farklı toplumların birbirleriyle daha yakın ilişkiler kurmasına olanak tanımaktadır. Bu açıdan K-Pop gibi kültürel fenomenler, küreselleşmenin etkilerini somut bir şekilde gözler önüne sermektedir. K-Pop, Güney Kore'den çıkan ve dünya genelinde büyük bir hayran kitlesine ulaşan bir müzik türü olarak, küresel kültürel akışın önemli bir örneğini teşkil etmektedir. Bu çalışmada küreselleşmenin tanımı ve önemi ele alınarak, K-Pop'un konumunu incelenmiştir.

Küreselleşme; ekonomik, sosyal ve kültürel boyutları olan çok yönlü bir süreçtir. Ekonomik açıdan küreselleşme, ülkelerin birbirleriyle daha fazla ticaret yapmalarını, sermaye akışlarını artırmalarını ve uluslararası iş gücü hareketliliğini teşvik etmelerini sağlamaktadır (Haini ve Loon, 2023). Ülkelerin ekonomik büyüme oranlarını olumlu yönde etkileyebileceği gibi küreselleşme hem gelişmiş hem de gelişmekte olan ekonomiler için önemli bir büyüme faktörüdür. Diğer yandan küreselleşmenin sosyal boyutu farklı kültürlerin etkileşimi ve bu etkileşimlerin toplumlar üzerindeki etkileri olarak tanımlanabilir. Huh ve Park (2020) küreselleşmenin, ülkeler arasındaki gelir eşitsizliğini azaltma potansiyeline sahip olduğunu vurgulamaktadır. Yüksek gelirli ülkeler genellikle daha fazla küreselleşme yaşarken, gelişmekte olan ülkeler bu süreçten daha fazla fayda sağlayabilirler.

Küreselleşmenin kültürel boyutu ise kültürel ürünlerin ve değerlerin uluslararası düzeyde yayılmasını ifade etmektedir. Bu süreç kültürel çeşitliliği artırırken bazı kültürel unsurların baskın hale gelmesine de yol açabilmektedir. Örneğin; Batı kültürü birçok ülkede yaygınlaşarak, yerel kültürler üzerinde etkili olmuştur. Ancak bu durum yerel kültürlerin de küresel sahnede kendilerini ifade etme fırsatı bulmasına olanak tanımaktadır (Muhammad ve Khan, 2021). Küreselleşmenin bu çok boyutlu yapısı, ülkelerin ekonomik, sosyal ve kültürel ilişkilerini yeniden şekillendirmekte ve bu ilişkilerin dinamiklerini değiştirmektedir.

Küreselleşmenin önemi, sadece ekonomik büyüme ile sınırlı kalmayıp kültürel etkileşimlerin derinleşmesi ve toplumsal değişimlerin hızlanması açısından da büyük bir anlam taşımaktadır. Küreselleşme, bireylerin ve toplumların farklı kültürlerle etkileşimde bulunmalarını sağlarken, bu etkileşimlerin sonucunda yeni kültürel formlar ve kimlikler ortaya çıkmaktadır

(Amano ve diğerkleri, 2016). K-Pop'un uluslararası alanda kazandığı popülarite, küreselleşmenin kültürel boyutunun somut bir örneği olarak değerlendirilebilir. K-Pop dans ve yaşaam tarzı gibi birçok kültürel unsuru da kapsamakta ve bu unsurların küresel düzeyde yayılmasını sağlamaktadır (Kim ve McGoun, 2022).

K-Pop'un küresel başarısının bir diğer önemli boyutu, sosyal medya ve dijital platformların etkisidir. K-Pop grupları, sosyal medya aracılığıyla dünya genelindeki hayranlarıyla doğrudan etkileşimde bulunmakta ve bu sayede geniş bir kitleye ulaşmaktadır (Otmazgin ve Lyan, 2014). Bu durum, K-Pop'un bir yaşaam tarzı ve kültürel fenomen haline gelmesine de katkı sağlamaktadır. Hayranlar, K-Pop'un yerel kültürlerde nasıl yer bulduğunu ve bu kültürlerle nasıl etkileşimde bulunduğunu belirleyen önemli bir faktördür.

K-Pop'un uluslararası alandaki etkisi, sadece müzik endüstrisiyle sınırlı kalmayıp, sosyal ve kültürel dinamikleri de etkilemektedir. Yoon (2017) K-Pop'un kültürel melezlik ve kimlik oluşumu üzerindeki etkilerini inceleyerek, bu müzik türünün nasıl bir kültürel akış yarattığını ortaya koymuştur. K-Pop farklı kültürlerden gelen unsurları harmanlayarak, evrensel bir dil oluşturmakta ve bu sayede farklı kültürlerden insanları bir araya getirmektedir. Bu durum K-Pop'un bir kültürel hareket haline gelmesine olanak tanımaktadır.

K-Pop küreselleşmenin kültürel boyutunun önemli bir temsilcisi olarak karışımıza çıkmaktadır. Küreselleşme süreci, K-Pop'un uluslararası alanda yayılmasına ve bu müzik türünün farklı kültürlerle etkileşime girmesine olanak tanımaktadır. K-Pop'un başarısı müzik alanı dışında kültürel etkileşimlerin derinleşmesine ve yeni kültürel formların ortaya çıkmasına da katkı sağlamaktadır. K-Pop'un küreselleşme sürecindeki rolü, kültürel değişimlerin ve etkileşimlerin nasıl şekillendiğini anlamak açısından büyük bir öneme sahiptir.

K-Pop ve Kültürel İhracat

K-Pop veya Kore pop müziği, Güney Kore'den önemli bir kültürel ihracat olarak ortaya çıkmış, küresel müzik trendlerini etkilemiş ve dünya çapında kültürel algıları şekillendirmiştir. Genellikle "Kore Dalgası" veya "Hallyu" olarak adlandırılan bu fenomen güzellik ve yaşaam tarzını da kapsamakta ve böylece farklı kitlelerde yankı uyandıran çok yönlü bir kültürel deneyim yaratmaktadır. K-Pop'un stratejik tanıtımı, uluslararası hayranlara ulaşmak için dijital platformlardan ve sosyal medyadan yararlanarak yükselişinde etkili olmuştur. K-Pop coğrafi sınırları aşarak hem Güney Kore'nin ulusal kimliği hem de ekonomik manzarası üzerinde etkileri olan benzersiz bir kültürel alışverişi teşvik etmiştir.

Güney Kore, K-Pop'un uluslararası alanda tanıtımını sağlamak için çeşitli stratejiler geliştirmiştir. Bu stratejiler, müzik endüstrisinin yapılandırılmasından, içerik üretimine kadar geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. K-Pop'un uluslararası başarısının temelinde, Güney Kore'nin pop müzik endüstrisini sistematik bir şekilde yapılandırması yatmaktadır. Özellikle, K-Pop'un üretiminde kullanılan idol eğitim modeli, genç yeteneklerin uluslararası standartlara uygun olarak yetiştirilmesini sağlamaktadır (Aini ve diğerleri, 2021).

K-Pop'un dijital platformlar aracılığıyla yayılması, bu stratejilerin bir parçası olarak öne çıkmaktadır. YouTube, Instagram ya da TikTok gibi sosyal medya platformları, K-Pop sanatçılarının müzik videolarını dünya genelinde geniş kitlelere ulaştırmasına olanak tanımaktadır (Oh ve Lee, 2014). Bu durum K-Pop'un kültürel iletişim aracı olarak da işlev görmesini sağlamaktadır. K-Pop'un uluslararası alandaki tanıtımında, özellikle Asya pazarlarına yönelik yapılan yatırımlar dikkat çekmektedir. K-Pop'un Asya'daki popülerliği, Güney Kore'nin kültürel ihracat stratejilerinin etkinliğini göstermektedir (Cruz ve diğerleri, 2019).

K-Pop'un başarısının bir diğer önemli boyutu da fan kültürü ve topluluk oluşturma süreçleridir. K-Pop hayranları, sosyal medya aracılığıyla etkileşimde bulunmakta ve bu etkileşimler, uluslararası alandaki görünürlüğü artırmaktadır (Jung ve Shim, 2013). Bu durum, küresel bir topluluk oluşturmaya da olanak tanımaktadır. Güney Kore'nin K-Pop'u bir kültürel ihracat aracı olarak kullanma stratejisi hem ekonomik hem de sosyal boyutlarıyla büyük bir başarı elde etmiştir.

K-Pop diğer kültürel ürünlerden farklı olarak, çok katmanlı bir yapıya sahip olmasıyla dikkat çekmektedir. Bu müzik türü Batı pop müziği ile geleneksel Kore unsurlarını harmanlayarak, benzersiz bir kültürel deneyim sunmaktadır (Li, 2024). K-Pop'un bu yapısı onu küresel bir fenomen haline getirmiştir. K-Pop'un müzikal yapısı, görsel estetiği ve sahne performansları, genç nesiller arasında büyük bir ilgi uyandırmaktadır (Chen, 2023).

K-Pop'un diğer kültürel ürünlerden ayıran bir diğer önemli özellik, idol kültürüdür. K-Pop sanatçıları sadece müzikal yetenekleriyle değil görsel çekicilikleri ve kişilikleriyle de öne çıkmaktadır (Liang, 2023). Bu durum, K-Pop'un hayranları üzerinde güçlü bir etki yaratmakta ve onları aktif katılımcılar haline getirmektedir. K-Pop hayranları, sanatçıların kariyerlerini desteklemek için çeşitli etkinlikler düzenlemekte ve sosyal medya platformlarında etkileşimde bulunmaktadır (Sun, 2020).

Diğer yandan K-Pop'un benzersizliği kültürel melezlik ile de ilişkilidir. K-Pop farklı kültürel unsurları bir araya getirerek, küresel bir müzik dili oluşturmuştur (Yoon, 2017). K-Pop'un farklı coğrafyalarda benimsenmesini

kolaylaştırmakta ve farklı kültürlerde yeniden yorumlanmasına olanak tanımaktadır. Örneğin K-Pop'un Asya dışındaki ülkelerdeki etkisi, bu müzik türünün evrensel bir çekiciliğe sahip olduğunu göstermektedir (Zhang, 2023). K-Pop'un diğer kültürel ürünlerden farklı olarak sunduğu çok katmanlı deneyim, onun küresel çapta bir fenomen haline gelmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

K-Pop'un ekonomik etkileri dikkate alındığında, Güney Kore'nin kültürel ihracat stratejilerinin başarısı görülmektedir. K-Pop; turizm, moda ve güzellik sektörleri için de önemli bir gelir kaynağı haline gelmiştir (Putong, 2022). K-Pop'un uluslararası alanda yarattığı ilgi, Güney Kore'ye olan turist akışını artırmakta ve bu durum, ülkenin ekonomik büyümesine katkı sağlamaktadır (Lee ve Bai, 2016). K-Pop'un etkisi, özellikle genç nesiller arasında Güney Kore kültürüne olan ilgiyi artırarak, kültürel diplomasi açısından da önemli bir araç haline gelmiştir (Oh, 2022).

K-Pop'un diplomatik boyutları, uluslararası ilişkilerde de kendini göstermektedir. Güney Kore, K-Pop'u bir yumuşak güç aracı olarak kullanarak, diğer ülkelerle olan ilişkilerini güçlendirmekte ve kültürel etkileşimi artırmaktadır (Yoon, 2018). K-Pop'un uluslararası alandaki başarısı, Güney Kore'nin imajını olumlu yönde etkilemekte ve ülkenin global sahnedeki konumunu güçlendirmektedir. K-Pop'un bu diplomatik rolü, özellikle Asya ülkeleriyle olan ilişkilerde belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Genele bakıldığında K-Pop'un ekonomik ve diplomatik boyutları onun kültürel bir fenomen haline gelmesini sağlamaktadır. K-Pop Güney Kore'nin kültürel ihracat stratejilerinin bir parçası olarak hem ekonomik büyümeye katkıda bulunmakta hem de uluslararası ilişkilerde önemli bir rol oynamaktadır. Bu durum, K-Pop'un gelecekte de kültürel bir güç olarak varlığını sürdüreceğini göstermektedir.

K-Pop'un Küresel Başarısının Dinamikleri

Kore pop müziği, coğrafi sınırları ve kültürel engelleri aşarak küresel bir fenomen haline gelmiştir. K-pop Güney Kore'deki müzik ortamını yeniden tanımlamakla kalmayıp, küresel pop kültürü üzerinde de önemli bir etki yaratmıştır. K-Pop'un başarısı; kültürel melezleşme, dijital medya ve sosyal platformların stratejik kullanımı ve genç kitlelerin ilgisini çekmeye odaklanma gibi bir dizi faktöre bağlanabilir. K-Pop gelişmeye devam ederken, küreselleşmedeki daha geniş eğilimleri yansıtmakta, yerel kültürel ürünlerin nasıl uluslararası beğeni kazanabileceğini ve kültürler arası alışverişi teşvik edebileceğini göstermektedir.

K-Pop'un uluslararası başarısının temel taşlarından biri kültürel melezleşmedir. K-Pop, Doğu ve Batı kültürlerinin birleşimiyle şekillenen bir müzik türüdür. Bu durum hem müzikal unsurlar hem de görsel estetik açısından kendini göstermektedir. Örneğin; K-Pop şarkılarında Batı pop müziği unsurları, Hip-hop ritimleri ve geleneksel Kore melodileri bir araya gelerek benzersiz bir müzik deneyimi sunmaktadır (Cruz ve diğerleri, 2019). Bu durum, K-Pop'un farklı kültürel geçmişlere sahip dinleyicilere hitap etmesini sağlamaktadır. Ayrıca K-Pop'un görsel sunumu, yüksek prodüksiyon kalitesi ve estetik açıdan çekici müzik videoları ile desteklenmektedir (Seo ve diğerleri, 2020). Bu melez yapı, K-Pop'un sadece bir müzik türü olmanın ötesine geçerek, bir yaşam tarzı ve kültürel bir fenomen haline gelmesine katkıda bulunmaktadır.

K-Pop'un kültürel karması genç Koreli kadınların kimlik mücadelesi üzerinde de etkili olmaktadır. K-Pop kadın idol grupları, global kültür endüstrisinin talepleriyle örtüşen bir güzellik anlayışını benimsemektedir (Wullur, 2023). Bu durum, yerel ve global kültür açısından karşılıklı etkileşimi sonucunda ortaya çıkan karmaşık bir süreçtir. Bu süreç genç kadınların kendi kimliklerini yeniden tanımlamalarına ve global güzellik standartları ile yerel gelenekler arasında bir denge kurmalarına olanak tanımaktadır (Li, 2024). Dolayısıyla K-Pop kültürel bir ifade biçimi olarak da değerlendirilmektedir.

K-Pop'un melezleşme süreci hayran toplulukları arasında da kendini göstermektedir. K-Pop hayranları, farklı kültürel arka planlardan gelen bireyler olarak K-Pop müziği aracılığıyla ortak bir kimlik geliştirmekte ve bu kimliği sosyal medya platformları üzerinden paylaşmaktadır (Schneider, 2023). Bu durum, K-Pop'un globalleşme sürecinde hayranların rolünü güçlendirmekte ve kültürel etkileşimi artırmaktadır. K-Pop'un bu çok katmanlı yapısı hem Kore kültürünün tanıtımına hem de global pop kültürünün yeniden şekillenmesine katkıda bulunmaktadır (Chen, 2023). K-Pop'un kültürel süreci, bu müzik türünün uluslararası alandaki başarısının önemli bir bileşenidir.

K-Pop'un global başarısında dijital medya ve sosyal platformların rolü yadsınamaz. Özellikle YouTube, K-Pop'un dünya genelinde yayılmasında kritik bir araç haline gelmiştir. K-Pop müziği, YouTube gibi dijital platformlar aracılığıyla geniş kitlelere ulaşmakta ve bu platformlar, K-Pop'un tanıtımında önemli bir rol oynamaktadır (Bhaisaheb, 2024). K-Pop grupları, müzik videolarını ve performanslarını bu platformlarda paylaşarak, dünya genelindeki hayranlarıyla doğrudan etkileşim kurma imkanı bulmaktadır. Bu durum, K-Pop'un globalleşme sürecini hızlandırmakta ve müziğin sınırlarını aşmasını sağlamaktadır.

Dijital medya K-Pop'un hayranları arasında etkileşimi artırmakta ve topluluk oluşturma süreçlerini desteklemektedir. K-Pop hayranları, sosyal medya

platformları üzerinden bir araya gelerek, fan etkinlikleri düzenlemekte ve sanatçılarla etkileşimde bulunma fırsatları yaratmaktadır (Marinescu ve Balica, 2013). Bu durum K-Pop'un bir sosyal hareket haline gelmesine olanak tanımaktadır. Örneğin, BTS gibi grupların hayranları, sosyal medya üzerinden organize olarak çeşitli sosyal ve politik konularda farkındalık yaratmakta ve bu süreçte K-Pop'un gücünü kullanmaktadır (Oh, 2022).

Ayrıca bu konudaki dijital medya stratejileri, genç dinleyicilerin ilgisini çekmek için sürekli olarak yenilikçi içerikler üretmeyi gerektirmektedir. K-Pop grupları, sosyal medya platformlarında etkileşimli içerikler sunarak, hayranlarının katılımını teşvik etmekte ve bu sayede sadık bir hayran kitlesi oluşturmaktadır (Oh ve Lee, 2014). Bu stratejiler, K-Pop'un global başarısını pekiştirmekte ve müziğin dinamik doğasını yansıtmaktadır. Dijital medya ve sosyal platformlar, K-Pop'un uluslararası alandaki etkisini artıran önemli araçlar olarak öne çıkmaktadır.

K-Pop genç izleyicilere hitap etme konusunda son derece başarılı bir strateji geliştirmiştir. Gençler K-Pop'un enerjik müziği, renkli görselleri ve dinamik performansları ile kendilerini ifade etme fırsatı bulmaktadır. K-Pop grupları, gençlerin ilgi alanlarına yönelik içerikler üreterek, onların duygusal ve sosyal ihtiyaçlarına cevap vermektedir (Cui, 2023). Bu durum, K-Pop'un gençler arasında popülerliğini artırmakta ve onları müziğin bir parçası haline getirmektedir.

K-Pop'un genç izleyicilere hitap etme stratejisi sosyal medya üzerinden yürütülen kampanyalarla da desteklenmektedir. K-Pop grupları, gençlerin sosyal medya platformlarında aktif olarak yer almasını teşvik ederek, onların müziğe olan bağlılıklarını artırmaktadır (Cho ve Sim, 2013). Bu strateji gençlerin K-Pop ile olan ilişkilerini güçlendirmekte ve müziğin sosyal bir deneyim haline gelmesine katkıda bulunmaktadır. Ek olarak K-Pop'un genç izleyicilere yönelik içerikleri, onların kimlik arayışlarını desteklemekte ve bu süreçte toplumsal normlarla etkileşimde bulunmalarına olanak tanımaktadır (Sun, 2020).

K-Pop'un genç izleyicilere hitap etme başarısı, kültürel çeşitliliği de yansıtmaktadır. K-Pop grupları, farklı kültürel arka planlardan gelen bireyleri bir araya getirerek, global bir topluluk oluşturmaktadır (Jung ve Shim, 2013). Bu durum, gençlerin farklı kültürleri tanıma ve anlama fırsatı bulmalarını sağlamaktadır. K-Pop'un bu yönü, gençlerin kültürel kimliklerini geliştirmelerine ve global bir perspektif kazanmalarına yardımcı olmaktadır (Aini ve diğerleri, 2021). K-Pop'un genç izleyicilere hitap etme stratejisi bu müzik türünün global başarısının önemli bir bileşenidir.

K-Pop'un global başarısı, kültürel melezleşme, dijital medya ve sosyal platformların etkili kullanımı ve genç izleyicilere yönelik stratejilerle

şekillenmektedir. Bu unsurlar, K-Pop'un bir kültürel bir fenomen haline gelmesine katkıda bulunmaktadır. K-Pop'un uluslararası alandaki etkisi, gençlerin kültürel kimliklerini geliştirmelerine ve global bir topluluk oluşturmalarına olanak tanımaktadır. Bu açıdan K-Pop'un dinamik yapısı ve sürekli evrimi, onun gelecekteki başarısının da temellerini oluşturmaktadır.

K-Pop'un Kültürel Diplomasi Rolü

K-Pop Güney Kore'nin kültürel diplomasi alanındaki en önemli araçlarından biri haline gelmiştir. Bu müzik türü uluslararası ilişkilerde de önemli bir rol oynamaktadır. K-Pop'un yükselişi, Güney Kore'nin dünya genelindeki imajını olumlu yönde etkileyerek, ülkenin kültürel ve ekonomik gücünü artırmıştır. K-Pop'un kültürel diplomasi üzerindeki etkileri, Güney Kore'nin yumuşak güç stratejilerinin bir parçası olarak da değerlendirilmektedir. K-Pop'un uluslararası alandaki etkisi, diğer ülkelerle olan ilişkilerde yeni fırsatlar yaratmakta ve kültürel etkileşimleri teşvik etmektedir.

K-Pop Güney Kore'nin uluslararası imajını olumlu yönde şekillendiren önemli bir unsurdur. Jang ve Paik, Kore Dalgası'nın, Güney Kore'nin yumuşak güç stratejisi çerçevesinde kültürel diplomasi için önemli bir araç olduğunu belirtmektedir (Jang ve Paik, 2012). Bu durum, Güney Kore'nin dünya genelinde daha olumlu bir algı oluşturmaya yardımcı olmuştur. Fadeeva ve diğerleri (2021) K-Pop'un Japonya'da büyük bir popülerite kazandığını ve bu durumun Güney Kore'nin uluslararası ilişkilerdeki imajını güçlendirdiğini ifade etmektedir. K-Pop'un özellikle genç nesil arasında yarattığı etki, Güney Kore'nin kültürel ürünlerinin dünya genelinde tanınmasına ve kabul görmesine katkıda bulunmaktadır. K-Pop'un moda, dil ve yaşam tarzı gibi diğer kültürel unsurları da beraberinde getirdiği görülmektedir.

K-Pop'un uluslararası alandaki etkisi Güney Kore'nin ekonomik ilişkilerini de güçlendirmiştir. Jun ve diğerleri (2019), kültürel ürünlerin ihracatının, ülkeler arasındaki ticari ilişkileri olumlu yönde etkilediğini vurgulamaktadır. K-Pop'un sağladığı bu etki, Güney Kore'nin diğer ülkelerle olan ekonomik ilişkilerini derinleştirip kültürel etkileşimleri de artırmaktadır. Bu durum, Güney Kore'nin uluslararası alandaki imajını güçlendirmekte ve ülkenin yumuşak güç stratejisini desteklemektedir. K-Pop'un, özellikle Asya ülkeleri arasında yarattığı etkileşim, Güney Kore'nin kültürel diplomasi çabalarının başarısını göstermektedir.

K-Pop'un Güney Kore'nin imajına katkısının bir diğer boyutu da ülkenin kültürel çeşitliliğini ve zenginliğini sergilemesidir. Bu müzik türü, farklı kültürel unsurları bir araya getirerek, küresel bir izleyici kitlesi oluşturmayı başarmıştır. Traiyarach ve Banjongprasert (2022) kültürel ürünlerin, ülkelerin

uluslararası imajını şekillendirmede önemli bir rol oynadığını belirtmektedir. K-Pop'un sunduğu bu çeşitlilik, Güney Kore'nin kültürel diplomasi stratejilerinin etkinliğini artırmakta ve ülkenin dünya genelindeki algısını olumlu yönde etkilemektedir. K-Pop'un Güney Kore'nin imajına katkısı ülkenin kültürel ve ekonomik ilişkilerini de derinleştiren çok yönlü bir etki yaratmaktadır.

K-Pop kültürel ihracatların uluslararası ilişkilerdeki önemini vurgulayan bir örnek teşkil etmektedir. Kültürel ürünlerin ihracatı, ülkeler arasındaki ilişkilerin güçlenmesine ve karşılıklı anlayışın artmasına katkıda bulunmaktadır. Fadeeva ve diğerleri (2021) Güney Kore'nin kültürel ihracatlarının, ülkenin ekonomik potansiyelini artırdığını ve uluslararası alanda daha görünür hale gelmesine yardımcı olduğunu ifade etmektedir. Bu noktada K-Pop'un sağladığı ekonomik faydalar, kültürel diplomasi stratejilerinin bir parçası olarak değerlendirilmektedir. K-Pop'un dünya genelinde yarattığı etki, Güney Kore'nin diğer ülkelerle olan ilişkilerini güçlendirmekte ve kültürel etkileşimleri teşvik etmektedir.

K-Pop'un uluslararası ilişkilerdeki yeri sadece ekonomik faydalarla sınırlı kalmamaktadır. Jang ve Paik (2012) kültürel diplomasi aracılığıyla ülkeler arasındaki ilişkilerin derinleştiğini ve karşılıklı anlayışın arttığını vurgulamaktadır. K-Pop'un sağladığı bu etki, ülkeler arasındaki kültürel bağları güçlendirirken diğer yandan sosyal etkileşimleri de artırmaktadır. K-Pop'un uluslararası alanda yarattığı bu etki, Güney Kore'nin yumuşak güç stratejilerinin bir parçası olarak değerlendirilmektedir. K-Pop'un özellikle genç nesil arasında yarattığı etki, Güney Kore'nin kültürel ürünlerinin dünya genelinde tanınmasına ve kabul görmesine katkıda bulunmaktadır.

K-Pop'un uluslararası ilişkilerdeki rolü, kültürel diplomasi stratejilerinin etkinliğini artırmakta ve ülkeler arasındaki ilişkileri derinleştirmektedir. Jun ve diğerleri (2019) kültürel ürünlerin ihracatının, ülkeler arasındaki ticari ilişkileri olumlu yönde etkilediğini vurgulamaktadır. K-Pop'un sağladığı bu etki, Güney Kore'nin diğer ülkelerle olan ekonomik ilişkilerini derinleştirirken kültürel etkileşimlerini de artırmaktadır. Bu durumun yansıması Güney Kore'nin uluslararası alandaki imajı güçlendirirken ülkenin yumuşak güç stratejisi de desteklenmektedir.

K-Pop'un kültürel ihracatların uluslararası ilişkilerdeki yerini güçlendiren bir diğer boyutu da kültürel çeşitliliği ve zenginliği sergilemesidir. Traiyarach ve Banjongprasert (2022) kültürel ürünlerin, ülkelerin uluslararası imajını şekillendirmede önemli bir rol oynadığını belirtmektedir. K-Pop'un sunduğu bu çeşitlilik, Güney Kore'nin kültürel diplomasi stratejilerinin etkinliğini artırmakta ve ülkenin dünya genelindeki algısını olumlu yönde etkilemektedir.

K-Pop diğer ülkeler için bir kültürel diplomasi modeli olma potansiyeline sahiptir. Güney Kore'nin K-Pop'u kullanarak elde ettiği başarılar, diğer ülkelerin de benzer stratejiler geliştirmesine ilham vermektedir. Fadeeva ve diğerleri (2021) K-Pop'un, kültürel ürünlerin ihracatında başarılı bir örnek teşkil ettiğini ve bu durumun diğer ülkeler için bir model olabileceğini ifade etmektedir. K-Pop'un sağladığı başarılar, diğer ülkelerin kültürel diplomasi stratejilerini geliştirmelerine yardımcı olabilecek önemli bir referans noktası oluşturmaktadır.

K-Pop'un diğer ülkeler için bir model olma potansiyeli, kültürel çeşitliliği ve zenginliği sergileme yeteneğinden kaynaklanmaktadır. Jang ve Paik (2012) kültürel diplomasi aracılığıyla ülkeler arasındaki ilişkilerin derinlik kazandığını ve karşılıklı anlayışın arttığını vurgulamaktadır. K-Pop'un sunduğu bu çeşitlilik, diğer ülkelerin kültürel diplomasi stratejilerini geliştirmelerine yardımcı olabilecek önemli bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Bu durum K-Pop'un uluslararası ilişkilerde önemli bir araç haline gelmesine katkıda bulunmaktadır.

K-Pop'un diğer ülkeler için bir model olma potansiyeli, ekonomik faydalarla da ilişkilidir. Jun ve diğerleri (2019) kültürel ürünlerin ihracatının, ülkeler arasındaki ticari ilişkileri olumlu yönde etkilediğini vurgulamaktadır. K-Pop'un sağladığı bu etki, diğer ülkelerin de benzer stratejiler geliştirmesine ilham verebilir. K-Pop'un sunduğu ekonomik fırsatlar, diğer ülkelerin kültürel diplomasi stratejilerini geliştirmelerine yardımcı olabilecek önemli bir faktördür.

K-Pop'un Küresel Yayılımının Sosyal ve Kültürel Etkileri

K-Pop sosyal ve kültürel etkileşimleri de beraberinde getirmiştir. K-Pop'un etkisi dil öğrenimi, yemek kültürü ve televizyon dizilerine olan ilgiyi artırmıştır. K-Pop'un yayılması, farklı kültürler arasında etkileşim ve kimlik oluşumunu da tetiklemiştir. Ayrıca hayran gruplarının sosyolojik etkileri, bu kültürel akımın dinamiklerini daha iyi anlamamıza yardımcı olmaktadır.

K-Pop'un dünya genelinde yayılması, Kore dili ve kültürüne olan ilgiyi artırmıştır. Özellikle genç nesil K-Pop müziği aracılığıyla Korece öğrenmeye yönelmekte ve bu dilin popülaritesi artmaktadır. Yoon (2022) çalışmasında K-Pop'un, hayranların kültürel kimliklerini yeniden müzakere etmelerine olanak tanıdığını ve bu süreçte Kore kültürüne olan ilginin arttığını göstermektedir. Ayrıca bu durum Kore mutfağına olan ilginin de artmasına neden olmuştur. Gençler K-Pop sanatçılarının tükettiği yiyecekleri ve içecekleri denemek için Kore restoranlarına akın etmektedirler. Kore mutfağının dünya genelinde daha fazla tanınmasına ve benimsenmesine yol açmaktadır (Chen, 2023).

K-Pop'un etkisi Kore televizyon dizilerine olan ilgiyi de artırmıştır. K-Dramalar, K-Pop'un popülaritesi ile paralel olarak dünya genelinde izlenme oranlarını yükseltmiştir. Lee'nin (2017) araştırması, pop kültürünün, yerel kültürler üzerinde derin etkiler yarattığını ve bu etkileşimin, izleyicilerin yerel kültürlerini yeniden değerlendirmelerine yol açtığını ortaya koymaktadır. K-Pop'un sunduğu estetik ve anlatım biçimleri, izleyicilerin Kore kültürüne olan merakını artırmakta ve bu da K-Dramaların daha fazla izlenmesine neden olmaktadır. K-Pop'un yayılması; Kore dili, mutfağı ve televizyon dizilerine olan ilgiyi artırarak kültürel bir etkileşim ortamı yaratmaktadır.

K-Pop'un küresel yayılımı, farklı kültürel kimliklerin oluşumuna ve yeniden şekillenmesine katkıda bulunmaktadır. K-Pop hayranları bu müzik türü aracılığıyla kendi kimliklerini yeniden tanımlamakta ve farklı kültürel unsurları bir araya getirmektedirler. Song ve Velding'in (2019) çalışması, K-Pop'un erkeklik algısını nasıl dönüştürdüğünü ve bu dönüşümün yerel değerlerle nasıl etkileşime geçtiğini incelemektedir. Bu noktada K-Pop'un sunduğu farklı erkeklik temsilleri, gençlerin cinsiyet kimliklerini sorgulamalarına ve yeniden yapılandırmalarına neden olmaktadır.

K-Pop'un sunduğu kültürel çeşitlilik, hayranların kendi kimliklerini keşfetmelerine yardımcı olmaktadır. Yoon'un (2018) araştırması K-Pop hayranlarının, bu müzik türü aracılığıyla farklı kültürel unsurları bir araya getirerek kendi kimliklerini oluşturduklarını göstermektedir. Bu durum K-Pop'un kültürel bir hareket haline geldiğini ortaya koymaktadır. Hayranlar, K-Pop aracılığıyla farklı kültürel unsurları deneyimleyerek, kendi kimliklerini zenginleştirmekte ve bu süreçte sosyal bağlar kurmaktadır. Dolayısıyla, K-Pop'un kültürel etkileşimi, bireylerin kimlik oluşum süreçlerinde önemli bir rol oynamaktadır.

K-Pop hayran grupları, sosyal etkileşimlerin ve toplumsal dinamiklerin yeniden şekillenmesine de katkıda bulunmaktadır. Bu gruplar yalnızca müzik dinlemekle kalmayıp, sosyal medya üzerinden etkileşimde bulunarak güçlü topluluklar oluşturmaktadırlar. Kim ve diğerlerinin (2022) çalışması, K-Pop'un sosyal medya aracılığıyla nasıl yayıldığını ve hayranların bu platformlarda nasıl etkileşimde bulunduğunu incelemektedir (Kim et al., 2022). Sosyal medya K-Pop hayranlarının bir araya gelerek etkinlikler düzenlemelerine ve birbirleriyle bağlantı kurmalarına olanak tanımaktadır. Bu durum, K-Pop'un küresel bir fenomen haline gelmesinde önemli bir etken olmaktadır.

K-Pop hayran grupları, toplumsal değişim süreçlerine de katkıda bulunmaktadır. Otmazgin ve Lyan'ın (2014) araştırması, K-Pop hayranlarının, kültürel arabulucular olarak rol oynadıklarını ve bu süreçte yerel tüketicilerle müzik endüstrisi arasında köprüler kurduklarını göstermektedir. Bu gruplar K-

Pop'un yerel kültürlerde nasıl benimsendiğini ve bu süreçte nasıl bir etkileşim yaşandığını ortaya koymaktadır. K-Pop hayranları, kendi kültürel yapılarında K-Pop'u yorumlayarak, bu müzik türünün yerel kültürle nasıl bütünleştiğini göstermektedirler. Hayran gruplarının sosyolojik etkileri, kültürel etkileşim ve kimlik oluşumu süreçlerinde önemli bir rol oynamaktadır.

K-Pop'un küresel yayılımı, sosyal ve kültürel etkileşimlerin yeniden şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Kore dili, mutfağı ve televizyon dizilerine olan ilginin artması, K-Pop'un sunduğu kültürel çeşitliliğin bir yansımasıdır. Ayrıca K-Pop hayran grupları, toplumsal dinamiklerin yeniden şekillenmesine ve bireylerin kimliklerini keşfetmelerine yardımcı olmaktadır. K-Pop'un sosyal ve kültürel etkileri, yalnızca müzikle sınırlı kalmayıp, daha geniş bir kültürel etkileşim ortamı yaratmaktadır.

Sonuç ve Tartışma

Küreselleşme, kültürel etkileşimlerin ve değişimlerin hızlandığı bir dönemi işaret ederken, K-Pop kültürü, bu sürecin en dikkat çekici örneklerinden biri haline gelmiştir. Güney Kore'nin pop müziği, sadece yerel bir fenomen olmanın ötesine geçerek, dünya genelinde geniş bir hayran kitlesi oluşturmuş ve birçok farklı kültürle etkileşime girmiştir. Bu çalışmanın amacı, K-Pop'un küresel pazardaki rolünü, etkilerini ve gelecekteki sürdürülebilirliğini incelemektir. K-Pop'un uluslararası alanda nasıl bir etki yarattığı, bu kültürel fenomenin nasıl bir marka haline geldiği ve diğer kültürel ihracatlarla olan ilişkisi, bu çalışmanın temel odak noktalarıdır. Sonuç olarak, K-Pop'un küreselleşme sürecindeki yeri ve önemi hem ekonomik hem de kültürel açıdan derinlemesine ele alınacaktır.

Bu çalışmanın ana bulguları, K-Pop'un küresel müzik endüstrisindeki etkisinin yanı sıra, bu kültürel fenomenin nasıl bir marka haline geldiğini ve bunun arkasındaki stratejileri kapsamaktadır. İlk olarak, K-Pop'un uluslararası alanda büyük bir başarı elde etmesinin temel nedenlerinden biri, güçlü bir pazarlama stratejisi ve sosyal medya kullanımınıdır. Güney Koreli müzik şirketleri, sanatçıların tanıtımını yaparken, sosyal medya platformlarını etkin bir şekilde kullanarak, dünya genelinde geniş bir hayran kitlesi oluşturmayı başarmıştır. Bu durum, K-Pop'un bir yaşam tarzı ve kültürel bir fenomen haline gelmesine olanak sağlamıştır. Ayrıca, K-Pop'un müzikal çeşitliliği, farklı müzik türlerini harmanlayarak evrensel bir çekicilik yaratması, bu kültürel ürünün dünya genelinde kabul görmesini kolaylaştırmıştır.

İkinci olarak, K-Pop'un kültürel ihracatı, Güney Kore'nin ekonomisine önemli katkılarda bulunmaktadır. K-Pop'un uluslararası başarısı, sadece müzik endüstrisi ile sınırlı kalmayıp, moda, güzellik ve diğer kültürel ürünlerin de dünya genelinde tanıtımını sağlamaktadır. Bu durum, Güney Kore'nin "soft

power” yani yumuşak güç stratejisini güçlendirmekte ve ülkenin uluslararası alandaki imajını olumlu yönde etkilemektedir. K-Pop’un bu denli başarılı olmasının bir diğer nedeni ise, sanatçıların ve grupların sürekli olarak yenilikçi ve yaratıcı projelerle hayranlarını etkileme çabasıdır. K-Pop’un dinamik yapısı, sürekli değişen müzik trendlerine ayak uydurabilme yeteneği ile birleştiğinde, onu küresel müzik sahnesinde benzersiz bir konuma yerleştirmektedir.

Üçüncü olarak, K-Pop’un uluslararası alandaki etkisi, kültürel etkileşimlerin ve değişimlerin artmasına katkıda bulunmaktadır. K-Pop moda, dil ve yaşam tarzı gibi birçok kültürel unsuru da etkilemektedir. Bu durum, farklı kültürler arasında bir köprü işlevi görmekte ve kültürel çeşitliliği teşvik etmektedir. K-Pop’un bu etkisi, özellikle genç nesil arasında kendini göstermekte, farklı kültürlerin bir araya gelmesi ve etkileşimi için bir zemin oluşturmaktadır. K-Pop’un sunduğu kültürel içeriklerin, dünya genelindeki gençler üzerinde yarattığı etki, bu çalışmanın önemli bulgularından biridir.

Sonuç olarak, K-Pop’un küresel müzik endüstrisindeki yeri ve önemi, bu çalışmanın ana bulgularını oluşturmaktadır. K-Pop’un pazarlama stratejileri, ekonomik katkıları ve kültürel etkileşimleri, bu fenomenin dünya genelindeki başarısının temel taşlarıdır. Bu bulgular, K-Pop’un bir kültürel hareket olduğunu göstermektedir. Küreselleşme sürecinde K-Pop’un rolü hem ekonomik hem de kültürel açıdan derinlemesine incelenmesi gereken bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

K-Pop’un küreselleşme sürecindeki yeri sosyal, kültürel ve ekonomik boyutları da kapsamaktadır. Küreselleşme, farklı kültürlerin birbirleriyle etkileşimde bulunmasını sağlarken, K-Pop bu etkileşimin en somut örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. K-Pop’un uluslararası alanda kazandığı popülarite, birçok farklı kültürden insanın bu müzik türüne ilgi duymasına yol açmış ve bu durum, kültürel çeşitliliğin artmasına katkıda bulunmuştur. K-Pop’un sunduğu estetik ve müzikal deneyim, dünya genelindeki dinleyiciler arasında bir bağ kurmakta ve bu bağ, kültürel etkileşimlerin güçlenmesine olanak tanımaktadır.

K-Pop’un küreselleşme sürecindeki etkisi ekonomik boyutlarıyla da dikkat çekmektedir. Güney Kore’nin müzik endüstrisi, K-Pop sayesinde uluslararası pazarda önemli bir yer edinmiş ve bu durum, ülkenin ekonomik büyümesine katkıda bulunmuştur. K-Pop’un yarattığı ekonomik değer turizm, moda ve diğer kültürel ürünlerin de tanıtımını sağlamaktadır. K-Pop’un uluslararası alandaki etkisi, Güney Kore’nin “kültürel ihracat” stratejisini güçlendirmekte ve ülkenin ekonomik kalkınmasına önemli katkılarda bulunmaktadır.

K-Pop’un küreselleşme sürecindeki rolü, kültürel etkileşimlerin yanı sıra, sosyal değişimlere de yol açmaktadır. K-Pop, genç nesil arasında popüler bir

kültürel fenomen haline gelirken, bu durum, gençlerin kimliklerini ve kültürel algılarını da etkilemektedir. K-Pop'un sunduğu estetik ve yaşam tarzı, gençlerin kendilerini ifade etme biçimlerini değiştirmekte ve bu değişim, sosyal dinamiklerin dönüşümüne katkıda bulunmaktadır. K-Pop'un bu etkisi, özellikle sosyal medya aracılığıyla daha da güçlenmekte ve gençlerin bu kültürel fenomenle etkileşimde bulunmalarını kolaylaştırmaktadır.

Ayrıca K-Pop'un küreselleşme sürecindeki yeri, kültürel kimliklerin yeniden şekillenmesine de katkıda bulunmaktadır. Farklı kültürlerden gelen dinleyiciler, K-Pop aracılığıyla yeni kültürel deneyimler edinmekte ve bu deneyimler, kendi kültürel kimliklerini yeniden değerlendirmelerine olanak tanımaktadır. K-Pop'un sunduğu çeşitlilik, dinleyicilerin farklı kültürlerle etkileşimde bulunmalarını teşvik etmekte ve bu durum, kültürel anlayışın derinleşmesine katkıda bulunmaktadır. K-Pop'un küreselleşme sürecindeki rolü, kültürel etkileşimlerin ve değişimlerin artmasına olanak tanıyan bir zemin oluşturmaktadır.

K-Pop'un küreselleşme bağlamındaki genel değerlendirmesi, bu kültürel fenomenin sosyal, ekonomik ve kültürel boyutlarını kapsamaktadır. K-Pop, sadece bir müzik türü olmanın ötesine geçerek, dünya genelinde bir kültürel hareket haline gelmiştir. Küreselleşme sürecinde K-Pop'un rolü, kültürel etkileşimlerin güçlenmesine ve sosyal değişimlerin yaşanmasına olanak tanımaktadır. Bu durum, K-Pop'un uluslararası alandaki başarısının temel nedenlerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

K-Pop'un geleceği ve sürdürülebilirliği hem müzik endüstrisi hem de kültürel ihracat açısından önemli bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. K-Pop'un uluslararası alanda kazandığı başarı, gelecekte de devam edebilmesi için bazı stratejilerin geliştirilmesini gerektirmektedir. Öncelikle, K-Pop'un sürekli olarak yenilikçi ve yaratıcı projelerle hayranlarını etkileme çabası, bu kültürel fenomenin sürdürülebilirliği açısından kritik bir öneme sahiptir. Sanatçıların ve grupların, müzikal çeşitliliği ve estetik unsurları sürekli olarak güncelleyerek, dinleyici kitlesini genişletmeleri gerekmektedir. K-Pop'un geleceği, yenilikçilik ve yaratıcılıkla doğrudan ilişkilidir.

Ayrıca, K-Pop'un uluslararası alandaki etkisinin sürdürülebilirliği, kültürel etkileşimlerin ve değişimlerin devam etmesine bağlıdır. Farklı kültürlerden gelen dinleyicilerin K-Pop ile etkileşimde bulunmaları, bu kültürel fenomenin sürdürülebilirliği açısından önemli bir faktördür. K-Pop'un sunduğu estetik ve müzikal deneyimlerin, dünya genelindeki dinleyiciler arasında bir bağ kurması, bu fenomenin gelecekte de etkisini sürdürebilmesi için gereklidir. K-Pop'un kültürel ihracat stratejileri, farklı kültürlerle etkileşimde bulunarak, bu etkileşimlerin güçlenmesine katkıda bulunmalıdır.

K-Pop'un geleceği ekonomik boyutlarıyla da ilişkilidir. K-Pop'un yarattığı ekonomik değer turizm, moda ve diğer kültürel ürünlerin de tanıtımını sağlamaktadır. Bu durum, Güney Kore'nin kültürel ihracat stratejisini güçlendirmekte ve ülkenin ekonomik kalkınmasına önemli katkılarda bulunmaktadır. K-Pop'un sürdürülebilirliği, bu ekonomik değerlerin korunması ve artırılması ile doğrudan ilişkilidir. K-Pop'un geleceği, ekonomik sürdürülebilirlik ile kültürel etkileşimlerin güçlenmesi arasında bir denge kurmayı gerektirmektedir.

K-Pop'un geleceği ve sürdürülebilirliği sosyal değişimlerle de ilişkilidir. K-Pop, genç nesil arasında popüler bir kültürel fenomen haline gelirken, bu durum, gençlerin kimliklerini ve kültürel algılarını da etkilemektedir. K-Pop'un sunduğu estetik ve yaşam tarzı, gençlerin kendilerini ifade etme biçimlerini değiştirmekte ve bu değişim, sosyal dinamiklerin dönüşümüne katkıda bulunmaktadır. K-Pop'un geleceği, genç neslin kültürel algıları ve kimlikleri ile doğrudan ilişkilidir. K-Pop'un sunduğu kültürel içeriklerin, gençler üzerinde yarattığı etki, bu fenomenin sürdürülebilirliği açısından kritik bir öneme sahiptir.

Sonuç olarak, K-Pop'un kültürel ihracatın geleceği ve sürdürülebilirliği, müzik endüstrisi, ekonomik boyutlar ve sosyal değişimlerle ilişkilidir. K-Pop'un uluslararası alandaki etkisinin devam edebilmesi için yenilikçilik, kültürel etkileşimler ve ekonomik sürdürülebilirlik gibi faktörlerin göz önünde bulundurulması gerekmektedir. K-Pop, sadece bir müzik türü olmanın ötesine geçerek, dünya genelinde bir kültürel hareket haline gelmiştir. Küreselleşme sürecinde K-Pop'un rolü, kültürel etkileşimlerin güçlenmesine ve sosyal değişimlerin yaşanmasına olanak tanımaktadır. Bu durum, K-Pop'un gelecekte de etkisini sürdürebilmesi için gerekli olan temel unsurları oluşturmaktadır.

Kaynakça

- Aini, A. N., Fahmi, M., Ardhiyansyah, A., & Putra, B. R. (2021). K-Pop's popularity strategy in the international arena. *Nusantara Science and Technology Proceedings*, 4(4), 56-65. <https://doi.org/10.11594/nstp.2021.1006>
- Amano, T., Coverdale, R., & Peh, K. (2016). The importance of globalisation in driving the introduction and establishment of alien species in Europe. *Ecography*, 39(11), 1118-1128. <https://doi.org/10.1111/ecog.01893>
- Bhaisaheb, F. (2024). K-pop fandom and beauty trends: investigating the engagement of young urban indian women with bts. *Bodhi an Interdisciplinary Journal*, 10(1), 17-42. <https://doi.org/10.3126/bodhi.v10i1.66930>
- Chen, S. (2023). The influence of K-pop culture on the consuming behavior of Chinese urban youth and adolescence. *Academic Journal of Humanities & Social Sciences*, 6(22), 15-20. <https://doi.org/10.25236/AJHSS.2023.062203>
- Cho, B. and Sim, H. (2013). Success factor analysis of k-pop and a study on sustainable korean wave - focus on smart media based on realistic contents. *The Journal of the Korea Contents Association*, 13(5), 90-102. <https://doi.org/10.5392/jkca.2013.13.05.090>
- Cruz, A., Seo, Y., & Binay, I. (2019). Cultural globalization from the periphery: translation practices of English-speaking K-pop fans. *Journal of Consumer Culture*, 21(3), 638-659. <https://doi.org/10.1177/1469540519846215>
- Cui, T. (2023). Ethnography research on reddit moderators gatekeeper role within the online transcultural k-pop fandom community in anglophone countries. *Communications in Humanities Research*, 7(1), 125-130. <https://doi.org/10.54254/2753-7064/7/20230822>
- Fadeeva, A., Puiu, D., Gurushkin, P., Nikonov, S., & Puiu, I. (2021). Impact of diversifying media content on country's economic potential: Case study of South Korea. *Laplace Em Revista*, 7(Extra-D), 187-199. <https://doi.org/10.24115/s2446-622020217extra-d1085p.187-199>
- Haini, H., & Loon, P. (2023). Do globalised economies benefit more from export sophistication? evidence from advanced and developing economies. *International Journal of Social Economics*, 50(12), 1637-1654. <https://doi.org/10.1108/ijse-01-2023-0001>
- Huh, H. and Park, C. (2020). A new index of globalisation: Measuring impacts of integration on economic growth and income inequality. *World Economy*, 44(2), 409-443. <https://doi.org/10.1111/twec.12998>

- Jang, G., & Paik, W. (2012). Korean wave as tool for Korea's new cultural diplomacy. *Advances in Applied Sociology*, 02(03), 196-202. <https://doi.org/10.4236/aasoci.2012.23026>
- Jun, B., Alshamsi, A., Gao, J., & Hidalgo, C. (2019). Bilateral relatedness: Knowledge diffusion and the evolution of bilateral trade. *Journal of Evolutionary Economics*, 30(2), 247-277. <https://doi.org/10.1007/s00191-019-00638-7>
- Jung, S., & Shim, D. (2013). Social distribution: K-pop fan practices in Indonesia and the 'Gangnam style' phenomenon. *International Journal of Cultural Studies*, 17(5), 485-501. <https://doi.org/10.1177/1367877913505173>
- Kim, J., Kim, K., Park, B., & Choi, H. (2022). The phenomenon and development of K-pop: The relationship between success factors of K-pop and the national image, social network service citizenship behavior, and tourist behavioral intention. *Sustainability*, 14(6), 3200. <https://doi.org/10.3390/su14063200>
- Lee, H. (2017). A 'real' fantasy: Hybridity, Korean drama, and pop cosmopolitans. *Media Culture & Society*, 40(3), 365-380. <https://doi.org/10.1177/0163443717718926>
- Lee, S., & Bai, B. (2016). Influence of popular culture on special interest tourists' destination image. *Tourism Management*, 52, 161-169. <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2015.06.019>
- Li, Z. (2024). From k-pop to c-pop: feasibility exploration of building a chinese star-making system based on the korean local idol model. *TSSEHR*, 5, 104-108. <https://doi.org/10.62051/c5tafg25>
- Li, Z., Sun, Y., & Zhan, Y. (2024). From K-pop to C-pop: Feasibility exploration of building a Chinese star-making system based on the Korean local idol model. *Transactions on Social Science, Education and Humanities Research*, 5, 104-108. <https://doi.org/10.62051/c5tafg25>
- Liang, R. (2023). Analysis of the influence of BTS on K-pop. *Communications in Humanities Research*, 14(1), 42-47. <https://doi.org/10.54254/2753-7064/14/20230403>
- Marinescu, V. and Balica, E. (2013). Korean cultural products in eastern europe: a case study of the k-pop impact in romania. *Region Regional Studies of Russia Eastern Europe and Central Asia*, 2(1), 113-135. <https://doi.org/10.1353/reg.2013.0000>
- Muhammad, B., & Khan, S. (2021). Understanding the relationship between natural resources, renewable energy consumption, economic factors, globalization and CO₂ emissions in developed and developing countries.

- Natural Resources Forum*, 45(2), 138-156. <https://doi.org/10.1111/1477-8947.12220>
- Oh, I., & Lee, H. (2014). K-pop in Korea: How the pop music industry is changing a post-developmental society. *Cross-Currents East Asian History and Culture Review*, 3(1), 72-93. <https://doi.org/10.1353/ach.2014.0007>
- Oh, Y. (2022). Comparison of the factors behind K-pop's international success and the popular music industries of its neighbours. *BCP Social Sciences & Humanities*, 20, 266-270. <https://doi.org/10.54691/bcpssh.v20i.2327>
- Otmazgin, N., & Lyan, I. (2014). Hallyu across the desert: K-pop fandom in Israel and Palestine. *Cross-Currents East Asian History and Culture Review*, 3(1), 32-55. <https://doi.org/10.1353/ach.2014.0008>
- Putong, P. (2022). K-pop music: The influence of pop-culture involvement and destination image on travel intention to South Korea. *Journal of Business on Hospitality and Tourism*, 8(1), 216. <https://doi.org/10.22334/jbhost.v8i1.347>
- Schneider, I. (2023). English's expanding linguistic foothold in k-pop lyrics. *English Today*, 40(2), 105-112. <https://doi.org/10.1017/s0266078423000275>
- Seo, Y., Cruz, A., & Fifita, I. (2020). Cultural globalization and young korean women's acculturative labor: k-beauty as hegemonic hybridity. *International Journal of Cultural Studies*, 23(4), 600-618. <https://doi.org/10.1177/1367877920907604>
- Song, K., & Velding, V. (2019). Transnational masculinity in the eyes of local beholders? Young Americans' perception of K-pop masculinities. *The Journal of Men S Studies*, 28(1), 3-21. <https://doi.org/10.1177/1060826519838869>
- Sun, M. (2020). K-pop fan labor and an alternative creative industry: A case study of GOT7 Chinese fans. *Global Media and China*, 5(4), 389-406. <https://doi.org/10.1177/2059436420954588>
- Traiyarach, S., & Banjongprasert, J. (2022). The impact of export promotion programs on export competitiveness and export performance of craft products. *Journal of Marine Science and Engineering*, 10(7), 892. <https://doi.org/10.3390/jmse10070892>
- Wullur, F. (2023). The influence of korean popular culture towards the intention to visit south korea (survey on student's in sam ratulangi university manado). *Jurnal Emba Jurnal Riset Ekonomi Manajemen Bisnis Dan Akuntansi*, 11(1), 65-76. <https://doi.org/10.35794/emba.v11i1.45183>

- Yoon, K. (2017). Global imagination of K-pop: Pop music fans' lived experiences of cultural hybridity. *Popular Music & Society*, 41(4), 373-389. <https://doi.org/10.1080/03007766.2017.1292819>
- Yoon, K. (2018). Transnational fandom in the making: K-pop fans in vancouver. *International Communication Gazette*, 81(2), 176-192. <https://doi.org/10.1177/1748048518802964>
- Yoon, K. (2022). Between universes: fan positionalities in the transnational circulation of K-pop. *Communication and the Public*, 7(4), 188-201. <https://doi.org/10.1177/20570473221136667>
- Zhang, B. (2023). How did K-pop music affect Americans?. *Communications in Humanities Research*, 5(1), 67-72. <https://doi.org/10.54254/2753-7064/5/20230067>

3. Bölüm

ÇAYKARA'DAN ÖZALP'A MÜZİK KÜLTÜRÜ GÖÇÜ

Songül ÇAKMAK¹

¹ Doç. Dr. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Geleneksel Türk Müziği Bölümü. ORCID: 0000-0002-5781-2814, songulcakmak@yyu.edu.tr

ÖZ

Göç, insanlık tarihinin köklü bir parçası olup, sosyolojik açıdan da derin etkileri olan bir olgudur. Geçmişten günümüze kadar kültürler, göçebe yaşamın etkisiyle diğer topluluklarla etkileşime girmiş ve bu etkileşim, çeşitli kültürel değişimlere yol açmıştır. Göçün sağladığı kültürel hareketlilik, müzik kültürleri üzerinde de önemli değişim ve dönüşümlere neden olmuştur. Karadeniz Bölgesi, tarihsel olarak farklı toplulukların geçiş yolu olmuştur ve bu geçişler, bölgenin kültürel yapısını derinden etkilemiştir. 20. yüzyılın ortalarında gerçekleştirilen İskân politikaları çerçevesinde, bölgede önemli bir yer değiştirme hareketi yaşanmıştır. Bu göç, özellikle Trabzon ilinin Çaykara ilçesinden Van ilinin Özalp ilçesine gerçekleşen hareketlilikte olmuş, Karadeniz kültüründeki müzik ve dansla bağlantılı önemli müzikal değişimlere yol açmıştır. Göç ve kültürel değişim bağlamında, gündelik müzik uygulamalarından törensel müzik uygulamalarına kadar pek çok müzikal gelenek incelenmiştir. Bölgede, dilli kaval ve kemençe çalma geleneğinden bağlama çalma geleneğine, horon tepme geleneğinden halay çekme geleneğine kadar çeşitli müzikal melezleşmeler gözlemlenmiştir. Çalışmanın odağını oluşturan Özalp bölgesindeki Kürtlerin kültürel egemenliği ve iki farklı kültürü bir arada yaşamak zorunda kalan Rum kimlikli Karadeniz göçerleri, bu sürecin dinamiklerini anlamak açısından önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, müzik kültürünün korunması ve yeni çevredeki dönüşümü ana araştırma konusu olarak ele alınmıştır. Araştırma için seçilen örneklem grubunu, Çaykaralı göçerlerin kadın-erkek ortak hafızaları oluşturmaktadır. Bu verilere, saha çalışması, sözlü tarih ve etnomüzikolojik yöntemler kullanılarak, yarı yapılandırılmış görüşmeler ve gözlemler yoluyla ulaşılmıştır. Sonuç olarak, göçmenlerin yeni bir çevrede varlıklarını sürdürebilmek için kültürel uygulamalarını ve müziklerini yeniden şekillendirdikleri, bu süreçte kültürel etkileşim ve melezleşme yoluyla dinamik bir kültürel yapı ortaya çıkardıkları gözlemlenmiştir. Göçmenler, kültürel sürekliliklerini korurken, aynı zamanda yaşadıkları toplumla entegre olup uyumlu hale gelmişlerdir.

Anahtar Kelimeler: Trabzon/Çaykara, Van/Özalp, İç Göç, Kimlik, ritüel, Kültürel Melezleşme/Kültürel Adaptasyon, Müzik Kültürü.

MUSIC CULTURE MIGRATION FROM ÇAYKARA TO ÖZALP

ABSTRACT

Migration is a deep-rooted part of human history and a phenomenon with deep sociological effects. From the past to the present, cultures have interacted with other communities under the influence of nomadic life and this interaction has led to various cultural changes. The cultural mobility provided by migration has also caused significant changes and transformations in music cultures. The Black Sea Region has historically been a transit route for different communities and these transitions have deeply affected the cultural structure of the region. In the mid-20th century, within the framework of the settlement policies, there was a significant displacement movement in the region. This migration, especially in the movement from Çaykara district of Trabzon province to Özalp district of Van province, led to significant musical changes related to music and dance in Black Sea culture. In the context of migration and cultural change, many musical traditions ranging from daily music practices to ceremonial music practices are analysed. Various musical hybridisations have been observed in the region, ranging from the tradition of playing the dilli kaval and kemençe to the tradition of playing the baglama, from the tradition of horon kicking to the tradition of halaying. The cultural dominance of the Kurds in the Özalp region, which forms the focus of the study, and the Black Sea migrants with Greek identity, who had to live two different cultures together, play an important role in understanding the dynamics of this process. In this context, the preservation of music culture and its transformation in the new environment is the main research topic. The sample group selected for the research consists of the collective memories of men and women of the nomads of Çaykaralı. These data were obtained through fieldwork, oral history and ethnomusicological methods, semi-structured interviews and observations. As a result, it has been observed that migrants reshape their cultural practices and music in order to survive in a new environment, and in this process they create a dynamic cultural structure through cultural interaction and hybridisation. While preserving their cultural continuity, immigrants have also integrated and harmonised with the society they live in.

Keywords: Trabzon/Çaykara, Van/Özalp, Internal Migration, Identity, ritual, Cultural Hybridisation/Cultural Adaptation, Music Culture.

Giriş

Göç olgusu, sosyolojik incelemeye tabi tutulan ve çeşitleri olan insanın bulunduğu yerden başka bir yere, aile veya toplulukça yer değişimini belirleyen gönüllü veya zorunlu hareketlerdir. Göç, Türkçe sözlükte ekonomik, toplumsal ve siyasi nedenlerle bireylerin veya toplulukların bir yerden başka bir yere taşınma süreci olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2009: 769). Bu mekânsal değişim, zamanla hem göç edenlerin hem de geldikleri yerlerin üzerinde yeni değişimlere yol açabilir. Göçün kapsamı bireysel deneyimlerden kitlesel hareketlere kadar geniş bir yelpazeye yayılmakta ve bu durum, ortaya çıkabilecek yeni değişimlerin niteliği üzerinde belirleyici bir etki yaratmaktadır.

1950'li yıllardan itibaren Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yaşanan göçler, bölgenin sosyal yapısını derinden etkilemiştir. Şehir ve köylerden büyük şehirlere doğru yapılan göçler, Karadenizlilerin dayanışma duygusunu güçlendirmiştir. 1970'lere gelindiğinde, Trabzonspor'un ortaya çıkışı bu sürecin önemli bir dönüm noktası olmuştur. Trabzonspor, sadece bir futbol takımı değil, Karadenizlilerin İstanbul'a karşı bir simgesi haline gelmiş ve bölge halkını bir araya getirerek güçlü bir sosyal hareketin başlangıcını oluşturmuştur. Karadenizliler, Trabzonspor'un başarısını kutlarken, kemençe ve horon gibi geleneksel unsurlar da bu birlikteliğin bir parçası haline gelmiştir. Bu süreç, göçle birlikte Anadolu'nun farklı köy ve şehirlerinden gelen Karadenizlilerin, İstanbul'da ve diğer büyük şehirlerde yeni bir kimlik kazandıkları ve kültürlerini yaşatmaya devam ettikleri bir dönemi simgeler (Akat, 2007: 9).

Gordon Marshall, göçün bireylerin veya grupların sembolik ve siyasal sınırları aşarak yeni yerleşim alanlarına kalıcı hareketini içerdiğini belirtmektedir. İç göçü ise, ulus devletler sınırları içinde, ekonomik büyüme merkezlerine doğru gerçekleşen nüfus hareketleri olarak tanımlar. Marshall, bu tür göçlerin 1950'lerden itibaren özellikle gelişmekte olan ülkelerde ciddi oranlara ulaştığını vurgular. Bu durum, gelişmekte olan bir ülke olan Türkiye için de geçerlidir (Marshall, 1999: 314).

Bu çalışmada ise daha dar çaplı bir göç örneği olan, 1965 yılında Trabzon/Çaykara'da meydana gelen sel felaketi nedeniyle hayvanlarının ve tarlalarının telef olması neticesinde devletin birimlerine başvurarak yardım isteyen Çaykara köylülerinin, devletin uygun gördüğü Van ili, Özalp ilçesi bölgesine, tarım-hayvancılık faaliyetleri için göçmek durumunda kalan Karadenizli bir grupla ilgilidir. Bu göçün Çaykara göçerleri üzerinde açmış olduğu sosyo-kültürel yaralarla beraber, göçerlerin sosyal bir savunma mekanizması olan kültürel adaptasyon ve melezeleşmenin müzikteki tezahürü üzerinde durulacaktır.

Trabzon ili aykara ilçesinden, Van ili zalp ilçesine yapılan g, resmi kayıtlarda ‘gönüllü g’ olarak gösterilmesine rağmen, halk tarafından ‘zorunlu g’ olarak değerlendirilmiştir. Çalışmada g olayında meydana gelen; dil, gelenek, görenek, kültürel melezleşme/kültürel adaptasyon gibi unsurların müzik ve dans aracılığıyla ne şekilde gerçekleştirildiği ele alınmıştır. Göç eden topluluğun müzik geleneklerinin saha çalışmasıyla detaylı bir şekilde ele alınması, sosyokültürel adaptasyon ve etkileşim süreçlerinin müzik ve dans pratiklerine nasıl yansıdağını anlamak açısından önemlidir. Bu bağlamda, mobilitenin doğrudan ve dolaylı etkileri, toplulukların kültürel kimliklerini nasıl yeniden şekillendirdiğini ve yerel müzik pratiklerine nasıl entegre olduklarını keşfetmek amaçlanmaktadır.

Araştırmanın Problem Cmleri

Trabzon ili aykara ilçesinden, Van ili zalp ilçesine sel felaketi yüzünden göç etmek zorunda kalan aykara halkının iletişim, gelenek, dans/ritüel ve müzik kltrnn nasıl koruduğu ve yeni çevrede nasıl bir değişim geçirdiği, ana araştırma problemini oluşturmaktadır. Bu doğrultuda alt problemler şu şekilde oluşturulmuştur:

➤ Alt Problem 1. Çaykara’dan zalp’a genlerin gten önceki müzikal kültürel yapılarıyla gten sonraki müzik kültürleri üzerindeki adaptasyon/melezleşme, hangi yönlerden olmuştur?

➤ Alt Problem 2. Gen aykara halkı kültürünün zalp kültürü ile olan iletişim ve etkileşim süreçlerine ait kültürel yapıları ve müzik kültürleri üzerindeki değişimleri/kayıpları nelerdir?

➤ Alt Problem 3. Çaykara topluluğu, iskân edilen yerin müziğine ait müzikal ögelerden (söz/ezgi/alėı vb.) ne şekilde etkilenmiştir?

➤ Alt Problem 4. Çaykara halk danslarının zalp halk dansları karşısında etkileşimi nasıl olmuştur?

➤ Alt Problem 5. aykaralı göçerler, göç ettikleri bölgede, kolektif hafızalarını taze tutabilmek için ne gibi stratejiler geliştirmişlerdir?

Araştırmanın Sınırlılığı

Bu alışmada, Karadeniz ili aykara ilçesindeki yakınları ve ortamları hakkında bilgiler, Van ili zalp ilçesine göç eden Çaykaralı gerlerden edinilmiş, Trabzon/aykara ilçesine gidilmemiş, yalnızca Van zalp Dönerdere Köyüne göç etmiş aykaralıların müzikal/kültürel durumlarının hangi yönlerden değişip-dönüştüğünün incelenmesiyle sınırlı kalınmıştır.

Teorik Çerçeve

Göçler genellikle istenmeyen yer değişimlerini kapsar. Bu yer değişimleri farklı gerekçelerle oluşabilmektedir. Ekonomi, Eğitim, sağlık gibi nedenler kısmen geçici olup bulunulan yerle kısa süreli bir etkileşim sağlama zorunluluğu getireceğinden ciddi ruhsal sorunlara pek sebep olmaz. Bunun dışında doğal felaketler, kan davaları gibi zorunlu ve uzun süreli göçler de yaşanabilmektedir. Göçle birlikte ortaya çıkan adaptasyon sorunları, beraberinde ciddi çatışma ve kargaşaları meydana getirebilir. İnsan, adapte olamadığı yeri terk etme güdüsü ile yaşar, bu güdü insanları sürekli hareket halinde olmasını sağlar. Kültürel hafızayı kolektif bir şekilde diri tutmak da içinde bulunulan kültüre karşı direnç belirtisidir. Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisinde bulunan ve ikinci kademe olarak görülen güvenlik, kaynak, iş vb. gibi olguların sağlanması zorunluluğundan ötürü insanlar harekete geçer ve bu duygu durumların tatmin edici seviyeye gelmesi için sürekli bir hareketlilik içinde bulunmalarını sağlar (Maslow, 1954).

Çalışmada, Van/Özalp-Dönerdere-Emek köylerine göç eden Karadeniz Rum kültürüne mensup topluluk, müzik kültürü bağlamında yaşadıkları değişim ve adaptasyon süreçleri ele alınırken dikkate alınması gereken bazı kritik noktalar vardır. Bu kritik noktalar, göçmen toplulukların müzik aracılığıyla kimliklerini nasıl korudukları ve yeniden inşa ettikleri üzerine yapılan analizler, 'kimlik', 'göç', 'kültürel melezleşme' ve 'kültürel adaptasyon' teorileri çerçevesinde değerlendirilmiş, bu teoriler müziğin kimlik oluşturmadaki rolünü anlamak için kullanılmıştır.

Göçlerin çoğu içten kıyıya doğru olurken bu göç hareketi diğer birçok göçten farklı olarak kıyından içe doğru gerçekleşmiştir (Gül, 2014; Doğanay, 2016). Coğrafi farklılık göç edenlerde uzun bir süre uyum sorunu yaratmıştır. Göç edenler bir süre sonra egemen kültüre uyum sağlamakta ve kültürel mesafeyi daraltmakta, etnik farklılıklar giderek azalmaktadır. Göçün devam etmesi halinde, yeni gelenlerle birlikte bu kesimin etnik kültür akışı sürmektedir. Göçün, etnikliği besleyen bir yanı vardır. Her toplumda egemen ideoloji/kültür ile etnik kimlik arasında çatışma ve çakışma kaçınılmazdır (Kaplan, 2013: 38-42; Conteh, 2003).

Melez müzik kavramı, değişkenliğin ve yeniden yorumlamanın beraberinde getirdiği bir konum farklılığını da ortaya koymaktadır (Saral, 2020: 240). Müziğin bu tür oluşumlarda geleneği en iyi yansıtan araçlar olduğu ve "folk müzik" türünü yansıtan en iyi biçimler olduğu bilinmektedir. Dünya topluluklarında farklılıkları belirleyen özellikler; kültür, tarih, coğrafi konum ve sosyal/ekonomik yapıdır. Kültürel kimliğin bir devamı olan müzik, kültürel

ürünler arasında işbirliğiyle üretilip tüketilen ürünler arasında önemli bir yere sahiptir.

Müzikte kullanılıp seçilen dil ve sözcükler, bu söz/sözcüklerin hangi ses perdesine nasıl yerleştirildiğini tespit etmek, o kültürel yapıdaki müziksel anlatımı kavramamıza yardımcı olabilecektir. Melodi/ezgideki duygunun anlamı yine kültürel birikime ve değerlere göre değişim gösterecektir (Kaplan, 2005: 61). Çok farklı unsurlardan oluşan kültür sistemi içinde müzik, sadece bir unsurdur ve diğer kültür kurumlarıyla sıkı bir işbirliği içindedir. Kurumlarda meydana gelen herhangi bir değişiklik, sistemi oluşturan tüm öğeleri ve dolayısıyla müziği etkiler (Güvenç, 1993: 109). Birbirinden çok farklı bölgelere sahip Anadolu, bölgelerdeki ortak özellikler, aynı duygu ve düşüncelerin ortak olaylar etrafında türkü sözlerinde yansımaları, ortak bütünlüğün göstergesi olsa da türkülerdeki ezgi, ritim, çalım tekniği ve söyleniş biçimi her yörede farklılık gösterir, ortak duygu ve düşünceler farklı bir sunuşla ortaya çıkar. Yazılı tarihin (Gül, 2014; Doğanay, 2016) bu göç hareketini belirttikleriyle sözlü kültürde yaşananların kişisel tarih kapsamında değerlendirilmesi gerektiği ve bu durumun müzikal anlatımının yazılanlardan farklı olması, müzik aracılığıyla yazılı tarihin yapıbozuma uğratılabileceğini de göstermektedir.

Birçok disiplini ilgilendiren ve her disiplinin kendine özgü tanımlaması olan kimlik kavramı, teknik bir kavram olarak çalışmada yer almış ve özellikle antropologların ve sosyologların bakış açılarından faydalanılmıştır. Tarihsel süreç içinde kavramın tekil ve bütüncül anlamından, çok boyutlu ve esnek yapıya evrilmesi, 'aidiyet' kavramıyla eş anlamda kullanılmasına yol açmıştır. Frith, kimliğin esnek yapısının süreç içerisinde değiştiğini, müzik üzerinden açıklayarak, kimlik-müzik ikiliğinin bir oluş değil, süreç yönünü anlatmış oluyor ve ikisindeki edimselliğin hem hikâye hem de gösterim olarak ele alınması gerektiğini vurgulamış oluyor (Fitzgerald, 1993: 4; Şahin, 2017: 184).

Müzik, kitle kültüründe ortak bilinç oluşturma aşamasında çok etkili bir araçtır. Müziğin harekete geçirdiği ilişkiler bütün bir topluluğu kapsayabilir. Belli toplumlarda "müzik ve dans" topluluğun kendisini "o" topluluk olarak görmesini sağlayan tek araçtır. Ulus-Devlet bağlamında, ulusal ideoloji ile özdeşleşemeyen bölge ve topluluklar için müzik ve dans, çoğu zaman karşı oluşu ve farklılığı vurgulamanın elverişli bir yoludur (Kaplan, 2013: 42-43). Bu bağlamda Türkiye'de de etnik kimliklerin, melez müzikleriyle birlikte varlıklarını korumaya çalıştıkları söylenebilir.

Kültürel etkileşim ve melezleşme teorileri, göçmen toplulukların yerel kültürlerle nasıl etkileşime girdiğini ve yeni müzik pratiklerinin nasıl ortaya çıktığını açıklamada yardımcı olur. Kültürel adaptasyon ve kültürün yeniden inşası ise müzik kültüründeki değişimlerin ve adaptasyonların, toplulukların

kimliklerini korumada, güçlendirmede ya da asimile olmasında nasıl bir rol oynadığını gösterir.

Melez kültür, homojenliğin egemenliğine karşı, heterojenliğin karşı-hegemonyasını öne çıkaran bir kültürel biçimi ifade eder. Bu kültürel formda, iki farklı kimlik karşılaşır, kaynaşır, iç içe geçer ve sentezlenir. Melez kültür, doğası gereği homojen olanla tarihsel ve politik bağları koparır ve bu sayede tek bir kimliğe referans veren bir yapı yerine, en az iki kültürel kimlikle bağlantı kuran çok-kimlikli bir kültürel form ortaya çıkar (Aşkan, 2021: 134-135). Hannerz, melezleşmenin merkez ve çevre arasındaki kültürel uzaklığı azalttığını ve sürekliliği sağladığını belirtmektedir. Melezleşme, birbirinden etkilenme, öğrenme ve karşılıklı bağımlılığı dile getirdiği ölçüde, bir arada yaşayabilmenin koşulu olarak da ortaya çıkmaktadır (Hannerz,1998: 161-162). Melezlik, farklılığı onaylamanın dışında milliyetçilik ideolojilerinin eksik totalitarizmini yapar. Bu durumda geleneksel kimlik bozulabilir karşılıklı olarak sözde kategorilerin kutsallığını bozarak hem doğunun hem de batının bir parçası olarak sentez bir kimlik kazanabilir (Göle, 2000: 17).

Schelesinger, kimlik konusunda şöyle bir tanımlama yapmaktadır: Kimlik hem kabulün hem dışlamanın bir ürünü olarak görünmektedir. Bundan dolayı bir etnik grubu öbür gruplardan ayıran ve tanımlayan şey, araya konulmuş olan toplumsal sınırlardır, bu sınırlar içerisinde yer alan kültürel gerçeklik değil (1987: 235), kültürel gerçeklik, toplumsal bellek süreçlerine bağlıdır. Etnik gruplar kendilerini ortak geçmişlerinin anılarına dayanarak tanımlarlar. Böylece, toplumsal gruplarda sürekli bir oluşum içinde olan, sınırların sürekli olarak tanımladığı görüşüne dayanan dinamik bir kimlik fikri geliştirebiliriz (Schelesinger, 1987: 230). Bu açıdan bakıldığında etnik kimlik, kolektif kimliğin özgül bir biçimidir. Kimliklerin birbirlerini tanımaları ve ortak bir toplumsal ilişkiler sistemi içinde bulunması gerekir. Kimlik, bir “nesne” olarak değil, “bir simgeler ve ilişkiler sistemi” olarak düşünülmelidir. Herhangi bir failin (agent) kimliğini sürdürebilmesi, tek belirli bir kimlikle değil; sürekli bir yeniden oluşum süreciyle ve bunda öz tanımlama ve farklılığın onaylanmasıyla, birbiriyle devamlı iç içe geçer. Kimlik, kolektif eylemin dinamik, gelişmekte olan bir yönüdür. İki farklı türün bir araya gelerek karıştırılması sürecini ele alan melezleşme ise farklı kültürlerin iç içeliğini, birbirine karıştırılmış olma durumunu ya da karma karışıklığını vurgular. Melezleşmede biraz kaybetme biraz kazanma mevhumları söz konusudur. Merkez ve çevre arasındaki uzaklığı azalttığından sürekliliği sağlamaktadır.

Kültürel melezleşme ise baskın kültürün ötekine dayattığı söylem veya icra yapısında bir karışımın ortaya çıkması durumudur (Hannerz,1998: 162). Göç

sonrası adaptasyon zorluğu çeken göçmenler gerek fikir gerekse icrasal tüm alanlarda baskın kültürün etkisi altında kaldığı görülmüştür.

Yöntem ve Teknikler

Bu çalışmada, etnografya biliminden faydalanılmıştır. Etnografya, insan davranışlarının nedensel açıklamalarının genel ve evrensel olmaktan ziyade, özel ve kültürel olarak göreceli olduğunu varsayması bakımından, etnografik çalışmaları nicel değil nitel çalışmalar olarak değerlendirmeye olanak sağlar (Wardhaugh, 2006: 249). Müzik, sosyal ve kültürel bir sistemin parçası olarak topluluklar üzerinde etnografik çalışmalar yapabilir ve alana ilişkin değerlendirmelerde bulunabilirler. Ayrıca, bireysel etnomüzikoloji ve biyografik çalışmalar da bu kapsamda ele alınabilir (Ruskın ve Rice, 2012: 301).

Bu çalışmada, bireylerden hareketle topluluk hakkında genel değerlendirmelere ulaşılmıştır. Müzik kültüründe göç ve değişim süreci, etnometodolojik yöntemle ele alınmaktadır. Antropolojik bir bakış açısıyla analiz edilen bu toplulukta, farklı dillerin ve müziklerin incelenmesi, yaşamın farklı evrelerinde gerçekleştirilen ritüellerin ve müziklerin kültürel bağlayıcılığı üzerinde durulmaktadır.

Çalışmanın bir diğer önemli kısmı, göç teması işlenmeden önce, kültürel kimlik olgusu özelinde iki farklı kültürün (Rum ve Kürt) genel yapısının karşılaştırılmasıdır. Bu karşılaştırma, farklılıkların halk müziğine (folk music) yansması üzerinden ele alınmıştır. Ayrıca, Çaykara ilçesi Baltacılı ve Şerah köylerinden, Özalp ilçesi Dönerdere ve Emek köylerine göç edenlerin göç ve kültürel adaptasyon mücadelesine ilişkin tarihsel serüvenleri, sözlü tarih incelemesiyle ele alınmıştır. Connerton (2019), toplumsal hafızanın toplumların kimliklerini nasıl koruduğunu ve şekillendirdiğini incelerken, belleğin hem bireyler hem de gruplar üzerindeki etkilerini geniş bir perspektiften ele alır. Bu hususta toplumların, belirli ritüel ve törenler aracılığıyla geçmişi hatırladığı ve bu süreçte toplumsal belleği canlı tuttuğunu ekler (Connerton, 2019: 1180).

Sözlü tarih anlatılarına başvuru kişiler, "kaynak kişiler" olarak tanımlanmış ve bu kişilerin anlatıları, deneyim aktarımlarının, bilginin kaynağının kendisi olarak görülmesi yaklaşımına dayandırılmıştır (İlyasoğlu, 2008: 71; Alkar, 2011: 6).

Bulgular ve Yorum

Çaykara İlçesi Baltacılı ve Şerah Köyü Yerlilerinin Göçten Önceki Etnik/Kültürel Yapısı

Karadeniz bölgesi, tarih boyunca birçok topluluğun yurt edindiği bir bölge olmuştur. M.Ö. VIII. yy. sonları veya VII. yüzyıl başlarında bölgeye yerleşen Grekler, bunlar içinde en önemli olanlarındandır. Siyasi duruma bağlı olarak çeşitli dönemlerde kendilerine Grek, Helen, Rum gibi farklı isimler verilen bu topluluk, bölgede Türklerin hâkimiyetinden sonra genellikle Rum olarak adlandırılmışlardır. Bundan dolayı bu deyim, hiçbir zaman Grek etnisitesini tanımlamamış, onunla birlikte Yunan kültürü ve Ortodoks Hristiyanlığın potasında bütünleşen Anadolu halklarının bakiyesi olan Roma vatandaşlarının tümünü adlandırmak için kullanılmıştır. Selçuklulardan itibaren Türk kaynaklarında yer alan ve Roma vatandaşı manasına gelen ‘*Rum*’ tabiri içerisinde, ancak belirli bir zümre Grek etnisitesini temsil etmektedir. Rum tabiri, Araplar tarafından Doğu Roma/Bizans İmparatorluğu için kullanılmıştır. Türkler Anadolu’yu fethettikleri sırada da bu bölge için Rum tabiri kullanılmaya devam etmiştir. Osmanlıların İstanbul’u ele geçirdikten sonra oradaki Hristiyanları adlandırmak için kullanılan Rum adının ihtiva ettiği anlam içerisinde Romalı/Bizanslı manasında Grekler dışında Sırp, Bulgar, Bosnalı gibi topluluklar da vardı. Bundan dolayı Rum etnik değil, doğrudan coğrafi bir isim olarak kullanılmıştır (Baykara, 2004; Telliöglü, 2004: 787).



Görsel 1: Trabzon ili, Çaykara ilçesi/Şerah-Baltacılı köyü (URL-1)

Trabzon ili Çaykara ilçesi Şerah ve Baltacılı köyleri, Rum kesimin ağırlıkta olduğu iki köydür. Rum kimliklerini, buldukları bağlamda çeşitli aktivitelerle sergiledikleri görülmektedir; *Kilise ayinleri, kalandar gecesi, sıksara* oyunları, geleneksel Hristiyan kültürü paskalya etkinliği olan *yumurta boyama* gibi aktiviteleri göç öncesi gerçekleştirmekten keyif aldıkları Hristiyan dini mensuplarına da ait olan eğlenceler olduğu görülmüştür. Göçle birlikte, kültürün de parçalanıp dağıldığı, işlevsiz kaldığı, kaynak kişi bilgilerinden elde edilmiştir.

Van İli Özalp İlçesi Dönerdere ve Emek Köylerinin Göçten Sonraki Etnik/Kültürel Yapısı

Karadeniz’den Türkiye’nin çeşitli bölgelerine, özellikle de büyük şehirlere göç yıllardır devam etmektedir. Trabzon ili Çaykara ilçesinde gerçekleşen heyelan ve sel felaketi gibi doğal afetlerin neden olduğu bu göç hareketinde,

göç edilen yerin belirlenmesi hususunda dönemin maliye bakanı Ferit Melen etkili olmuştur. Ferit Melen'in, Karadeniz insanının çalışkan ve üretken yapısının bölge kalkınmasına katkı sağlayacağına inanarak böyle bir teklifte bulunduğu ve Çaykara halkının itimat ettiği din görevlisi (imam) İsmail Şahin bu yönde Çaykara halkını ikna ederek alt yapıyı oluşturduğu, kaynaklarda ve sözlü görüşmelerde belirtilmektedir.

1960 İskân politikaları kapsamında, 1965 yılında Trabzon ilinin Çaykara ilçesine bağlı Şerah (Uzungöl) Baltacılı köyünden gelenler Van ilinin Özalp ilçesi Dönerdere (eski adı Horiyom) köyüne, Trabzon ilinin Çaykara ilçesine bağlı Baltacılı köyünden gelenler ise Van ilinin Özalp ilçesi Emek köyüne yerleştirilen Karadenizli göçerlerin bölgede hem üretim hem yaşam hem de müzik kültürü aktarımı hususunda büyük zorluklar yaşadığı, saha çalışması sonucu tespit edilmiştir. İklimsel zorluklarla birlikte, kültürel engeller uzun süre sürgün hayatı yaşamalarına sebep olmuştur. Kendi bölgeleri olan Karadeniz'de *Vanlı Kürt'ler* (Karadenizli Kürtler) olarak anılırken, yerleştikleri yerlerde Laz olarak adlandırılmışlardır. Buldukları bağlamda İslamiyet'e derin bağlılık göstererek Rum kimliklerinden ödün vermiş, geleneksel müzik ve danslarından uzaklaşmışlardır. Göç ettikleri yerin farklı bir kültüre sahip olması, *kültürel özümsemeye* sebep olmuş olsa da müziğin kullanımı buna kısmen engel olmuştur. *Kültürel melezleşme*, tüm göç veren ülkelerde olduğu gibi bu göç hareketinde de ekonomik, politik ve toplumsal stratejileriyle sanat alanına sızmıştır (Saral, 2020: 239).

Çaykara'dan Özalp'a Göçenlerin Sosyo/Kültürel Sıkıntıları

Çaykara göçerleri, Çaykara'da (diğer adıyla Uzungöl) yaşadıkları günleri ve hatıralarını özlediklerinden ve geride bıraktıkları yaşamlarına ait akrabalık ilişkilerinin zayıfladığından yakınmışlardır. Çaykara halkı, zorunlu iskân politikasını unutmuş, resmi tarihin öne sürdüğü verilere uygun olarak, İslam'a sığınarak varlıklarını sürdürmeyi başarmış ve sıklıkla kendilerini Türk-Sünni Müslüman olarak tanımlamışlardır.



Görsel 2: Van/Özalp, Emek ve Dönerdere köyü yerleşim alanı (URL-2)

Buldukları bölgede de hayatlarını ev ve evin çevresindeki bahçede çalışarak geçiren kadınların en büyük sıkıntısı, bölgedeki Kürtlerin kendilerini benimsememeleri ve çocuklarının sürekli bir çatışma yaşamaları olmuştur. Akraba oldukları yönündeki itirafları ise, kızlarını gönüllü olarak vermedikleri, kızlarının kaçırılarak zorla evlenmek zorunda bırakıldığı yönündedir. Çevrelerindeki egemen kültürün (Kürt kültürü) kendilerini Laz kimliğiyle akraba olarak görebilmeleri için Müslümanlık referansı ile hareket etmelerinin zorunlu olduğu, hatta birçok genç kızın çarşaf giydiği gözlemlenmiştir. Çaykara halkı Müslüman Kürt kimliği karşısında korunaklı bir bölgede olmadığı için gelenek, görenek ve kültüre özgü diğer davranış ve ritüellerini bölgede ya gizli yaşamak ya da bölge kültürüne uyarlamak zorunda kalmıştır. Ayrıca Trabzon Rumcası, yeni jenerasyona aktarılamadığı için, Çaykara halkı asimilasyondan rahatsız görünmektedir.

İslam dininin Çaykaralı kadınlar üzerinde etkin bir baskı olduğu, yaşam tarzları ve bedenleri üzerinde kontrol mekanizması kurduğu görülmektedir. Tüm bunların yanında Trabzon Rumcası, onların kültürel farklılıkları ve geçmişlerine ilişkin önemli bilgiler vermektedir (Doğanay, 2016: 24). Söylem ve köken duygularında resmi tarihle paralel bir durum olmakla birlikte, ulusal hafıza ve belleklerinde karşıt bir söylem geliştirmiş, sık sık Müslüman olduklarını belirterek geçmişte yaşanan zorunlu göçleri gayrimüslim olmalarına bağlayan ifadeler kullanmışlardır. Müslüman olduklarını sık sık vurgulayarak kendilerine yeni bir kök bulma, yani var olma hevesiyle Pontus² kültürünü unutarak yapmaktadırlar. Öztürkmen'in de belirttiği gibi, anlatılarda göze çarpan toplumsal hafıza Çaykara halkının ulusal, bölgesel ve yerel konjonktürde yüklediği anlamla şu anki anlamını şekillendirmektedir (Öztürkmen, 2005: 56). Bu çerçevede kamusal alanlarda Rumca konuşulması yasaklanmış fakat özel alanlarda ve mahrem görülen ev içi alanlarda hala konuşulmaya devam etmiştir. Çocuklara Türkçeden başka bir anadilde isim yasaklanmış ve yerleşim yerlerinin isimleri Türkçeleştirilmiştir (Doğanay, 2016: 27).

Çaykara'dan Özalp'a Göçün Müzik ve Ritüellere Yansıması

Çaykaralı göçerler, kendi yörelerinden türkü söylemelerini ve çeşitli etkinliklerde oynadıkları oyunlarında (kalandar, sıksara, seyir vb.) Rumca şarkılar söylemelerini, kendilerini kimliksel anlamda ifade etmenin ve varlıklarının gelecek kuşaklara aktarmanın bir yolu olarak görmektedirler. KK-1 ve KK-2 Kürtlerin çeşitli taşkınlıklar yaparak ağıt yakma geleneklerinin

² Günümüzde Yunanistan'ın siyasi bir sorun haline getirmeye çalıştığı Pontus adı, İlkçağda Grekler tarafından "deniz" anlamında da kullanılan ve Doğu Karadeniz'i kapsayan Güney sahiline de verilmiş, bölge sakinlerine de "Pontuslu" denilmiştir (Çelik (2019).

olduğunu, kendilerinde (Çaykara halkı) böyle bir durumun meydana gelmediğini, hatta bu tür bedensel devinimlerin hoş karşılanmadığını belirtmişlerdir. Kürtlerin öteki kavramı böylece, Çaykaralı ötekilerle kıyaslanarak kendilerinde bir özne durumu yaratmıştır.



Resim 1: Van/Özalp-Dönerdere köyü

Tüm bunların yanında Çaykara’da devam eden bir Rum kutlama ritüeli bulunmaktadır. ‘Kalandar Gecesi’³ denilen bu kutlama, geleneksel yılbaşı kutlamasını ifade etmektedir. Bu ritüelde gençler ve çocuklar kapı kapı dolaşip kendi dilinde ezgili maniler söyleyerek, her kapıdan para, hediye ve çeşitli yiyecekleri kendi dillerinde söyledikleri şarkılar eşliğinde ve horon teperek gerçekleştirmektedir. Günümüzde maniler Türkçe söylenmekte ve hediye alındıktan sonra sadece horon tepilmektedir.

Kalandar gecesi devlet bacası

Tası dolduran cennet hocası

Tası doldurmayan cehennem hocası

‘Devlet bacası’ deyimini çok farklı anlamlarda ve kolektif bilinçdışını simgeleyen bir anlam sunmakla birlikte evin kapısını açmayıp hediye vermeyen komşulara karşı gençlerin bacadan⁴ sepetlerini uzatarak ev sahibinin sepete para ve çeşitli yiyecekler koymasını beklediği anda söylenir (günümüzde bacadan değil, pencereden veya kapıdan sepet uzatılır). Bu türden manili söylenen bir oyunun kültürel bir kalıntı olarak etnik kökene gönderme yaptığı ve gelecek kuşaklara aktararak köken hatıralarını bu tür ritüellerle devam ettirdikleri görülmektedir. Kalandar kutlamalarının tamamen Hristiyanlığa özgü bir ritüel olduğu söylenemese de Doğu Karadeniz’e özgü, orada yaşamış ve yaşayan farklı halkların (Türk, Laz, Ermeni, Rum) oluşturduğu ortak bir geleneğe, dolayısıyla “Pontus kültürü”üne işaret ettiğini söylemek yerinde olacaktır.

³ Kalandar kelimesi batı dillerinde yer alan calendar, calendrier kelimeleriyle benzerlik göstermekte ve ayın ilk günü manası taşımaktadır. Ay takvimini esas alır, Miladi Takvime göre Ocak ayının 13. gecesidir.

⁴ Hristiyanlıkta kutlanan Noel eğlencesinde, Noel babanın bacadan hediye bırakması gibi, gençler ve çocuklar ev sahibinin pencereden sepetlerine hediye koymasını beklemektedir.

13 Ocakta kutlanan Kalandar gecesi, ayın ilk günü olan 14 Ocakta, kutlamaya katılan evlerin, sabah temenni ettikleri tek şey, varlıklı birilerinin eve girmesidir. Çünkü bu kişinin eve uğur getireceği ve evin ekonomisini düzeltereği inancı vardır. Kendi içinde ve yörelere özgü farklılık gösteren bu ritüel, yoğun olarak Trabzon yöresinde kutlanmaktadır.



Resim 2-Afiş 1: Kalandar gecesi afişi ve kutlama kıyafetli fotoğraf 2024 (URL-3)

Sıksara da dilli kavalla oynanan özel bir horon oyununun adıdır ve kalandar eğlencelerinde dans olarak icra edilir: Sıksara, Yunanistan'a giden Trabzonlu Rumlar tarafından da yine dilli kaval eşliğinde hızlı oynanmaktadır (Doğanay, 2016: 28). Karadeniz'in her ilinde oynanan horon ise Türkiye topraklarında millileşmiş, oynanması kültürel zenginlik olarak görülmüştür. Sıksara'dan sonra gençler horon teperek geceyi sonlandırırlar.

Kalandar gecesi, geleneksel bir gecedir ve bu gecede çocuklar dışarıya çıkarak evleri dolaşırlar. Elleriindeki poşetleri evlerin penceresine bırakıp zile basan çocuklar, ev halkının poşetin içine koyacağı hediyeleri beklerler ve bu sırada mâni söylerler.

Yılbaşı, yani ocak ayının 13. gecesi kutlamaları Kürt miladi takviminde de benzer şekilde kutlanmakta, o günün akşam vakti çocuk ve gençler, ellerinde torbaları ve giydirdikleri bir bastonla kapı kapı gezerek çeşitli yiyecekler toplamaktadırlar. Eski yılı yaşlı bir adama benzeten ve yeni yılı genç bir kadınla özdeşleştiren kuklalarıyla ev ev dolaşıp çeşitli şarkıları kendi ana dillerinde söyleyerek, yeni yıl için temennilerini ve umutlarını dile getirmektedirler.

Akşam vaktinde ayrıca yaptıkları içli köftelerden birinin içine bir düğme bırakılır, yılın şanslısı bu sayede bulunarak kutlamalar o kişinin dileği ve temennisiyle devam eder. Yeni yıl kutlama zamanı ve kutlama biçimi olarak Rum-Kürt etnisitesinde ortak yönler olduğu görülmektedir. Bu ortak yönler takvimsel olarak bir benzerlik taşımaktadır ve halk arasında yüzyıllardır Tanbur (Bağlama) eşliğinde şarkılar söyleyerek kutlanmaktadır.

Çaykara'dan Özalp Dönerdere köyüne göç eden ve orda hayatını idame ettiren KK-3, bağlama eşliğinde Rumca şarkılar söyleyerek kültürel özümsemeye meydan okuyan ve direniş gösteren tek Rum'dur. Çaykaralı diğer insanların Rum kimliğini reddetmesi ve Laz olarak kendilerini tanımlamalarına rağmen KK-3, “asimile olmuş Rumlarınız, yok olmamak için dilimizi de geleneğimizi de çocuklarımıza öğretiyoruz ve kendi kültürümüzdeki insanlarla bağımızı koparmıyoruz. Ana dilimizde şarkı söyleyerek dilimizin unutulmasını engelliyoruz”, demiştir. Bu ifade, Türk-İslam sentezinin yaşandığı Anadolu coğrafyasında farklılıkların geçmişten gelen psikolojik dirençlerini yansıtmaktadır.

Süreç

Bu çalışma, 01.05.2024 tarihinde ön görüşmeyle başlamış olup gözlem ve kısa görüşmelerle köy monografisi çıkartılarak oluşturulmuştur. Daha sonra kurulan irtibat ve güven sayesinde düğün ritüelinin olduğu 10.07.2024 tarihindeki müzik ve dans etkinlikleri performans olarak gözlemlenmiş, video olarak kayda alınmış ve görüşme ile devam etmiştir. Sözlü kaynak kişilerin tam künyesi ve verdikleri bilgiler metin içinde gösterilmiştir.

Yarı yapılandırılmış görüşmeler ve gözlemler yoluyla katılımcıların anlatıları toplanmış ve analiz edilmiştir. Çalışma; J. T. Titon (1984) sınıflandırmasına uygun biçimde; müzik folkloru çalışması, derleme, notaya alma, inceleme ve karşılaştırmayı içermektedir. Gözlem ve görüşme yapılan yer, Van merkeze 80 km uzaklıkta olan Özalp ilçesi, Dönerdere köyüdür. Evler, kendi imkânlarıyla yaptıklarını belirttikleri derme-çatma, kerpiçten; alt yapısı çok sonradan yapılan evlerdir. Bu çalışmanın yazarı, saha çalışması için köye gittiğinde ilk anda kendini hissettiren köyün boşalmış olmasıydı. Bir süre boş köyde dolaştıktan sonra bahçede çalışan iki kadını fark edip onlarla iletişim kurmaya çalıştı, kadınlar zor olsa da konuşmaya ikna edildiler ama muhtardan izin alınması gerektiği her fırsatta kadınlar tarafından çekimsiz bir biçimde ve korkuyla hatırlatıldı. Muhtar, Van şehir merkezine gittiğinden kendisiyle görüşülemedi ancak kadınlarla samimi bir iletişim kuruldu. Göç ve yerleştikleri yerle ilgili çeşitli bilgiler alındı, sonra tandırda ekmek yapma sırası gelen genç bir kadının yanına gidildi. Tandırdan sıcak ekmek ve bir parça peynir ikram

eden kadınlar, aralarında Rumca konuşup, Rumca maniler eşliğinde gülüşüyorlardı. Lazca olduğunu söyledikleri dil, kaynak kişi KK-3'ün itiraf ettiği gibi aslında Rumcaydı ve gizli konuşuluyordu. Farklı bir dilin, kültürün şekillendirdiği bir unsur olması, toplum dilbilimsel etnografi çalışmaları açısından da önemli görülmektedir.



Resim 3-4: Van/Özalp Dönerdere köyünde yaşayan KK-1 ve KK3 göç ile ilgili görüşme.

Özalp ilçesi Dönerdere köyünde Tamirci olan KK-8 de Kürtlerle iyi alışverişte bulduklarını söylemesine rağmen, köydeki tek tamirci olmanın hem avantajını hem sıkıntısını yaşadığını eklemiştir. Çekimser tavırları nedeniyle konuya çok açıklık getirememiştir. Dönerdere köyü gençleriyle yapılan sohbette, köyün gençlerinin belirli zamanlarda orda bulunmama durumunun, okumak ve çalışmak maksatlı olduğu belirtilmiştir. Karadeniz göçerleri içerisinde yer alan ve Van'da bulunan genç cevval erkekler ise, devletin 'korucu' denilen yarı resmi askeri gücüne katılmışlardır. Buldukları köyü benimsememeleri, kısa süreli başka yerlere gidip gelmeleri, buldukları toprağın verimini artıracak yollar aramamaları, ekonomik ve demografik anlamda köyün gelişmemesine sebep olmuştur.

Çaykara Müzik Kültürünün Özalp Müzik Kültürüne Kattıkları/Kaybettirdikleri

Mekân değişiminin bu dilin bulunduğu bağlama göre farklılaştığı fakat özünden bir şeyleri de barındırdığı saha çalışması esnasında görülmüştür. Karadeniz lehçesinin bariz diyalektiği her yerde onları ele vermektedir. Lazca

veya Rumca çevre köyler tarafından bilinmeyen, anlaşılmayan dillerdir. Kendi aralarında özel bir iletişim imkânı sağlayan bu dil ile kültürün devamlılığı sağlanmakla birlikte dil, eğlence aracına da dönüşebilmektedir. Ong'un "birincil sözlü kültür" kavramı içerisinde ifade ettiği kelimelerin temelini sözlü iletişimde bulunduğunu, sözlü kültürlerdeki en etkili öğrenme yöntemin; söz söyleme, söyleneni dinleme, dinlenenin tekrarlama ve yeniden oluşturmaya hâkim olma olduğunu söyler. Böylelikle sözlü kültürle yaşayan insanlar, bu yöntem sayesinde pek çok şeyi bilir ve bu özellikleriyle de bilgelik düzeyine ulaşabildiklerini savunur (Ong, 2013: 21-23). Birçok toplum gibi Karadeniz toplumu da kültürel aktarımı sözel değerler üzerinden gelecek kuşaklara müzik ve oyun (dans) ile aktarmışlardır. Kültürel etkileşim ve sentez, yeni çevrede Karadeniz TV'nin seslendirdiği müzik ve dans aracılığıyla hem geleneksel müzik unsurlarının korunmasını hem de yerel etkilerin entegrasyonunu içermiştir. Kültürel adaptasyonda ise müzik dinleme, kalendar gecesi, seyir gecesi, düğün, şenlikler gibi özel etkinliklerde ritüellerin oluşumu ve gizli söylemeler, ihtiyarların deyişleriyle "mırıldanma" yoluyla ve Çaykara TV üzerinden birlik ve beraberlik duygularını güçlendirerek yaşadıkları yere uyum sağladıkları görülmüştür. KK-3, sözlü tarihe ilişkin önemli bilgiler vererek göç psikolojisinin sonraki jenerasyonu olumsuz etkileyeceğini de eklemiştir.

10.07.2024 tarihinde Özalp ilçesi Dönerdere Laz köyünde, tarımsal kalkınma kooperatifi düğün salonunda yapılan düğün/kına ritüeli hakkında, bu çalışmanın yazarı şunları saptamıştır: Daha önce gidildiğinde gençlere ulaşamamış, düğün veya ekin kaldırma zamanında yazları gençlerin geldiği öğrenilince en yakın bir düğün tarihi öğrenilerek sahaya tekrar gidilmiştir. Karadenizli genç erkeklerle ayaküstü sohbetlerde pozitif yaklaşımları ve sorulara içten gelerek verdikleri cevaplara göre genel kanılara varılmıştır. Bu durumda denilebilir ki buldukları yerde çok fazla kalmamak kaydıyla yerleştikleri mekânlarını benimsedikleri ve sahiplendikleri görülmüştür. Çevre köylerdeki Kürtlerle ilk zamanlar anlaşamadıkları ve sürekli kavga ettikleri fakat şuan aralarında iyi bir iletişimin olduğu, hatta kız alıp verdikleri ve akraba oldukları belirtilmiştir. Kürtçeyi öğrenerek, müziklerini ve halaylarını kendi eğlencelerine katarak bu çeşitliliğin kendilerini daha güvenli ve huzurlu ettiği, düğün töreninde görülmüştür. Kürtlerin de horon tepmeyi ve yemek kültürlerini öğrendikleri, bir araya geldiklerinde bu zenginliği iletişim ve çeşitlilik anlamında kullandıklarını ifade etmişlerdir.

Dış göç olayında olduğu gibi iç göç olayında da etkili bazı kültürel değişimler ve aidiyetlerin çok boyutluluğunun yarattığı bir gerginlik bulunur. Müzik, aidiyet sağladığı için gerginlikten kurtulmanın bir aracı olduğu gibi aynı zamanda bu aidiyet kabulünün zor olduğu toplumlarda büyük bir gerginliğe de

sebebe olabilmektedir. Dolayısıyla Rumca veya Lazca müziğe yüklenen ideolojik anlamlar da bu çekişmeyi yansıtır nitelik kazanmıştır. Görüşmeciler, içinde buldukları özel mekânlarda Rumca konuşmaktadır. Gençler ve çocuklar Rumca konuşmaları anlamakta ve Rumca müzik dinlemekte, müzikal olarak icra etmekte fakat konuşmamaktadır. Rumca konuşan ve Rum müziğiyle ilgilenen genç kadınlar bulunmakta, fakat müziğin icra boyutunda, Müslümanlaşmış toplulukların yaşlı/orta yaşlı kadınları, kadın sesinin erkek tarafından duyulmasının haram/günah olması sebebiyle, müziği sessiz bir şekilde dinlemek dışında icra etmemektedir.

Buldukları bağlamda yaşamlarını kurmuş ve çocuklarını yetiştirmiş Çaykaralıları, memlekete geri dönme arzusunu taşımakta fakat yılın belirli zamanlarında yerleştirildikleri toprakta bulunmayı istemektedirler. Türk kimliğinin yüceltilmişliği karşısında onlar da Türk kimliğini yücelterek içinde buldukları duruma adapte olmaktadır. Bu durum da melezleşmenin başka bir boyutunu oluşturmaktadır. Benzer şekilde, üyesi oldukları topluluğu müzik üzerinden değil birlikte müzik dinledikleri çevre üzerinden tanımlamaları da Karadeniz müziğinin beslediği aidiyetler çekişmesine işaret etmektedir. Yine de birlikte bir müzik icra etmek, icra edilen Türkçe-Kürtçe müziğin sözlerine memleket ve gurbete dair anlamlar yüklemek, Karadenizli genç kadınların duygu dünyalarında önemli bir yer işgal etmektedir. İçine düştükleri bu kafa karışıklığının ortasında onları gündelik çatışmaların gerginliğinden uzaklaştıran da yine bu müzik çevreleridir (Şahin, 2017: 195).



Resim 5-6: KK-9, Dönerdere köyünde düğünü yapılan damat adayı, KK-10, düğünü yapılan gelin adayı ve kınayı yakan damadın yengesi.

Çaykara İlçesi Şerah Köyü Halk Dansları ve Müziğinin Özalp İlçesi Dönerdere Köyü Halk Dansları ve Müziğiyle Etkileşimi

Müziğin sözlü kültürde sürekliliğini sağlayan temel etmenlerden en önemlisi, halk danslarıyla kopmaz bir bağlarının olması ve bu minvalde, müziklerini çok fazla canlı yaşatmasalar bile dinleyerek unutulmasını engellemeleri olmuştur. İskân edilen yerin müziğinden çalgı/şiiir etkilenme durumu ise daha fazla görünmektedir. Kişilerin herhangi bir enstrümanla uğraşmaması, bölgedeki bağlamıyla yalnız bir kişinin uğraşması ve bölge

kültüründeki ezgileri öğrenip Rumca sözlerle aranje etmesi, Şerah bölgesi müziğinin melezleştiğini göstermektedir. İskân edilen yerin halk danslarıyla etkileşimi de söz konusudur. Halay müziği çalındığında halay-horon karışımı bazı hareket ve devinimler yaptıkları gözlemlenmiştir. Dansın kültürel değişim/dönüşümü, içinde bulunulan bağlam doğrultusunda kısmen farklılaşmıştır. Maddi durumu iyi olan Çaykaralıları, düğünleri olduğunda Karadeniz bölgesindeki dilli kaval, tulum ve kemençe çalan mahalli sanatçıları çağırarak, düğünü daha eğlenceli ve kültürlerine özgü müzik ve dansla kutlamayı tercih etmektedirler.



Resim 7-8: Van/Özalp Dönerdere köyü düğün eğlencesinde yöresel kıyafette horon tepen folklor ekibindeki kızlar ve horon tepen diğer kadınlar.

Çaykara folklor ekibindeki kızlar, Karadeniz yöresel halk dansları kıyafetiyle horon tepmişlerdir. Kültürel unsurların şekillenmesinde ve çeşitlilik kazanmasında coğrafi yapının önemli bir etkisi vardır. Örneğin aynı etnik kökenden gelen insanlar genel bir kültür çatısı altında toplansalar da farklı coğrafyalarda yaşıyor olmaları, kültürel olarak farklılaşmalarına yol açmaktadır. Bu durum, aynı coğrafyada farklı kültürel yapıya sahip insanlar için de geçerlidir. Tüm köklü kültürlerin asırlar boyunca yaşamasını sağlayan unsurlardan biri de folklordur (halkbilim). Folklor, bir ulusun ya da topluluğun giyim-kuşamından gelenek-göreneklerine, mutfak kültüründen sözlü edebiyatına kadar halka dair bütün öğeleri içinde barındırır. Bunlar arasında özellikle halk dansları, bir topluluğun hayat algısını, geçmişe dönük hafızasını, gelenek-göreneklerini, eğlence kültürünü ortaya koymasını noktasında hem somut göstergeler oluşturmakta hem de bir takım sembolik anlamlar taşımaktadır. Halk oyunları, yöre isimleriyle belirtilmekte ve yöre geleneklerine uygun oynanmaktadır. Van ili, halk oyunları açısından, oyun ve kıyafet yönüyle zengin yörelerin başında gelir. Yöredeki yaygın temel halk oyunu türü halaydır. Halayların bir bölümü sözlü, bir bölümü de sözsüzdür. Halaylara yörede govenk veya govend adları verilir (Aktuğ, 2016: 336).

Özalp bölgesi Karadeniz folklorunda, halk dansları horon tepilerek oynanmaktadır. Kadın ve erkeklerin ayrı ayrı oynadığı bu oyuna daha çok gençlerin ilgisinin olduğu ve hareketlerin dinamik etkisinin onlarda etkili olduğu görülmüştür. Kadınların kına gecesinde yalnız kadın kadına oynadığında hareketlerinin erkeklerden daha dinamik olduğu, erkekler olduğunda daha yavaş oynadıkları tespit edilmiştir. Erkeklerin halay ve horon danslarının kültürel bir bileşimini oluşturması, farklı kültürlerle bir arada olmanın zorunluluğundan kaynaklandığını göstermiştir. Halay çekerken hazır müzikler arşivlerinde bulunmakta, halay da ritüellerinde yer almakta fakat devinime horon olarak hareketleri yansıtmakta, bu durum kültürün farklı koşullarda tümüyle değişmediğini göstermektedir. Horon oyununda geleneksel kıyafetler giyen, yöreye özgü oynayan bir folklor grubun olduğu ve bu grubun kızlardan oluştuğu görülmüştür.

Çaykara Şerah'dan Van /Özalp'a Göç

Söz - müzik: Ayhan ÖZBEK
Derleyen: Songül ÇAKMAK
Derleme Tarihi: 10/07/2024.

Eğpansansa ra ko di

eşibane so ba ni enizbate dana te ceğa denan dıza ne

Nota 1: Derleyen ve notaya alan Songül Çakmak⁵

⁵ Doç. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı.

Eğpansansa ra ko di
eşibane so ba ni
enizbate dana te
ceğa denan diza ne
Türkçe çeviri
Şerahlılar koptu
Göç ettiler Van'a
Yıkılmış birer sepet
Birer tane tavayla

Bu göçe kim sebep olduysa
Onda iman olmasın
Şerah biz seni unutamayız
Kaldı bizde biraz akıl
Onu da kaybedeceğiz
Sesim kesildi
Bilmiyorum ne yapayım
Bu yanık yürek ile
Ben daha çok söyleyeceğim

Şarkının form niteliğine bakıldığında uşşak makamında olup özgün bir ezgi olmadığı; 4/4'lük sofyan usulünde olduğu, ilk 4 ölçüde Selda Bağcan⁶'ın da seslendirdiği *Adaletin bu mu dünya* şarkısının ezgisiyle birlikte, Kemale Amede⁷'nin (Kürt halk sanatçısı) Kürtçe seslendirdiği ez şewîtm (URL-5) (ben yandım) adlı şarkının ezgilerinin, seslendirici Ayhan Özbek'in kulağında yer ettiği görülmektedir. Yukarıdaki Rum şarkısında, Çaykara'dan Özalp bölgesine yaşanan zorunlu göç nedeniyle, göç sırasında yaşananlar ele alınmış ve bunun faili olarak imam (din görevlisi) İsmail Şahin suçlanarak ima edilmiştir. Yeni yerleşim yerine adapte olmakta zorlanan Karadeniz köylüsü, yeni yaşam yerine entegre olamamış, insanların oluşturduğu sosyo-psikolojik gerilimi ve bu gerilimi yaratan yeni ortamı ifade etmede şarkıları kullanmıştır. Karadeniz/Çaykara Rumcasıyla söylenen yukarıdaki şarkıda, göçe istekli olunmadığı baskın bir duygu olarak öne çıkmaktadır. Özetle şarkının, ezgisel, sözsel ve çalgısal olarak Rum ve Kürt müziksel öğelerini bir arada barındırması, Rum/Laz kökenli Çaykara göçerlerinin, Özalp Kürtlerine ait kültürle melezleşerek, yeni coğrafyalarıyla kültürel bir adaptasyon içerisine girmelerinin müzikteki tezahürüdür. Ayrıca sözlerdeki hüznün ve serzeniş, burada yaşamaya istekli olmadıklarını göstermektedir.

Tarihsel kayıtların belirttiği gibi kişilerin talepleri göz önüne alınarak bir iskân gerçekleştirilmediği, göçerlerin söylemlerine ve müziklerine de yansımıştır. Amatör müzisyen Ayhan Özbek (Bkz; Nota 1), kendi ana dilinin Rumca olduğunu, Rumcanın konuşulması din dışı olarak nitelendirildiği için Kürt çevresinde ana dillerinin Lazca olarak belirtildiğini söylemiş, ısrarımız üzerine bize Rumca bir şarkı okumuştur. Okuduğu Rumca şarkı, göç olgusunu anlatmaktadır. Göçü hatırlayan kişilerin verdiği bilgiye göre hiçbir alternatif kendilerine sunulmamış, göç edilen Van ili Özalp ilçesi Dönerdere köyü'ne, alt

⁶Bk. Protest müziğin Türkiye'deki önemli temsilcilerinden, aynı zamanda Türk halk müziği sanatçısı (URL-4).

⁷ Diyarbakırlı arabesk, fantezi, düğün vs. yerel Kürt sanatçı.

yapısı hazırlanmadan ansızın göç ettirilmişlerdir. Daha sonra Ayhan Özbek, kendi yörelerinde sevilen bir türkü olan “Giresun’un İçinde İki Sokak Arası” (URL-7) adlı türküyü seslendirmiştir. Yine aynı makam ile seslendirilen türkünün sözlerine bakıldığında, dramatik bir hikâyesinin olduğu ve yörelerine özlem içerdiği görülmektedir. Kişilerin travmatik geçmişlerinin seçtikleri ve söyledikleri türküden de anlaşılabilirdiği bu örnekte de görülmektedir.



Resim 9: Ayhan Özbek, Rumca ve Türkçe türküler seslendirirken.

Ayhan Özbek ile yaptığımız sohbet bitimine doğru Dönerdere kültürüne adapte oldukları, diğer köylülerle işbirliği içinde çalıştıkları, birbirlerinin taziye ve düğünlerinde buldukları, kız alıp-verdikleri, halay çektikleri, horon da teptikleri farklı bir duygulanım içinde çekimser dile getirilmiştir. Yapılan sohbet sırasında bu göçün hiç gerçekleşmemesi gerektiğinden söz eden Ayhan Özbek, kendi topraklarından zamanında ayrılmamaları gerektiğini, göçün kendilerine ekonomik ve kültürel olarak çok zarar verdiğini de eklemiştir. Ayrıca, “Karadeniz’de Kürt, burada Laz diye çağırıyoruz” diyerek sitemde bulunmuştur. Karadeniz’den buraya maddi imkânsızlıktan, mecburiyetten geldiklerini de itiraf etmiştir. Trabzon’da çay ocağı ve dükkânları olan Çaykaralı köylüler var, orada bizi tanımlarken “Kürtlerin çay ocağına gidelim” diyorlar ve Kürtlerle birlikte bulunmamızdan kaynaklı kendilerinden ayrı görüyor, ötekileştiriyorlar” diyerek buldukları bağlamla özdeşleştiklerini fakat kendi kültüründen ayrı tutulmanın üzüntüsünü yaşadıklarını belirtmiştir. Tüm bunların yanında Ayhan Özbek, çok istemesine rağmen Kürtçe öğrenemediğini fakat Kürtçe ezgileri çok sevdiğini ve çaldığını da eklemiştir.

Sonuç ve Öneriler

Göçler, geçmişten günümüze sürekli yaşanan dinamik bir olgudur ve bu sadece fiziksel yer değişikliklerini değil aynı zamanda kültürel değişimi de beraberinde getirmiştir. Göç olgusu sosyolojik bir olgu olmasına rağmen, yaptırımları ve sonuçları bireylerde farklı devlet kanallarında farklı

işlemektedir. Devlet eliyle yaptırılan göçlerin birçoğu zorunlu tutulan göçler olarak görülmektedir. Trabzon ili Çaykara ilçesinden Van ili Özalp ilçesine göç, yine devlet eliyle yapılmış fakat zorunlu kılınmasına karşın gönüllü göç olarak değerlendirilmiştir. İsteğe bağlı göçlerin öncelikli nedenleri ekonomik sorunlar, sağlık sorunları, doğal afetler ve diğer zorunlu nedenlerdir. Olaya konu olan göç ise doğal afetlerden (selden) kaynaklıdır. Ankara'da imamlık yapan Trabzon/Çaykaralı İsmail Şahin'in, bölge halkının durumundan haberdar olduğu, Ferit Melen ile görüşüp isteğe bağlı göç için Ankara'daki yetkililer ile görüştüğü belirtilmektedir. Bu talepten sonra yetkililerin uzun incelemeleri sonrasında yörede bulunan Trabzon ili Uzungöl (Çaykara) ilçesine bağlı Şerah bucağı ve Baltacılı köyü sakinleri Van ilinin Özalp ilçesine bağlı Dönerdere ve Emek köylerine gönüllü iskân edilmesi kararı alınmıştır. Devlet politikasında bulunan, buldukları bölgede belli sebeplerden ötürü verimli ve üretken olamayan toplulukların daha verimli ve üretkenlik gösterebileceği yerlere iskân edilmesi zorunluluğunu bu bağlamda değerlendirmek gerekmektedir.

İskân kararında etkili olan eski maliye bakanı Ferit Melen, yazılı kaynaklara göre, kendisinin de Vanlı olması ve Karadeniz insanının çalışkanlığını Van'a taşımak istemesi gerekçesiyle bu göçü gerçekleştirdiğini nakletmiştir. Bu göçün rızayla/gönüllü olduğunu göstermek için Çaykara bölgesinde yaşayan ailelerden temsilci seçilmesi istenmiş, iskânın yapılacağı yere gönderimleri sağlanmıştır. Temsilcilerin bölgeyi beğenmesi sonucunda iskân gerçekleşmiştir. İskândan önce ciddi çalışmaların yapıldığı Dönerdere ve Emek köylerine yerleştirilecek ailelerin konaklayacakları yerleri, hayvancılık için ahırları, tarım için toprak verilmesi gibi birçok şey planlanmıştır. Aile fertlerinin nüfus sayısı kadar toprak ve besi hayvanları devlet tarafından belli şartlar dahilinde hesaplanarak temin edilmiş ve halk zorlu süreçler geçirerek iskân sağlanmıştır.

Sözlü kaynak bilgilerine göre ise; Karadeniz bölgesi bu kültürel göç ve değişimin önemli bir sahnesi olmuştur. Bu göç dalgası, özellikle Trabzon ilinden Van iline yapılan yerleştirmelerle Karadenizli göçerlerin yeni yaşam alanlarına adapte olmasıyla sonuçlanmıştır. Ancak, bu adaptasyon süreci zorlu olmuş ve kültürel engellerle karşılaşmıştır. Özellikle dil ve kültürel farklılıklar ilk zamanlarda bir arada yaşamı zorlaştırmış, sürekli kavga ve çatışmalar yaşanmıştır. Zaman içerisinde birlikte iş yapma, zorla da olsa kız alıp verme gibi akrabalık bağlarını güçlendirecek ilişkiler geliştirilmiştir. Bir araya geldiklerinde veya misafir olarak birbirlerini ziyaret ettiklerinde, kültürel alışverişler meydana gelmiştir.

Müzik kültürü melezleşmelerinden bazıları:

1. Özalp'teki Karadeniz göçerlerinin, kendilerini temsil eden halk müziklerini aktif olarak dinleme eylemi Çaykara TV üzerinden, her evde

gerçekleşmektedir. Bu durum, buldukları yörenin müzik kültürüne adapte olurken, tarihsel kimliklerini korumalarını sağlayan belleklerini de farklı medya ve iletişim kanallarıyla pekiştirdiklerinin kanıtıdır. Nüfusa ilişkin ve bölgesel nedenlerle müzik icra etme ve yaratma geleneği, Kürt kültüründe canlı olarak devam ederken, göçmüş olan Çaykara nüfusunun kültüründe icra yerine sadece dinleme yerini almış, Kürt kültüründeki müziklerden etkilenerek Rumca söyledikleri şarkılarda Kürt müziğinden faydalanmışlardır. Bu durum, müziklerde ezgi olarak bir melezleşmenin olduğunu gösteren önemli bir işarettir.

2. Halay (gowend), Kürtlerin halk dansıdır ve her eğlence de muhakkak oynanır. Horon ise Karadeniz bölgesinin halk dansıdır ve Karadeniz insanına kültürel özgünlüğünü veren danslardan biridir. Çaykara Şerah Köyü'nden Özalp Dönerdere Köyü'ne geçen göçmenlerin birlikte halay-horon karışımı yeni bir dans üretmeleri, Çaykara kültürünün nüfusa ilişkin ve bölgesel nedenlerle baskın olan Özalp kültürü karşısında kültürel adaptasyon geçirdiğini göstermektedir. Horon tepmenin zor olmasından kaynaklı Kürtler horon tepmede çok başarılı olamamıştır. Fakat Karadenizliler, horon arasına halay sıkıştırıp yeni bir dans çeşidi oluşturarak dansta melezleşmeye yol açmışlardır.

3. Çaykara Şerah köyünden Özalp Dönerdere köyüne geçen Karadenizli göçer kadınların ve genç kızların müziğe çok ilgili olduğu görülmektedir. Ancak toplumsal baskı ve bölgenin muhafazakâr yapısı nedeniyle müzik icra edemedikleri anlaşılmaktadır. Kadınların herhangi bir çalgı çalmadığı, kına, düğün ve diğer eğlencelerde kadın kadına el çırpıp şarkı söyledikleri, başka zamanlarda sadece Çaykara TV'de Karadeniz tulumunu, kemençesini ve dilli kavalı dinlemekle yetindikleri ve çalınan şarkılara mırıldanarak eşlik ettikleri tespit edilmiştir. Bu da göstermektedir ki Çaykara kültürü de erkek egemen toplumsal yapıya sahiptir. Kadınlar, aktif olarak müziği icra edememekte, hafızalarında kimliklerini temsil eden müziklerini canlı tutabilmek için müzik dinleme uygulamasına çok sıklıkla başvurumaktadırlar.

5. Ninni konusunda eskiden söyledikleri, şimdi ise hazır müzikleri bebelere dinlettikleri KK-4 ve KK-7 tarafından belirtilmiştir. Eskiden söyledikleri ninnilerin Rumca olması ve ezgisel anlamda kadın sesine getirilen yasaklama dolayısıyla söylemedikleri düşünülmektedir. Kadınların tandırda ekmek pişirirken Rumca konuşmaları ve mâniler eşliğinde birbirleriyle atışmalarına şahit olunmuştur. Bu manilerin içeriğinde yalnızca ana dilde (Rumca) konuşma değil aynı zamanda ana dilde şarkılar söyleme etkinliklerinin olduğu, ekmek pişirme, tarlada çalışma gibi kadın kadına olan etkinliklerin birçoğunda, kadınların kendi aralarında vokal müzik yaptığı ve ana dillerini mahrem alanlarda pekiştirdiklerini düşündürmüştür.

6. Çaykaralı göçerlerin sadece asker uğurlaması gecesinde, eski geleneklerini sıkı bir biçimde takip ettikleri, yapılan görüşmelerle ortaya çıkmıştır. Geldikleri köyün geleneklerinden olan ve *seyir* adı verilen bir etkinliği gerçekleştirdikleri bu gecede, kadın-erkek horon ve sıksara teptikleri ve yörelerine özgü şarkıları seslendirdikleri, KK-3 tarafından verilen bir bilgidir. Seyir gecesinde kadınların enstrümanlı türkü okudukları ve enstrüman sesini ağızla verdikleri, horon-sıksara teptikleri belirtilmiştir.

7. Göç sürecine ait değişimlerin tespitinde müzik, önemli bir işaret olmuştur. Müzik, insanların kimliklerini ifade etme, geçmişlerine bağlılık duygularını canlı tutma ve direnişlerini ifade etme aracı olarak kullanılması gereken önemli bir özellik durumundayken söz konusu kültürde, dil yavaş yavaş etkinliğini yitirdiğinden söz ve müzik, etkileşilen kültürün öne çıkmasına sebebiyet vermiştir. Bu durum da kültürel adaptasyon süreci gerçekleşirken özgün dilsel uygulamaların silikleşmesiyle özgün müziksel uygulamaların yitirilmesi arasında bir koşutluk olduğunu göstermektedir.

8. Karadeniz'den Özalp'a yapılan müzikal göç, kendi içinde birçok değişimi barındırmıştır. Örneğin, geleneksel dilli kaval ve kemençe çalma geleneği yerini bağlama çalmaya bırakmıştır. Çaykara ilçesinin geleneksel çalgısı olan dilli kaval, icracısı olmadığından geliştirilememiş, Özalp ilçesinde icracısı bölge kültürel dokusundan da kaynaklı Kürt tanburu denilen bağlama öğrenilmeye başlanmış, dilli kaval unutulmuştur. Horon tepme geleneği ise halayla karıştırılarak melezleşmeye dönüşmüştür. Bu değişimler, bölgedeki kültürel çeşitliliği zenginleştirmiş ve farklı kimliklerin bir arada yaşanmasına olanak tanımıştır. Göç ve müzik arasındaki ilişki sadece değişimle sınırlı kalmamıştır. Müzik, aynı zamanda direnişin bir aracı olarak da hala kullanılmaya devam etmektedir. Özellikle Karadenizli göçerlerin, geleneksel inançlarına ve kültürlerine olan bağlılıklarını sürdürme çabaları, müziğin direniş alanında kullanımı açısından önemli bir yere sahiptir. Karadenizliler, geleneksel Rumca şarkılarının vokal icrası aracılığıyla kimliklerini koruma çabası içerisine girmişlerdir.

9. Kalandar gecesine⁸ Dönerdere köyünde hala kutlanmakta, genç kızlar kooperatif düğün salonunda gizlice kendi kültürlerinden erkeklerle görüşüp şarkılar söylemekte, horon ve sıksara tepmektedirler. Seyir adını verdikleri bu gecede enstrüman çalan kimse olmadığından, kızlar ve erkekler ezgileri ağızla seslendirmekte, şarkıya da yine ağızla verdikleri ezgi eşliğinde girmektedirler. Köyün ihtiyarları duyduğunda, geceyi basarak bu eğlencenin kadın-erkek bir

⁸Bk. Kalandar gecesinin Dönerdere köyünde kutlandığı video (URL-6). Ellerindeki malzemelerle maske ve çeşitli aksesuarları yaparak kalandar gecesinin kültürlerinde devam ettiğini/edeceğini göstermeye çalışmışlardır.

arada yapılmasına engel olmaktadır. Çaykara'da bu eğlencenin tüm topluluk tarafından yapıldığı, Dönerdere'de ihtiyarların baskın kültürün baskısından korktukları ve buna izin vermedikleri, KK-3, KK-5 ve KK-6 tarafından verilen bilgiler arasında yer almaktadır. Bu durum da özellikle toplumsal cinsiyet rolleri açısından Kürt kültüründen daha farklı ve özgür bir kültürel yapı çizen göçmüş Karadenizlilerin, Kürt kültürüne adapte olurken sıkıntıya girdikleri için bazı geleneksel uygulamalarını “merdiven altı” olarak gerçekleştirmek suretiyle yeni kültüre adapte olduklarını göstermektedir.

Öneriler

Pontus-Rum müzik geleneğinin tarihsel kökeni ve Karadeniz bölgesinde yaşayan halkın kültürüne yansımaları, çeşitli kültürel kodlar ve işaretlerde görülebilmektedir. Bu bölgedeki aşırı olarak yapılan dinsel ve milliyetçi vurgular özellikle incelenmeli; Karadeniz bölgesinde aynı özellikleri gösteren kültürlerle karşılaştırılmalıdır. Söylemin ve eylemin arkasındaki gerçek, çeşitli semboller ve işaretler aracılığıyla daha farklı bir gerçekliğin olduğunu gösterebilir; tezahür eden psiko-sosyal oluşum, detayıyla incelenmelidir.

Sahada çalışma yapacak araştırmacılar, söz konusu kültürü derinlemesine incelemeli ve görmediğimiz, gösterilmeyen müzikal üretim türlerinden; ninni, iş türküleri, gelin/ kına türküleri, seyir geceleri ve kalandar gecelerinde gerçekleşen müzikli eğlencelerini emik (içten) gözlem yöntemiyle daha detaylı incelemelidir. Müzik, dans ve ritüel konusunda zengin bir malzemeye sahip olduğunu düşündüğümüz bu kültür için mekânın belirleyiciliği sorgulanmalıdır. Çaykara ilçesindeki ve Özalp ilçesindeki eğlence ve kutlama müzikleri ve aksesuarları arasındaki ortak ve farklı noktalar karşılaştırılmalıdır. Karadeniz Rum kesiminin müziksel anlatım üslupları, hikâyeli şarkılarında araştırılmalıdır. Hristiyan azınlığın kilise müziği uygulamaları ya da bölgede bir etnik haritalandırma-müzik ilişkisi incelenebilir, müzik kültüründe var olan bölgesel melezleşmeler çok boyutlu olarak ele alınabilir. Sözelimi gelecekteki araştırmalarda, farklı göçmen topluluklarının müzik kültürleri de ele alınarak daha detaylı bir envanter elde edilebilir. Ayrıca, müzik pratiklerindeki değişimlerin sosyal ve kültürel etkilerini daha detaylı bir şekilde incelemek faydalı olabilir.

Politika ve Uygulama: Kültürel mirası koruma ve kültürel uyumu teşvik etme konusunda politika yapıcılar ve kültürel kurumlar için öneriler geliştirilebilir. Seyir geceleri, Kalandar Geceleri, yumurta boyama eğlenceleri, kına geceleri gibi bölgesel eğlencelerin sürekliliğini sağlayabilmek için halka açık festivallerle sergilemeleri için kamusal izinlerin olduğu projeler düzenlenebilir. Bu tür çalışmalar, kültürel mirasın korunması ve toplulukların

sosyo-kültürel dinamiklerinin anlaşılması açısından önemli bir katkı sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Akat, A. (2007). Doğu Karadeniz bölgesi müziklerinin popülerleşme süreci ve etkilenimleri, 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, 1-14, Ankara.
- Alkar, R. (2011). *Kültürel belleğin aktarımında Kürt toplumunda kلام söyleme geleneği*. İzmir: Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Aktuğ, M. (2016). *Van 216 kültür ve turizm envanteri III, halk kültürü II*. (koordinatör: Muzaffer Aktuğ), Van: Gündoğu Ofset.
- Aşkan, H. (2021). Kültürel melezleşmenin sinemadaki görünümü: La Graine Et Le Mulet örneği. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7(2), 131-143.
- Baykara, T. (2004). Rum, Şam, Anadolu kavramları üzerine. *Birinci Ortadoğu Semineri (29-31 Mayıs)*, *Bildiriler*, (ed.: M. Öztürk vd.), 33-28, Elazığ: Fırat Üniversitesi Orta Doğu Araştırmaları Merkezi.
- Connerton, P. (2019). *Toplumlar nasıl anımsar?*. (çev.: İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Conteh, J. (2003). *Success in diversity: Culture, language, and learning in the primary classroom*. Stokeon-Trent: Trentham.
- Çelik, K. (2019). Gümüşhane ve çevresinde Pontus Rum faaliyetleri. *Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 5(8), 143-152.
- Doğanay, G. (2016). Unutma ve anımsama arasında geçmişin eril inşası: Çaykara’da kadın olmak ve geçmişin reddi. *Fe Dergi*, 8(1), 15-33.
- Göle, N. (2000). *Melez desenler*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Gül, O. K. (2014). Bir iç iskân uygulaması: Çaykara’dan Özalp’e göç. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 13(2), 423-435
- Fitzgerald, L. F. (1993). Sexual harassment: Violence against women in the workplace. *American Psychologist*, 48(10), 1070-1076.
- Güvenç, B. (1993). *Türk kimliği, kültür tarihinin kaynakları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını.
- Hannerz, U. (1998). *Çevre kültür senaryoları, kültür, küreselleşme ve dünya sistemi: Kimlik temsiline çağdaş koşulları*. (çev.: Gürcan Seçkin - Ümit Hüsrev Yolsal), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- İlyasoğlu, A. (2008). Toplumsalın içinde kurgulanan öznenin kendini dile getirme imkânları olarak yaşam anlatıları ve sözlü tarih. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 3(16), 67-80.
- Kaplan, A. (2005). *Kültürel müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Maslow, A. (1954). *Motivation and personality*. New York: Harpers.

- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü*. (Çev. O. Akınhay - D. Kömürçü), Ankara: Bilim ve Sanat.
- Ong, W. J. (2013). *Sözlü ve yazılı kültür, sözün teknolojileşmesi*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Ruskın, J. D. - Rıce, T. (2012). The individual in musical ethnography. *Ethnomusicology*, 56(2), 299-327.
- Saral, E. (2020). Kültürel melezleşme olgusunun Karadeniz popüler müziği üzerindeki görünümü. *Researcher: Social Science Studies*, 8(1), 236-247.
- Şahin, N. (2017). Göç bağlamında müzik ve kimlik ilişkisi: Türk-Alman genç kadınlar örneği. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 38(1), 179-197.
- Tellioglu, İ. (2004). Doğu Karadeniz bölgesindeki Rum varlığına dair görüşler. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 20(60), 785-798.
- Titon, J. T. (1984). *Worlds of music 'an introduction to the music of the world's peoples'*. New York: Schirmer Books A Division of Macmillan.
- Wardhaugh, R. (2006). *An introduction to sociolinguistics*. United Kingdom: Wiley-Balckwell.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: <https://www.caykaragazetesi.com/mahalleler/baltacili-koyu-mahallesi-10863/> (Erişim: 12.07.2024)
- URL-2: <https://www.harita.net.tr/ilce/801-ozalp-van/> (Erişim: 12.07.2024)
- URL-3: <https://www.caykaragazetesi.com/turizm/uzungolde-kalandar-gecesi-67276/> (Erişim: 12.07.2024)
- URL-4: https://www.youtube.com/watch?v=pMvrjvtcUOA&ab_channel=SeldaBa%C4%9Fcan (Erişim: 06.07.2024)
- URL-5: https://www.youtube.com/watch?v=IsiMLGo60OY&ab_channel=SilvanaM%C3%BCzik (Erişim: 06.07.2024)
- URL-6: https://www.youtube.com/watch?v=8JfE5VUBBqc&ab_channel=D%C3%B6nerdereOrtaokulu (Erişim: 21.09.2024)
- URL-7: https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/giresun'un_icinde.pdf (Erişim: 06.07.2024)

Sözlü Kaynaklar

Bu çalışma, 01.05.2024 tarihindeki gözlem ve kısa ön görüşmelerle başlamış olup köy monografisi çıkartılmıştır. Daha sonra kurulan irtibat ve güven sayesinde düğün ritüelinin olduğu 10.07.2024 tarihindeki müzik ve dans etkinlikleri video olarak kayda alınmış ve sözlü kaynak kişilerle gözlem/görüşme ile devam etmiştir.

- KK-1: Zeynep Şahin, Karadeniz Şerah bölgesinden gelen Van /Özalp-Dönerdere köyünde ikamet eden 60 yaşında ve İskânı hatırlayan bir kaynak kişi. Görüşme yeri: Van/Özalp ilçesi Dönerdere köyü, kaynak kişinin evinde gerçekleştirilmiştir.
- KK-2: Emine Genel, 63 yaşında, Karadeniz/Çaykara-Şerah'dan gelip Van/Özalp-Dönerdere Köyüne yerleşen ve eşi muhtar olan kaynak kişi. Görüşme: Evin bahçesinde gerçekleşmiştir.
- KK-3: Ayhan Özbek, 48 yaşında, bağlamayı Karadeniz havasında çalıp İskân anlatılarını çok dinlediğinden iskânla ilgili beste yapan, Karadeniz/Çaykara-Şerah'dan gelip Van/Özalp-Dönerdere'ye yerleşen bir kaynak kişi. Görüşme yeri: Van/Özalp ilçesi Dönerdere köyü, kaynak kişinin evinde gerçekleştirilmiştir.
- KK-4: Fatma Akbaş, 78 yaşında, İskân olduğunda çocuk olmasına rağmen olayları ve duygularını anlatan sözlü kaynak kişi. Görüşme: Evin bahçesinde gerçekleşmiştir.
- KK-5: Hüseyin Genel, köyün muhtarı, 65 yaşında, iskân dönemi hakkında bilgisi olan kaynak kişi ile görüşme alınamamıştır. Köyde olmadığı bilgisi verilmiştir. Daha sonra telefonla görüşme sağlanmaya çalışılmış fakat çekimser olduğu için görüşmeyi kabul etmemiştir.
- KK-6: Yusuf Özbay, 57 yaşında, iskânın bir asimile politikası olduğunu gazetelere röportaj vererek açıklamış ve gittiğimiz gün köyde olmadığından görüşme alınamamıştır.
- KK-7: Meryem Özbek, 36 yaşında, tandırda ekmek pişirip arkadaşlarıyla Rumca konuşan kaynak kişi. Görüşme: Köy içinde yer alan tandır ocağında gerçekleşmiştir.
- KK-8: Cevdet Çiçek, 61 yaşında, Dönerdere köyünde tamirci. Görüşme: Tamirci dükkanında gerçekleşmiştir.
- KK-9: Şakir İnce, 32 yaşında, Dönerdere köyünde düğünü yapılan damat, kendilerinden düğün gelenekleri hakkında bilgi alınmıştır. Görüşme: Köy içinde yer alan tarımsal kalkınma kooperatifi düğün salonunda gerçekleşmiştir.
- KK-10: Kader Çiçek, 30 yaşında, Dönerdere köyünde düğünü yapılan gelin, kendilerinden düğün gelenekleri hakkında bilgi alınmıştır. Görüşme: Köy içinde yer alan tarımsal kalkınma kooperatifi düğün salonunda gerçekleşmiştir.

Extended Summary

The historical course of migration and cultural change is a sociological phenomenon that still continues in Turkish communities. It is known that migration is not just a change of place from one place to another, but also carries with it all of its cultural, material and spiritual accumulation. Although the opposite of this situation is seen in the case of internal migration, some negativities close to the same situation may be experienced due to the presence of many communities with different cultures in Turkey's geography. In this case, where the migrating community is greatly affected by the migrating culture, cultural change and assimilation may occur. As a result of the settlement policies in the mid-20th century in Turkey, villagers had to migrate to different provinces due to the flood disaster in some villages of the Trabzon/Çaykara region. These migration directions are determined by the government, but the opinions of leading people are taken into consideration. Ferit Melen, the finance minister of the time and also from Van, expressed his opinion on this migration movement, and İsmail Şahin, the opinion leader and religious official of the region, accepted it with the consent of the people. According to people's statements, the road was set off hastily without preparing the infrastructure, and great difficulties were experienced for months without electricity or water during the difficult winter days. Over time, they built their own houses, barns, gardens and other needs with their own means and turned them into a home for themselves.

The Black Sea Greek community, who had to migrate from Çaykara district of Trabzon province to Özalp district of Van province, had to adapt to a new living space. However, climatic difficulties and cultural obstacles have made this process quite challenging. These people, known as Kurds in their own regions, were known as Laz in the places they settled and stood out as a community with a deep commitment to Islam. Although the migration of culture and having to live together with a completely different culture causes some troublesome situations, the necessity of living together has also created the opportunity to work together and socialize. Özalp and Emek districts of Van province are residential areas of people of Kurdish origin, and with the arrival of the Çaykara people, the Kurds have been in conflict with the immigrant community for many years, with the fear that their lands will be lost to them, and the children constantly fought and made life negative for each other by insulting each other. Laz and Kurds, who are close to each other in temperament, have had a safer space over time by marrying girls and doing common business.

In this study called musical culture migration from Çaykara to Özalp; It will be questioned how the Trabzon/Çaykara Greek community kept alive the traditions, customs, customs and music-dance formations in the place they migrated to, and how their culture changed and transformed and how this change and transformation affected their identities will be questioned through fieldwork method. The study was carried out in the form of in-depth interviews in places where they felt comfortable, such as homes, gardens, tea houses and workplaces, which they considered private, so that participant observation could be made. The study was completed by using transcription and discourse analysis techniques in accordance with qualitative research. As a result of the study; The culture that settled from Trabzon/Çaykara Şerahlı village and Baltacılı village to Van/Özalp Dönerdere and Emek villages within the framework of the Settlement policy and understood to be Greek with some geographical indications and cultural codes, has been assimilated, and it has been determined that a performative transfer of the musical cultures of the community has declined significantly. It has been observed that they listen to the music of their own culture by playing the albums of their favorite artists in their traditional entertainments, and that they are reluctant to accompany them. Considering that there is no such abstention in traditional folk dances and young and old people join hands and dance horon, it has been determined that information about music is more flexible with its melodic dimension and can be forgotten unless it is sung. In the wedding environment, apart from the horon hills in the middle, men and women sit separately on the right and left side of the hall, and there is a harem-selam situation, gender inequality is against women, houses, vineyards, gardens, animal grazing, tractor riding, etc. It was understood from the fact that the work was done by women and the women's clothing was very modest. It can be said that the young women we interviewed were hesitant to sing folk songs even though their peers stated that they had good voices, and that they married early as a result of their families' opposition even though they wanted to study at the conservatory, and that their desire to appear in a closed, conservative society was a sanction given by the power as a result of their desire for a safe life in their context. When we evaluate it in terms of musical culture, the musical and discourse analysis of the folk song about migration shows that musical melodies have been erased from memories, but the rhythm can remain alive thanks to the horon kick, and that the melody in the transferred Greek folk song was created by quoting Turkish-Kurdish melodies. In discourse analysis, negations about immigration show that immigration is not willing. In addition, since it is seen that the same negative feeling is present in the poem titled Migration to Van in the Çaykara newspaper, the negative and

traumatic aspect of this migration has a predominant feeling in the people's memory and emotion. Our suggestion for researchers who will work in the field is to examine the Trabzon/Çaykara culture in depth both in the context they are in and in the Van/Özalp region they migrated to, and compare them with the types of musical production that we have not seen or shown; They can examine in more detail the lullabies, business folk songs, bridal or henna folk songs, musical entertainments that take place on cruise nights and kaladar nights, with the emic (internal) observation method, and in order to ensure the continuity of these entertainments, they can arrange public permissions through projects to exhibit them in public festivals.

Teşekkür

Bu çalışmanın gerçekleşmesinde katkıları bulunan Dönerdere halkına, çalışmada bana eşlik eden yüksek lisans öğrencim Recep Mutlu'ya ve bildiklerini, duyduklarını, hissettiklerini söylemekten çekinmeyen Trabzon/Çaykaralı Ayhan Özbek'e çok teşekkür ediyorum.

Yazarların Katkıları: Bu makalenin yazımında tek yazar sorumludur.

Çıkar Çatışması Bildirimi: Yazar tarafından potansiyel çıkar çatışması bildirilmemiştir.

Telif Beyanı: Yazar, dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkını Duvar yayınevine devretmektedir.

Destek/Destekleyen Kuruluşlar: Bu araştırma için herhangi bir kamu kuruluşundan, özel veya kâr amacı gütmeyen sektörlerden hibe alınmamıştır.

Etik Onay ve Katılımcı Rızası: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği, çekilen fotoğrafların izin alınarak yayımlandığı beyan olunmaktadır. Saha çalışması için Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Etik kurulundan karar: 08.07.2024 tarihinde 2024/14 sayılı kararla izin alınmıştır.

4. Bölüm

GUSTAV KLİMT RESİMLERİNDE HAMİLE KADIN VE ANNELİK İMGESİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME GUSTAV KLİMT

Nida Anıl KAZANÇ¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü,
Batı ve Çağdaş Sanat Anabilim Dalı Başkanı,
nanilkazanc@cumhuriyet.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2685-3103

Giriş

Gustav Klimt 14 Temmuz 1862'de Viyana'da doğmuştur. Viyana sanat camiasında ayrılıkçıların kurduğu Sezession grubunun önemli üyelerinden birisidir. Gustav Klimt sanatsal üretim sürecinde sadece tablolar yapmakla kalmamış duvar resimleri, eskizler ve pek çok farklı eserle sanata katkıda bulunmuştur. Resimlerinde sıklıkla kadın bedenini konu alan Klimt kadının gençlik, olgunluk, yaşlılık ve hamilelik süreçlerine dair görsel temsilin yanı sıra psikolojik okumalarını da yapmıştır. Kadın dünyasına dair duygu durum tahliline sanat tarihi disiplini içerisinde muhtemelen en çok değinen sanatçı olmuştur. Kendine özgü renk ve süsleme detaylarıyla oluşturduğu Klimt tarzı kadın imajı zarafet dolu bir erotizmle şekillenmiştir. Klimt, resimlerinde insan ve özellikle kadın figürünü, kareler, daireler, spiraller gibi birçok küçük geometrik öğeyle harmanlayarak resimsel bir süslemeye dönüştürmüştür. Klimt, vücutları tıpkı Bizans ikonalarındakiler gibi dimdik duran figürlerinin, yüzleri ve elleri gibi süslemeler dışında kalan bölümlerini üç boyutlu çalışılıyordu (Schmützler, 1962, s:259). Canlı renkler, altın yaldızlı bezemeler, Bizans, Miken, Grek etkisi eserlerinde önemlidir.

Art Nouveau tarzı çalışan Gustav Klimt bu akımın Viyana'daki temsilcisiydi ve 1897'de Sezession'un adı ile anılan bu yapılanmanın ilk başkanı oldu. Sezession'un planı, yeni bir çağ, kutsal bir bahar yaratmaktı. En başından itibaren, Sezession kendini, bir grup sanatçının ilgi alanlarını temsil etmekten çok daha öteye gitmeyi amaçlayan bir kuruluş olarak tanıttı. Sezession bir hareketti, modernist estetiğin canlılığının giysilere büründüğü felsefelerden biriydi. O, bir simgeydi, bir fikir etrafında toplanmış geleceğe bakanlardan oluşan bir birlikti. Sezessioncuların yıllar boyunca, Avusturya sanat politikalarının özgürleştirilmesi çabası, kültürel tabloya devlet müdahalesi kadar Modernizmin sistematik teşvikiyle de sonuçlandı. Bu kültürel politikaların da tamamen doğuşudur. Bu atılımdan sonra, tarihinde ilk kez Viyana, geleneklerle ilgisini kesen pratik ve politik bir değişim olan Avrupa Modernizminin önemli sanatsal akımlarını sergilemeye başladı. Viyana'da Sezession değerlerine bağlı çalışmalara imza atan Gustav Klimt kadın imgesinin yaşamın her dönemine dair fiziksel, ruhsal betimlerini başarıyla aktarmıştır. Gustav Klimt ardında sanat tarihinde Klimt tarzı olarak anılan kadın imajını bırakarak 6 Şubat 1918 tarihinde hayata gözlerini yummuştur.

Hamile Kadın ve Annelik İmgesi

Gustav Klimt'in ikonik Hope I adını verdiği eseri hamile kadın ve erotizm bağlamında değerlendirildiğinde sıra dışıdır. Hamile ve çıplak bir kadın profilden betimlenmiştir (Resim 1). Hamile kadının etrafında siyah uçan bir

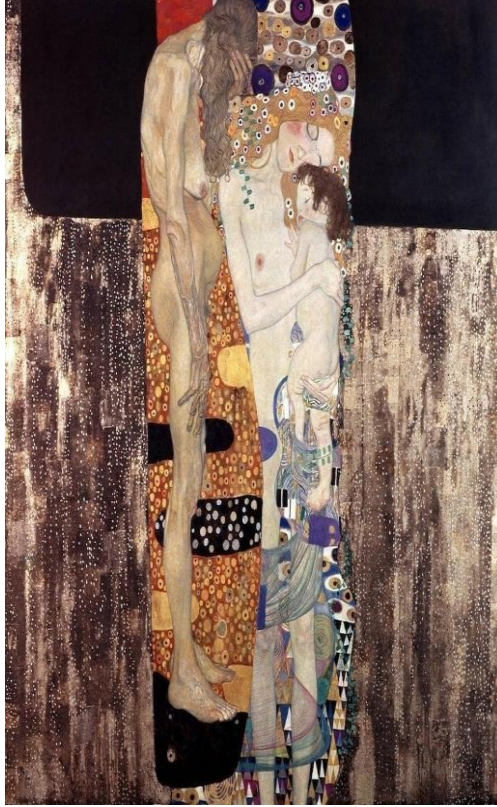
yaratık ve iskeletler bulunmaktadır. Hamile kadın umudu etrafındaki iskeletlerde ölümü simgelemektedir. Resimlerinin çoğunun ahlaki ve estetik kurallara karşı olduğunu bilinçli olarak kabullenen Klimt, burada sanat tarihinde ele almaya çok az kişinin cesaret gösterebildiği bir konuyu işlemiştir. Bu resimle birçok tabu yıkılmıştır.



Resim1: Gustav Klimt, The Hope I, 1903, Kanada National Galeri

Hope I da figür profilden gösterilmektedir, böylece kıvrılan hamile vücudu, süslemeli bir öğeye dönüştürülebilmektedir. Resmin ön çalışmalarında, eskizler, Klimt'in vücudun bu haliyle ne kadar ilgilendiğini gösterir. Bir desen çalışmasında da kadının hamile vücudunun kıvrımlı konturları tekrar edilir, bir halı ya da bir dokuma gibi değişik şekillerle süslenen motifler haline getirilirler. Resmin en üst kenarında bir kafatası vardır. Hamile kadın arkasında bulunanlardan farklı bir yöne doğru yönelmesine ve onlara aldırma gibi görünmesine karşın birkaç çirkin kadın yüzü, belki de düşmanca güçleri temsil etmektedir (Fiedl, 2003, s:127).Cinsel görünüş, erotik bir özelliği olan kızıl, dağınık saç formunda sembolik bir biçimde gösterilir ve bundan dolayı Klimt'in resimlerinin çoğunda kadınların korkutan doğası yer alır. "Hope I" ta cinselliğin tehlikesi alegorik figürlerle uzaklaştırılır. Bu da çıplak figüre sembolik bir

anlam yüklemeyi ve kadının daha geniş bir anlama isabet ettiğini gösterir. Resmin en üstünde yer alan alegorik başların kesin anlamını bulmak zordur. Hastalık, ölüm, ahlaksızlık ve perişanlık formunda, yetişmekte olan yeni hayata tehlikeyi sembolize ettikleri düşünülebilir. Resmin adı sanatçının belki de hamileliği, doğum öncesi uyum içerisinde bir gerileme olarak görmek istediği yorumunu desteklemektedir(Whitford, 1993, s:126).



Resim 2: Gustav Klimt, The Three Ages of Woman ,1905, Roma Modern Sanat Galerisi.

Klimt'in " The Three Ages of Woman" adlı resiminde en belirgin temalarından biri olan yaşam döngüsü konusunu işler.1905 tarihli (Resim 2)resimde realizm yoluyla kadının gençlik ve yaşlılık dönemleri karşılaştırılır. Eserde kucığında bebeğiyle genç bir kadın uyukulu, dingin ve eylemsiz etrafı renkli bezemelerle sarılmış betimlenir. Realizm ve sembolizm anlatılarıyla kadının gençlik ve yaşlılık dönemleri karşılaştırılmıştır. Genç kadın uyuyan çocuğuyla cepheden huzurlu, mutlu ve güzel tasvir edilmiştir. Karşısında yaşlı kadın profilden ümitsiz, huzursuz ve mutsuz yaşam döngüsünün son halkası olarak temsil edilmiştir. Bunlar sadece bir kadının hayatındaki sahneler ya da

dönemler değildir aynı zamanda kadınlığın bir tarafıdır. Stilize edilen genç kadın ile doğal ve gerçekçi şekilde betimlenmiş yaşlı kadın arasında sembolik bir değer vardır. Hayatın son devresini sembolize eden yaşlı kadın, gerçeklikle karşılaştırılır ve değişmeyen aynılıkla vurgularken, ilk devreyi sembolize eden genç kadın sayısız başkalaşım ve olasılıklarla karakterize edilir. Klimt "Kadının Üç Çağı'nı Rodin'in yapıtı Celle qui fut la belle Heaulmière'den (bir zamanlar miğfer ustasının güzel karısı olan kadın) aldığı esinle yaratmış olduğu düşünülebilir.



Resim 3: Gustav Klimt, Hope II, 1907-1908, New York Modern Sanatlar Müzesi.

Tıpkı yakından bağlantılı olduğu Hope I gibi bu resim de insanlık, yazgı, zamanın akışı ve kadının merkezi rolüyle, aynı zamanda evrensel sonsuzluk ve cinsiyetlerin kaynaşması konularını aklı getirir. Resim üzerine çok çeşitli yorumlar yapılmıştır. Örneğin; Annelik, cinsel keyfin üretken, bereketli ve faydalı tarafını sosyal olarak vurgulayan bir kavramdı. Bir diğer yorum ise, “doğurgan verimliliğin” Art Nouveau felsefesiyle fazlaca uyum içerisinde olan doğallık elementini vurguladığıydı. Bu çalışmada profilden hamile kadın betimlenmiştir. Kadının başı açık ve göğüsleri çıplak şekildedir. Eli kıvrık bir

şekilde yukarı doğru kaldırmıştır. Gözleri kapalı bir şekilde başı öne doğru eğilmiştir. Vücudunun büyük çoğunluğu bir battaniye ile sarılmıştır. Örtünün üzerinde geometrik betimlemeler vardır. Örtünün uç kısmında üç kadın betimlemesi vardır. Kadınların gözleri kapalı ve başları dua eder şekilde eğilmiştir. Klimt, hamile kadın temasını “Hope II de tarzını ve sembolik biçimlerini tamamıyla değiştirerek ele almıştır. Figürlerin arasındaki ilişkinin yoğun süslemelerden oluşan ağı yerine, hamile kadını, dar, uzun bir dikdörtgen alan içerisinde resmetmiştir. Bu kez heykelsi bir figür olan hamile kadının alegorik uyduları büsbütün kendine karşı çizilmiştir: kafatası doğrudan doğruya kadının hamile bedeninde oturuyor gibi görünür, kadın basları dengelidir, uykulu ve dua eder gibi bir pozla sakinleştirici bir etkileri vardır. Bu kez kadının bakışı izleyiciye değil, başka tarafa yönelir, figürlerin izleyiciyle ve kendi aralarında herhangi bir göz teması yoktur, kadın tamamen kendi kabuğuna çekilmiştir. Her şeyin ötesinde bu bir nü resmi değildir. Hemen hemen tüm vücut süsleme ile bezenmiştir, kadının başı, göğüsleri ve yukarıya kaldırdığı eli ; Klimt’in diğer resimlerinin birçoğunda karşımıza çıktığı gibi kadının bedensel gerçekliği içinde süslenmiş, işlenmiş alandan dışarı çıkar.

Gustav Klimt’in kadın dünyasına dair gözlem ve tespitlerinin derlenmesi açısından ele alınan üç çalışma dikkate değerdir. Bu üç eserdeki genç kadın resimlerinin Klimt’in sevgilisi Mitzi’den esinlenmiş olabileceği öne sürülmektedir. “HopeI”xde hamile kadının gözleri ilgi ve üzüntü gösterir , “HopeII” ise hamile kadını dua eden bir jestle, yaşam için annelik bağlılığını ve şefkatini somutlaştırır. Her iki eser de anneliği kutlar ve kadın kahramanlığının doğasında var olan duyguları derinlemesine ortaya koyar . İkinci olarak,“Hope I” ve “Hope II”deki hamile kadınlar çıplaktır, erotik imalar ifade eder. Mitolojide, şehvet en eski anlatılarda doğal bir güç olarak ortaya çıkar ve evrenin birliğini ve yeniden üretimini sağlar. Sanat eserlerindeki renklerin değiştirilmesi Klimt’i sanatında kadınları tasvir etmek için sarı-gri tonları kullanmada uzmanlaşmıştır ve arka plandaki tamamlayıcı renkler aracılığıyla keskin bir görsel kontrast efekti yaratır. “Kadının Üç Çağı”nda turuncu-kırmızı ve mavi-mor vurgular etkilidir. Koyu arka plan yaşlanma ve ölüm korkusunu vurgularken, parlak mavi ve beyaz tonlar genç anne ve çocuğun canlılığını ve umudunu gösterir. Bu renklerin kontrastı görsel etkiyi artırır ve hayatın iki tarafını ortaya çıkarır: yaşam ve ölüm, umut ve umutsuzluk . “Kadının Üç Çağı” ,“Umut II”de Klimt’in parlak kırmızı, yeşil ve altın kullanımını güçlü bir görsel etki yaratır. Genellikle yeni yaşamı ve doğurganlığı temsil eden yeşil renk, "umut" sembolizmini daha da artıran etkilerle sanat tarihinde Klimt vurgusunu pekiştirir.

Gustav Klimt'in değerlendirilen hamile kadına dair t asvirleri , özellikle feminizm bağlamında, sanatın toplumsal algıdaki dönüştürücü gücüne dair bir kanıt niteliğindedir. Bu alışma, Klimt'in zamanının pasif normlarına karşı gelerek özerklik ve karmaşıklık ile kadınları tasvir etmedeki nc rolünü vurgulamıştır. Onun aykırı tasvirleri, ağdaş feminist diyaloglarla yankılanan kadınlara temsilciliği için görsel bir savunuculuk sağlamıştır. r. Tasvirleri, güncel tartışmalarda kadının sanatta ki yerinin önemini vurgulayarak hakim erkek kimliğinin değerlendirilmesine imkan tanıyor. Bu nedenle, Klimt'in etkisi bu çerçevenin ötesine uzanıyor ve kadınlara temsili ve hakları konusunda ilham vermeye ve düşünceyi kışkırtmaya devam ediyor. Bu bağlamda , Gustav Klimt, günümüzde hala toplumsal cinsiyet eşitliğini takip etmede yankılanan, zamanının ötesinde bir sanatçı olduğunu yeniden hatırlatıyor.

Kaynakça

- Schmutzler, R., Art Nouveau, London, 1962- 1978.
Whitford F., Klimt, London, Thames and Hudson Ltd., 1993.
Fliedl G., Klimt, Taschen Publication, Vienna, 2003.

5. Bölüm

TÜRK POP MÜZİĞİNDE Sİ BEMOL KLARNETİN YERİ

Harun KESKİN¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, ORCID NO: 0000-0002-9310-6159

1. GİRİŞ

Klarnetin Tarihsel Gelişimi

Atası bir Alman halk çalgısı olan şalümonun geliştirilmesiyle oluşan klarnet 1700'lü yılların başlarında Alman çalgı yapımcısı J. C. Denner tarafından icat edilmiştir denilebilir. “J. C. Denner’ın klarnetin mucidi olduğu düşünüldüğünde; bir tahta üflemleri çalgıya tek kamışlı ayrı bir ağızlık parçası uygulayan ve şalümooya perdeleri ilk ekleyen çalgı yapımcısı olduğu bilgileri kesinlik kazanmaktadır” (Karp, 1986: 545). Klarnet bir yandan gelişirken bestecilerin ilgisiyle karşılaşır ve Telemann, Vivaldi, Haendel’in orkestra eserlerinde yer bulur. “On sekizinci yüz yılın sonlarına gelindiğinde şalümo ortalıkta görülmemeye başlarken klarnet müzik dünyasındaki yerini sağlamlaştırmıştır” (Shaked, 2018: 5). Klarnet yıllar içinde yapısal olarak önemli değişimler geçirmiştir. “Barok klarnetlere göre en önemli farklılığı, çatlamalara karşı önlem almaya dönük daha fazla parçadan oluşan klarnetlerin yapılmasıdır” (Shaked, 2018: 7). Yeni ve acemi yapısından, olgunlaşmaya başlayan ve daha teknik bir çalgıya dönüşen klarnet Johann Stamitz, Carl Stamitz, Franz Danzi, Jean Xavier Lefevre, Ignaz Pleyel gibi az bilinen bestecilerin önemli solo ve oda müziği eserlerinde yer bularak daha fazla tanınmaya ve sevmeye başlamıştır. Mozart klarnete bir bestecinin bir çalgıya aşık olması ne kadar mümkün ise o kadar aşık olur ve çağdaşı olan bestecilerin eserlerini dinleyerek ya da bu eserlerin partitürlerini inceleyerek klarneti ve olanaklarını daha iyi anlar. La majör klarnet konçertosu ve klarnetli oda müziği eserleri yazarak klarneti ve klarnet müziğini ileri bir seviyeye taşır. Klarnet bir yandan senfonik müzikte yerini sağlamlaştırırken bir yandan da askeri müzikte yer bulur. Tüm bu ilgi ve genişleme klarnetin yapısı, entonasyonu ile ilgili ihtiyaçları beraberinde getirir. Boehm’in 1832’de flüt mekanizmasında yaptığı devrim niteliğindeki yenilikler Klose tarafından klarnete uygulanır ve Buffet ile birlikte “Boehm Klarnetler” ortaya çıkar. Bir yandan Müller klarnet mekanizması üzerinde yeni değişimler denerken bir yandan da Alman çalgı yapımcısı Oehler Boehm sistemden daha farklı, delikleri daha büyük ve ton bakımından daha koyu sesler üretebilen klarneti bulur/geliştirir. Oehler klarnetlerle ilgili farklı çalgı yapımcıları bu klarnetlerin mekanizmalarında farklı arayışlara yönelirler. Eugene Albert de onlardan biridir. “1816-1890 yılları arasında yaşamış olan çalgı yapımcısı Eugene Albert aynı dönemde, Türkiye’de halk arasında “gırnata” olarak nitelenen sol tonaliteli klarnetlere ait kolay hız yapabilen mekanizmasının ilk çalışmalarını gerçekleştirmiş ve bu klarnetlerin 20. yüzyılın başlarına kadar popüleritesini korumasına katkı sağlamıştır” (Terlikol, 2006:57). Bugün dünyada en çok kullanılan iki klarnet mekanizması

Boehm ve Oehler'dir. Boehm sistem klarnetler Fransız, Oehler sistem klarnetler ise Alman sistem olarak anılmaktadır.

Ülkemizde ağırlıklı olarak Boehm sistem klarnetler kullanılmaktadır ancak sol klarnet son 25 yılda artan bir popüleriteye sahip olmuş ve Albert (Oehler sistemden devşirilmiş olan) sistem klarnetler günümüzde çokça kullanılmaya başlamıştır. Hüsni Şenlendirici ülkemizde sol klarnetin müzik endüstrisinde bunca hacme sahip olmasındaki en önemli figür olmuştur. Yalnızca Türkiye'de değil, Balkan ülkelerinde de Hüsni Şenlendirici bir fenomen haline gelmiştir. Bir yandan sol klarnetin Türk müziği ile doğal yakınlaşması sonucu popüler müziklerdeki yeri ve sol klarnete duyulan merak artarken bir yandan da si bemol klarnetin senfonik müzik, askeri müzik ve diğer müzik türlerinde yerini koruduğu görülmektedir. Tuş mekanizmaları bakımından büyük farklılıklar barındıran bu iki klarnet arasında çalım kolaylığı/zorluğu bakımından da farklılıkları olması doğal görülebilir. Boehm sistem klarnette daha fazla alternatif perde olması onu Albert sistem klarnete göre daha avantajlı hale getirdiği düşünülebilir ancak Albert sistem sol klarnetin güçlü ve zengin bir tona sahip olması bu bakımdan avantaj sağlamaktadır. “Temel parmak sistemlerinin gerçek sayısı eşit olmakla birlikte alternatif perdeler söz konusu olduğunda Boehm sisteminin Albert sistemine göre avantaj sağladığı görülmektedir” (Kılıç, 2023:611). Albert sistem sol klarnetler ve Boehm sistem si bemol klarnetlerde parmakların kapattığı deliklerin birbirlerine olan uzakları düşünüldüğünde sol klarnetlerde bu mesafenin daha uzun oluşu parmakların delikleri kapatmak için alacakları pozisyonlara etki etmektedir. “Compaine klarnet el pozisyonu için bir model önerir: parmaklar bir C harfi görünümündeki gibi hafif bükük veya kavisli durmalıdır çünkü bu pozisyonda hızlı hareket etmeye daha elverişlidirler” (Harger, 2011: 29). Boehm sistem si bemol klarnette klarneti tutuş anında ellerin duruşu, eller iki yana sarkıtıldığında aldığı doğal duruş ile çok benzerken; Albert sistem sol klarnette eller, delikler arası uzun olan klavyeye yerleştirildiğinde doğal duruşlarından uzaklaşmaktadırlar.

Türkiye’de Si Bemol Klarnet ve Pop Müzik

Ülkemizde si bemol klarnet eğitimi mesleki müzik eğitimi kapsamında konservatuvarlar, güzel sanatlar liseleri, askeri müzik okulu, müzik eğitimi anabilim dalları ve güzel sanatlar fakültelerinde verilmektedir. Günümüzde onlarca senfoni orkestrasında ve opera orkestralarında, askeri bandolarda, kent orkestralarında ve oda müziği topluluklarında si bemol klarnet yer almaktadır. Bunlar dışında çeşitli etnik müzikler ve hafif müzikler icra eden grup ya da topluluklarda da si bemol klarnet icra edildiği bilinmektedir. Si bemol klarnete Klasik Türk musikisinde nadiren rastlanırken, sol klarnetin Türk müziği için

daha çok tercih edildiği bilinen bir gerçektir. “Albert sistem klarnet Türk müziğinin melodik yapısına asgari oranda yanıt verebilmiş bir klarnettir. Günümüz Türk müziği klarnet icracılarının birçoğunun Albert sistem klarnet kullanması bunu doğrular niteliktedir” (Kaplan, 2019:iv). Ancak ülkemiz pop müzik piyasasında sol klarnete sıkça rastlanırken si bemol klarnete sayıca daha az rastlandığı göz ardı edilemez. Makamsal müzikte sol klarnetin baskın bir üstünlüğüne rağmen si bemol klarnetle komalı sesleri Türk müziği ruhuna uygun icra edebilme yeteneğini ispatlayan klarnet sanatçıları sayesinde ülkemizde si bemol klarnet için yeni bir kullanım alanı ortaya çıkmaktadır. Dünyada caz müzikte, Klezmer müziğinde ve Çingene müzikleri vb. müzik türlerinde klasik sınırlarının dışına çıkan klarnet, ülkemizde de popüler müzikte kullanım alanı bularak bir nevi yeni bir alan daha elde etmiştir denilebilir.

Pop müzik dünyada 1940’lı yıllarda ortaya çıkarken, ülkemizde 1960’lı yıllarda ortaya çıkmış, 70’li yıllarda kendini iyice kabul ettirmiştir. “Halk ezgileri ve Batı pop müzik enstrümanları kullanılarak yapılan bu müzik o dönem Türkiye’yi kasıp kavurmuştur” (Kuçlu, 2020:74). Sonraki on yılda ise MTV’nin tüm dünyayı domine eden bir pop müzik bombardımanı ile pop müzik yerini sağlamlaştırmıştır. “80’lerin ortalarına doğru Türk pop müziğinde daha önce işaretleri olan önemli değişimler yaşanır. Bu yıllarda pop müzik, arabesk ve sanat müziğiyle iç içe geçmeye başlar” (Ercan, 2020:119). Klarnet bu iç içe geçmenin etkisiyle popüler müzik ürünlerinde görülmeye başlar. Ezginin Günlüğü si bemol klarneti popüler anlamda kullanan ilk pop müzik gruplarından biridir. Ancak klarnet sesinin birçok albümde duyulmaya başlaması 2000’li yıllarda mümkün olmuştur ve si bemol klarnet ile komalı sesleri kullanarak, alışıl gelmiş koyu si bemol klarnet ses rengini kaybetmeden popüler müzik piyasasında birçok albümde çalmış olan usta klarnet sanatçısı Göksun Çavdar bu bağlamda bir fenomen haline gelmiştir. Göksun Çavdar bir kapıyı aralayıp yeni bir dünyaya si bemol klarneti katmıştır ve ardından başka si bemol klarnet sanatçıları da bu dünyaya adımlarını atmışlardır. Hasan Dağlar ve Hüseyin Demirçe bu klarnetçiler arasında dikkat çeken iki sanatçıdır.

Si bemol klarnet ile popüler müziklerin icrası konusunda literatürde herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Konuyla ilgili, bu kapsamda çeşitli albümlerde çalmış ve tanınmış 3 si bemol klarnet sanatçısı ile yapılan görüşmeler neticesinde Türk pop müziğinde si bemol klarnetin yerinin anlaşılması amaçlanmıştır. Çalışma, klarnet eğitimi alan ya da klarnet eğitimini tamamlamış ancak pop müzik endüstrisinde yer edinmeye çalışan si bemol klarnet icracılarına yol gösterecek bilgileri barındırması bakımından önemli görülmektedir.

Bu doğrultuda klarnet sanatçılarının yanıt vermelerine dönük ortaya çıkan araştırma soruları aşağıda yer almaktadır.

1. Si bemol klarnetle pop müzik yapmayı mümkün kılmak için hangi ağızlık ve kamış marka/modellerini kullanmaktalar?
2. Si bemol klarnetle pop müzik yaparken klarnetin doğal ses renginde ne gibi değişiklikler yapmaktalar?
3. Si bemol klarnet, sol klarnete göre pop müzik parçalarında tonalite ve makam yönünden avantaj ya da dezavantaja sahip midir?
4. Si bemol klarnet ile icra edilebilen popüler müzik türleri ya da Türk müziği türleri nelerdir?
5. Si bemol klarnete ülkemiz müzik endüstrisinde sol klarnete rastlandığı kadar çok rastlanmamasının sebepleri neler olabilir?
6. Geçmişte si bemol klarnet yerine sol klarnetle çalgı eğitimi almış olsalardı bugünkü müzik yaşantıları nasıl olurdu?
7. Hem si bemol klarnet hem de saksafon çalma konusunda, si bemol klarnetin sol klarnete göre avantaj sağladığını düşünmekte midirler?

2. YÖNTEM

Araştırma Modeli

Bu çalışma betimsel kapsamda yürütülen bir tarama araştırmasıdır. “Tarama araştırmalarının amacı genellikle araştırma konusu ile ilgili var olan durumun fotoğrafını çekerek bir betimleme yapmaktır” (Büyüköztürk, 2009:232). Konuyla ilgili klarnet sanatçıları ile yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılarak görüşme yapılmıştır.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu si bemol klarnet sanatçıları Göksun Çavdar, Hasan Dağlar ve Hüseyin Demirçe oluşturmaktadır. Çalışma grubu belirlenirken çeşitli albümlerde çalan, çeşitli sanatçıların konserlerinde periyodik bir şekilde çalarak o sanatçı ile özdeşleşen klarnet sanatçılarının kimler olduğuna bakılmış ve bu kriterlere uyan 3 si bemol klarnet sanatçısına ulaşılmıştır.

Verilerin Toplanması

Verilerin toplanmasına dönük yarı yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmış ve bu forma 3 alan uzmanının görüşleri alınarak son hali verilmiştir. Üç klarnet sanatçısı ile Zoom programı üzerinden görüşmeler yapılmış ve sorular derinlemesine sorularak detaylı bilgiler elde edilmeye çalışılmıştır. Klarnet sanatçılarından yanıtlarından elde edilen sonuçlar sunulurken herhangi bir kod verilmemiş ve sanatçıların adları anılarak sonuçlar belirtilmiştir.

Verilerin Çözümlemesi

Veriler tablolara aktarılırken video kayıtları ve ses kayıtları dinlenmiş ve yazıya dökülmüştür. Tablolarda klarnet sanatçıların yanıtları konuyla ilişkili olan kısımları konuşma içinden tıraşlanarak aktarılmıştır. Tabloların altına elde edilen yanıtların dikkat çeken ve özetlenmesi gerekli görülen kısımları betimsel olarak belirtilmiştir.

3. BULGULAR

Bu kısımda klarnet sanatçıların araştırma sorularına yönelik verdikleri yanıtlar tablolara aktarılarak sunulmuş ve tabloların altlarına yorumlar yazılmıştır.

1. Araştırma Sorusu:

Si bemol klarnetle pop müzik yapmayı mümkün kılmak için hangi ağızlık ve kamış marka/modellerini kullanmaktalar?

Tablo 1. Birinci araştırma sorusu yanıtları.

Klarnet Sanatçısı	Yanıt
Göksun Çavdar	Vandoren A3 Kristal Bek; Rigotti Gold Kamış 3,5 numara
Hasan Dağlar	Vandoren B45. Lirli, Vandoren 5JB; Vandoren 56 Rue Lepic 2,5 numara, Vandoren Mavi Kutu 2,5 numara, Rigotti Mavi Kuşak 1,5 numara (5JB ağızlık ile)
Hüseyin Demirçe	Kullandığım bek ve kamış klasik müzik normlarında genellikle tercih edilen modeller. Yani açılmış bir bek ya da 1-1,5 numara kamışlar kullanmıyorum.

Tablo 1’de yer alan yanıtlardan da anlaşılacağı gibi üç sanatçı da Vandoren’in çeşitli modellerini kullanmaktadırlar. Göksun Çavdar’ın 3 buçuk numara kamış kullanmasına karşın Dağlar ve Demirçe’nin daha küçük numaralı kamış kullanmaları dikkat çekicidir.

2. Araştırma Sorusu:

Si bemol klarnetle pop müzik yaparken klarnetin doğal ses renginde ne gibi değişiklikler yapmaktalar?

Tablo 2. İkinci araştırma sorusu yanıtları.

Klarnet Sanatçısı	Yanıt
Göksun Çavdar	Kafamda bir ton var, yaptığım müziğe uygun olan, onu elde ediyorum öncelikle. Bunun için dudakların esnekliğini kullanıyorum. Komaları da yine dudakların yardımıyla elde ediyorum.
Hasan Dağlar	Klasik müzik eğitimi aldım ve klarnetin klasik müzikte kullanılan tonuna yakın bir ton çıkartıyorum ancak çaldığım müzik grubu ve

	çaldığım parçanın türüne göre aklımda sentezlediğim uygun bir tonu buluyorum. Bülent Altınbaş, Hüsnü Şenlendirici, Göksun Çavdar gibi sanatçıları klarnet öğrenme sürecimde çok taklit ettiğim için şimdi ünlü bir sanatçıyla çalarken taklit ettiğim ve kendi içimden gelen tonun sentezini oluşturuyorum. Örneğin Yıldız Tilbe'yle çalarken başka, Sezen Aksu orkestrasıyla başka bir ses rengi oluşturuyorum.
Hüseyin Demirçe	İnsanın zaman içinde kendine has bir tonu oluşuyor; bu tonu büyük diyaframlarla ve tok bir ses elde etmeye çalışarak çıkarıyorum. Boğazımı kullanarak kurbağalama, glissando, az da olsa vibrato tekniklerini kullanıyorum. Balkan çarptırmaları, küçük aralıklarda seri triller yapıyorum. Glissandoları küçük aralıklarda yaptığım gibi büyük aralıklarda da sıkça yapıyorum.

Tablo 2'deki yanıtlara göre Çavdar kafasındaki klarnet tonunu üretirken dudaklarından yardım aldığını; Dağlar kafasında sentezlediği seslerin bir birleşimini oluştururken çaldığı sanatçının müziğine uygun bir klarnet tonu ürettiğini; Demirçe ise kendisine has bir tonun yanında geliştirilmiş klarnet tekniklerinden yararlanarak bir renk yakaladığını belirtmiştir.

3. Araştırma Sorusu:

Si bemol klarnet, sol klarnete göre pop müzik parçalarında tonalite ve makam yönünden avantaj ya da dezavantaja sahip midir?

Tablo 3. Üçüncü araştırma sorusu yanıtları.

Klarnet Sanatçısı	Yanıt
Göksun Çavdar	Şarkının ya da eserin tonuna göre ikisinin de avantajlı olduğu durumlar olabiliyor. Si bemol klarnet klavyesi bakımından daha fazla pozisyon/seçenek barındırıyor. Sol klarnet genellikle Albert sistem olduğu için dezavantajlı olabiliyor.
Hasan Dağlar	Yıllarca çok sık denk gelen tonalitelere pratikleşme ve rahatlık elbette oluşuyor. Aynı şekilde çok nadiren denk gelen bir tonalitede kıvrak olunamayabiliyor. Ama sol klarnet için de aynı şekilde ters gelen makamlar ya da tonalitelere olabiliyor bildiğim kadarıyla. Örneğin fa sesinden hicaz çalmak sol klarnetçiler için zor olabiliyor. Bizde (si bemol klarnet) do diyez üzerine hicaz zordur örneğin ama hiçbir sanatçının da do diyez üzerine hicaz söylediğine denk gelmedim. Bir yandan da zor olan zaman içinde, üzerine gidildikçe zaten kolaylaşacaktır. Dolayısıyla “şu tonalite zordur” demek yerine “biraz üzerine gidip sıkı çalışmak, üstesinden gelmeyi sağlayacaktır” demek daha doğru olabilir.
Hüseyin Demirçe	Sol klarnet çalmadım ama çalan arkadaşlarımda konuyla ilgili farklı durumlara rastlıyorum. Bazı tonlarda sol klarnetçilerin zorlandığını, bazı tonlarda da kendim zorlandığımı görüyorum. Burada tabii Boehm sistemin sağladığı avantaj, Albert sistem çalan sol klarnetçilere göre

	bariz olarak ortaya çıkıyor. Seri çarpmalar, seri küçük pasajlarda alternatif perdeleri kullanabilmek si bemol klarneti bu bakımdan avantajlı hale getiriyor. Ancak klasik Türk müziği sınırları içinde düşündüğümüzde sol klarnet o müziğe yatkınlığı sebebiyle daha avantajlı, popüler müzik düşünüldüğünde ise si bemol klarnet daha avantajlı. Sol klarnet daha büyük, uzun bir çalgı ve parmaklar arasındaki mesafe büyük. O büyüklüğün/mesafenin Türk müziği çalan bir sol klarnetçide serbestçe hareket etme imkanı sağladığını düşünüyorum.
--	---

Tablo 3'te yer alan yanıtlara bakıldığında Çavdar'ın si bemol klarneti klavyesinden dolayı daha avantajlı bulduğu görülürken, Dağlar her iki klarnet için de zor tonların/makamların olduğunu ve zor olan dizinin zaman içinde kolaylaşacağını belirtmiştir; Demirçe ise her iki çalgının da avantajlı ve dezavantajlı yönlerinin olduğunu belirtmiştir.

4. Araştırma Sorusu:

Si bemol klarnet ile icra edilebilen popüler müzik türleri ya da Türk müziği türleri nelerdir?

Tablo 4. Dördüncü araştırma sorusu yanıtları.

Klarnet Sanatçısı	Yanıt
Göksun Çavdar	Si bemol klarnetle tüm Türk müziği türleri icra edilebilir.
Hasan Dağlar	Pop müziğe çok yaklaşıyor. Aslında bütün müziklere yaklaşıyor da denilebilir. Çünkü melodi çalan bir çalgıyız. Çalgının ses renginin zenginliği ve esnekliği, koma seslerin dudak ve hava dengesi içinde üretilebilmesi gibi etkenler si bemol klarnetin dünyanın bütün müziklerinde yer bulabilmesini sağlayabilmiş gibi hissettiriyor bana.
Hüseyin Demirçe	Bence si bemol klarnet birçok müzikte yer alabilir ve çok da yakışır o müziklere. Özellikle pop müzikte bu böyle. Ancak fasıl, THM, TSM gibi türlerde yer almayabilir.

Tablo 4'te Çavdar si bemol klarnetle tüm Türk müziği türlerinin icra edilebileceğini belirtmiş; Dağlar pop müzik için çok uygun bir çalgı olduğunu belirtirken klarnetin dünyanın bütün müziklerini yapabilme kapasitesine vurgu yapmış; Demirçe de Dağlar gibi, klarnetin pop müziğe çok uygun olduğunu belirtmiş ancak bazı Türk müziği türlerine çok uygun olmayacağını belirtmiştir.

5. Araştırma Sorusu:

Si bemol klarnete ülkemiz müzik endüstrisinde sol klarnete rastlandığı kadar çok rastlanmamasının sebepleri neler olabilir?

Tablo 5. Beşinci araştırma sorusu yanıtları.

Klarnet Sanatçısı	Yanıt
Göksun Çavdar	Sonuçta Türkiye’de yaşıyoruz; yerleşmiş bir kültür var ve bu yüzden çoğunlukla sol klarnet tercih edilebiliyor. Bir de sol klarnetin parmak kaydırma, dudağı kullanma, pozisyonu kullanma gibi pratikleri o çalgının bu türe uyum sağlamasını ve kendisine alıştırmasını sağlamıştır. İkisi de farklı ve güzel lezzetler sunsa da benim için si bemol klarnetin lezzeti daha güzel.
Hasan Dağlar	İçinde bulunduğumuz dönem ve bu dönemin etkisi ile şekillenen müzik beğenisinde sol klarnetin geleneksel müziklere olan yatkınlığı önemli bir yer tutuyor. Si bemol klarnetle batı müziği eğitimi alan birçok kişi için genel müzik beğenisi içinde istenen tınıyı yakalamak zor olabiliyor. Hüsni Şenlendirici’nin tüm bu piyasaya etkisi ayrı bir durum tabii. Sol klarnet eğitimi alanların direkt Türk müziği etkisinde bir eğitim alması ve si bemol klarnet eğitimi alanların batı ezgileriyle yetişmesi sonrası bu iki çalgıyı çalanların ortaya çıkardıkları ton, müzik tabii ki farklı lezzetler içeriyor. Sol klarnetin burada avantajlı olduğu yadsınamaz. Dolayısıyla bu endüstride sol klarnetin daha çok yer alması gayet normal. Ama yine de bazı parçalara sol, bazılarında si bemol daha çok yakışabilir ve kişilerin ürettiği ton burada çok belirleyici oluyor.
Hüseyin Demirçe	Si bemol klarnet eğitimine batı müziği sınır ve disiplini içinde başlanıyor, tampere sistem bir melodik yapı hakim oluyor. Sol klarnet eğitiminde direkt açık bek, ince karniş ve makamlarla bezeli bir eğitim hakim oluyor. Dolayısıyla sol klarnetçilerin baştan beridir hazırlandıkları türde daha yoğun yer almaları gayet normal. Si bemol klarnetçiler de popüler müziklere göre yeni bir ton ve tarz geliştirmek için farklı bir disipline giriyorlar ve bu herkesin tercihi olmayabiliyor. İki çalgının lezzet bakımından karşılaştırmak çok mümkün değil. Bazen sol klarnet çalan arkadaşlarım bana çok güzel geliyor, bazen de benim çalışım onlara çok güzel geliyor.

Tablo 5’te yer alan yanıtlara bakıldığında müzik kültürümüzün, ülkemiz müzik endüstrisinde sol klarnete, si bemol klarnete kıyasla daha fazla rastlanmasının sebebi olduğu görüşü hakimdir. Ancak Çavdar si bemol klarneti daha lezzetli bulurken, Dağlar ve Demirçe bazen sol klarneti bazen de si bemol klarneti ilgili müzik türüne daha çok yakıştırdıklarını belirtmişlerdir.

6. Araştırma Sorusu:

Geçmişte si bemol klarnet yerine sol klarnetle çalgı eğitimi almış olsalardı bugünkü müzik yaşantıları nasıl olurdu?

Tablo 6. Altıncı araştırma sorusu yanıtları.

Klarnet Sanatçısı	Yanıt
Göksun Çavdar	Ben si bemol klarnetle başladım; si bemol klarnetle Göksun oldum; başka türlü olamazmışım. Aslında ben bu sayede farklı bir kulvar belirledim ve o yoldan yürüdüm. Sol klarneti denedim ama gövdenin büyüklüğü vs. benim o lezzeti almama engel oldu. Si bemol klarnet benim anatomim açısından bana çok uygun geldi.
Hasan Dağlar	Si bemol klarnet benim ilk aşkımdır. Tabii ki konservatuvar yıllarımda sol klarnete bir ilgim ve merakım oldu ama si bemolde ilerleme kaydetmem kendi çalgıma bağlılığımı arttırdı. Batı müziğinin kapısını araladı, bana batı müziğini de sevdirdi. Bu çalgıyı sevmemde Göksun Çavdar hocamın büyük tesiri var. Yıllar önce sol klarnet öğrenmeye başlasaydım bugün çaldığım müzik türünü çalamazdım, içine girdiğim seçkin müzik gruplarında yer bulamazdım; bugün türkü ya da arabesk çalıyor olurdum ki bu türleri çok seviyor olsam da pop müzikte yer bulmak beni daha çok mutlu ediyor. Zaten bu endüstride nota çalabilen si bemol klarnetçilere başvuruluyor.
Hüseyin Demirçe	Türk müziği çalacağımı bilsem sol klarnetle başlamayı tercih edebilirdim. Daha iyi yerlere gelebilirdim.

Tablo 6’da yer alan yanıtlara bakıldığında Çavdar ve Dağlar’ın si bemol klarnetle müzik yaşantılarına başlamaları konusunda çok memnun oldukları anlaşılırken Demirçe’nin sol klarnetle başlamayı daha çok isteyebileceği anlaşılmaktadır.

7. Araştırma Sorusu:

Hem si bemol klarnet hem de saksafon çalma konusunda, si bemol klarnetin sol klarnete göre avantaj sağladığını düşünmekte midirler?

Tablo 7. Yedinci araştırma sorusu yanıtları.

Klarnet Sanatçısı	Yanıt
Göksun Çavdar	Si bemol klarnette oktav perdesine basıldığında alttaki bölgede tınlayan sesin 5’lisi (12’lisi kastediliyor) tınlar, saksafonda ise 8’lisi tınlar. Sol klarnet Albert sistem olduğu için saksafona geçtiklerinde klavye bakımından yabancılık çekebilirler.
Hasan Dağlar	Artık günümüzde sol klarnetçilerden de saksafon çalanlar oluyor ancak yine de si bemol klarnetçilerin burada yoğunluğu daha fazla. Ancak perde, tuşe bakımından si bemol klarnet ve saksafon benzerlik gösterse de saksafondan klarnet gibi ton çıkarma sorunsalı var. Oysa saksafondan, o çalgının evrensel kabul görmüş tonunu üretmek gerekiyor. Müzik endüstrisinde klarnetin yanında saksafon da çalıyor olmak tercih sebebi olabiliyor. Klarnetçi biri saksafon çalmak istiyorsa, çalgılar çok benzer deyiş kendi kendine öğrenmemeli, bir saksafoncu

	ile çalışıp öğrenmeli diye düşünüyorum.
Hüseyin Demirçe	Bek ve kamış uyumu, dudak pozisyonumuz çok yatkın. Bunun yanında saksafonun perde sisteminin si bemol klarnet Boehm sisteme yakın olması yine önemli bir etken.

Tablo 7’de yer alan yanıtlar incelendiğinde si bemol klarnetin klavyesinin saksafon klavyesine, Albert sistem sol klarnete nazaran daha yatkın olması sebebiyle si bemol klarnet çalıcılarının saksafon da çalabilmeleri yönünde daha avantajlı oldukları görüşü üç sanatçı için de ortak bir görüş oluşturmuştur.

Eklenmek İstenen Görüşler

Tablo 8. Eklenmek istenen görüşler.

Klarnet Sanatçısı	Yanıt
Göksun Çavdar	Konu tamamen çalışmakla ilgili. Si bemol klarnet güzel bir çalgı. Zaten küçük yaştakiler için si bemolle başlamak daha anlamlı. Daha sonra tercihi göre sol klarnete yönelmek isteyen elbette yönelebilir. Ama bence si bemol harika bir çalgı.
Hasan Dağlar	Bu çalışmada çok anlamlı ve yol gösterici sorular olması beni mutlu etti. Göksun hoca ile böyle bir çalışmada denk gelmiş olmak, görüşlerine başvurulmuş klarnetçilerden biri olmak beni çok onore etti. Hayatta her şey müzik değil; biraz müzik, biraz felsefe, biraz da mizahla yaşamayı seviyorum.
Hüseyin Demirçe	Çalışmanın son halini merakla bekliyorum.

Tablo 8 incelendiğinde Çavdar si bemol klarnetin küçük yaşlar için daha uygun olduğunu ve harika bir çalgı olduğunu belirtmiş; Dağlar soruları yol gösterici bulduğunu ve Göksun Çavdar ile aynı çalışmada yer almaktan onur duyduğunu belirtmiş; Demirçe ise çalışmanın genelini görmekle ilişkili son halini merakla beklediğini belirtmiştir.

4. SONUÇ

Si bemol klarnetin ülkemiz müzik endüstrisinde yer almasında on yıllar içinde bir ilerleme kaydedilmiştir denilebilir. Kaydedilen bu ilerlemede çok daha önceleri Mustafa Kandıralı, Şükrü Tunar gibi isimler etkili olmuşlardır ancak daha sonra Hüsnü Şenlendirici’nin önemli bir rolü vardır; klarnet çalgısını genel anlamda tanıtarak insanların bu ses rengini daha çok sevmelerini ve alışmalarını sağlamıştır. Şenlendirici’nin sol klarnetiyle gerçekleştirdiği bu etki sonrası si bemol klarnet de bu endüstride yer edinmeye başlamıştır. Burada Göksun Çavdar’ın kendine has klarnet icracılığı, popüler müziklere yansıttığı yeni renk çok etkili olmuştur denilebilir.

Çalışmada 3 si bemol klarnet sanatçısıyla görüşülerek müzik endüstrisinde si bemol klarnetin yerinin anlaşılması amaçlanmıştır. Diğer bir amaç ise, yeni yetişen klarnetçilerin izleyecekleri yolları anlamalarına katkı sağlamaktır.

Üç sanatçı da klarnet ağızlığı olarak Vandoren markasının çeşitli modellerini kullandıklarını belirtmişlerdir. “Bugünün çoğu profesyonel klarnetçisi, neredeyse her enstrümanla kullanabilecekleri favori bir ağızlık veya ağızlık koleksiyonuna sahipler” (Pillinger, 2000:7). Göksun Çavdar’ın 3,5 numara kamış kullanmasına karşın diğer iki sanatçı 1 ve 1,5 numara kamış kullandıklarını belirtmişlerdir. Özellikle alt dudakın gevşetilip sıkılması ile komaların elde edilmesi ya da geliştirilmiş klarnet tekniklerinin bir kısmının yapılmasının mümkün olacağı düşünüldüğünde; ince kamış tercih edilmesi daha makul olarak kabul edilebilecekken Çavdar’ın 3,5 numara kamış kullanarak elde ettiği tonu ve yorumu sağlaması dikkat çekicidir.

Farklı klavyelere sahip olan sol klarnet ve si bemol klarnetle ilgili üç klarnet sanatçısı da Boehm sistem si bemol klarneti daha elverişli bulmuşlardır. Klarnet dışında ikinci bir çalgı olarak saksafon çalma bağlamında Boehm sistemin elverişli olduğu görüşünü savunmaktadırlar. Çavdar ve Dağlar si bemol klarnetle tüm müzik türlerinin çalınabileceğini savunurken Demirçe’ye göre si bemol klarnetle tasavvuf, fasıl gibi müzikleri icra etmek pek mümkün görülmemiştir. Ancak üç sanatçı da pop müzikte si bemol klarnetin kullanımının çok uygun olduğu görüşünde birleşmişlerdir.

Si bemol klarnet yerine sol klarnetle müzik eğitimi almaya başlamış olsalardı şu an kendilerini nerede görürlerdi sorusuna Çavdar ve Dağlar bugün buldukları noktaya ulaşamayacaklarını belirtirken Demirçe daha iyi bir noktada olabileceğini belirtmiştir.

Bu çalışma ile anlaşılmaktadır ki; çalgıların sesleri, teknik özellikleri belirli sınırlar çizse de, kişi yapmak istediği müzik türü ve tarzına yönelik çok çalışarak kendini geliştirebilir ve hedefine ulaşabilir.

Ulaşılan sonuçlar doğrultusunda klarnet öğrenimi gören öğrenciler; çalışmada görüşülen sanatçıların görüşlerinden yola çıkarak kendilerine ağızlık, kamış numarası, yönelebilecekleri müzik türleri bakımından referanslar alabilirler.

Si bemol klarnetle icra edilen müzik türleri ile ilgili farklı çalışmalar yapılarak ülkemizde klarnetin kullanım alanları daha da netleştirilebilir ve böylece klarnet eğitimi bu yönde programlanabilir.

Kaynakça

- Ercan, S. (2020). Türkiye’de 1980’den Sonra Toplumsal İletişim Aracı Olarak Pop ve Rock Müzik. Yayınlanmamış doktora tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Harger, S. (2011). An Investigation of Finger Motion and Hand Posture during Clarinet Performance. Yayınlanmamış doktora tezi. Arizona State University.
- Karp, C. (1986). The early history of the clarinet and chalumeau. *Early Music*, Vol. 14 No. 4, pp. 545-551.
- Kılıç, K. (2023). Türk müziği ve batı müziğinde kullanılan Albert ve Boehm sistem klarnet türlerinin farklılıklarının değerlendirilmesi. *Sanat&Tasarım Dergisi*, 13 (2), 608-619. DOI: 10.20488/sanattasarim. 1403895
- Kuçlu, E. (2020). Kültürel Bir Meta Olarak Müzik: 90’lar Sonrası Pop Müzik Örneği. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Uludağ Üniversitesi Sosyoloji Enstitüsü.
- Pillinger, E. (2000). The Effect of Design on the Tone and Response of Clarinet Mouthpieces. Yayınlanmamış Doktora Tezi. London Guildhall University.
- Shaked, G. A. (2018). On the history and future of clarinet systems. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Sibelius Academy, Helsinki Sanat Üniversitesi.
- Terlikol, G. (2006). Klarinette Boehm mekanizmasının bulunuşu ve işleyiş biçimi. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı.

6. BÖLÜM

MÜZİĞİN DİNİ RİTÜELLERDE SAĞALTIM AMACI İLE KULLANILMASI ÜZERİNE BİR ÖZET ÇALIŞMA

Murat KILIÇOĞLU¹
Tolga BUDAK²
Emine Ceylan ÜNAL AKBULUT³

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Orcid No: 0009-0003-6715-5314

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Orcid No: 0009-0003-8140-6423

³ Doç. Dr. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Orcid No:0000-0001-5108-7386

GİRİŞ

Hayatımızın ayrılmaz bir parçası olan kayıplar, bireylerin psikolojik ve sosyal dokusunu derinden etkileyen ve iz bırakan deneyimlerdir. Sadece fiziksel ölümlle sınırlı kalmayan bu kayıplar, önemli ilişkilerin sonlanması, sağlık Müzik ilk çağdan bu yana, insanlar için anlam ifade eden, kutlama ya da yas gibi özel günlerde kullanılan güçlü bir araçtır. Müzik dinleme, söyleme veya bir enstrüman çalma kişiye iyilik hali sağlarken, sağaltımı sağlamak amacıyla bir uzman eşliğinde bu aktiviteleri yapmak terapötik bir etki bırakmaktadır.

Müzik terapi ise, bireylerin fiziksel, duygusal, zihinsel ve sosyal ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla müziğin profesyonel bir şekilde kullanıldığı bilimsel ve terapötik bir uygulamadır. Eğitimli müzik terapistleri tarafından yönetilen bu süreçte, müzik dinleme, şarkı söyleme, enstrüman çalma veya besteleme gibi etkinlikler aracılığıyla bireylerin kendilerini ifade etmeleri, rahatlamaları ve yaşam kalitelerini artırmaları sağlanır. Bilimsel literatürde yapılan araştırmalar, müzik terapinin bireye özgü bir çerçevede çeşitli fiziksel ve psikolojik rahatsızlıkların rehabilitasyonu ve tedavisinde kullanıldığını göstermektedir (GETAT, 2014).

Fiziksel rahatsızlıklar açısından değerlendirildiğinde, müzik terapinin demans ve Alzheimer hastalığında, koroner arter hastalığında, ağrının yönetiminde, KOAH hastalarında, yoğun bakım hastalarının bakım süreçlerinde, kanser hastalarında, felç rehabilitasyonunda ve nörolojik hastalıklarda etkili bir yöntem olduğu belirtilmektedir. Psikolojik rahatsızlıklar bağlamında ise müzik terapinin stres ve anksiyete yönetiminde, öfke problemlerinin azaltılmasında, sınav kaygısının giderilmesinde, depresyon tedavisinde, sosyal fobiye yönelik müdahalelerde ve uyku bozukluklarının düzenlenmesinde destekleyici bir terapi yöntemi olarak kullanıldığı dikkat çekmektedir (Cankurtaran, 2017; Kılıç vd.,2016; Bahadır, 2016; Arlı, 2015; Lök ve Bademli, 2015; Ciğerci, 2012; Duran, 2011; Sezer, 2011).

Günümüzde, bireylerin başta iyilik halini korumaya yönelik yapılmakta olan müzik terapi çalışmalarının temelleri, yüzyıllar boyunca dini ritüellerde kullanılan çalgı ve insan sesinin sağaltım aracı olarak kullanılması ile atılmıştır. Bu çalışmalar, müziğin insan üzerindeki olumlu etkilerini sürdürmek amacıyla eski çağlardan beri geliştirilmektedir.

YÖNTEM

Araştırma, nitel araştırma yöntemi ile tasarlanmıştır. Veriler, nitel araştırma tekniklerinden doküman analizi yöntemi kullanılarak toplanmıştır. Doküman analizinde incelenen dinî metinler, ritüel uygulamalarına dair yazılı kaynaklar, makaleler ve tezlerden araştırılmıştır.

BULGULAR

Bu çalışmada sırasıyla Şamanizm, Hinduizm-Budizm, Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam dininde kullanılan enstrüman ya da vokal ile ilgili kısa bilgi verilmiştir. Adı geçen dinlerin müziği hangi amaçla kullandıkları ve var ise sağaltıma dayalı terapötik etkileri bu bölümde incelenmiştir.

Şamanizm ve Müzik

Şamanlar, transa geçmek ve yardımcı ruhları çağırmak için enstrümanlar kullanır. Davullar, genellikle tekdüze bir ritimle çalınırken, bazı durumlarda sert vuruşlarla ayinin zorluğunu ifade eder. Ayrıca, şamanik bilinç durumuna geçiş için davulun baş üzerinde, yüzde veya göğse yakın tutulması önemlidir. Yakut efsanelerine göre, davulun çıkardığı seslerin kötü ruhları korkutup yardımcı ruhları topladığına inanılır. Bununla birlikte, bazı şamanlar kötü ruhların neden olduğu hastalıkları tedavi etmek için davulun yanı sıra dans ve diğer ritüel unsurlardan da yararlanır. Örneğin, Çulım Türklerinde şamanlar, demir nallı ayakkabılarla ayaklarını yere vurarak kötü ruhları uzaklaştırmaya çalışmışlardır.

Şamanlar, ayinlerde kullanılan müzik aletlerini öğrenmek için deneyimli bir ustanın yanında eğitim alır ve zamanla özgün birer icracıya dönüşürler. Davulun yanı sıra "kopuz", "ağız kopuzu" gibi telli ve üflemeli çalgılar da şaman müziğinin bir parçasıdır. Ayrıca, çingirak, asa tayak, konıray gibi aletler de bazı ayinlerde tercih edilir. Ayinlerde çalınan ritimler, şamanın ruhsal yolculuğunu yönlendiren ve trans durumunu sürdüren bir araç olarak kullanılır (Burbar, 2017; Güngör, 2010)

Davulun ritmik sesi, ayinde katılımcıları etkileyerek onları ritüele daha fazla dahil eder. Bu monoton ses, şamanın trans hâline girmesi için bir tür odaklanma mekanizmasıdır. Transın başlamasıyla birlikte, davulu şaman çalmaya başlar; ancak trans derinleştğinde bu görevi genellikle bir yardımcı üstlenir. Yakut şamanlarında bu yardımcıya "dümenci" adı verilir. Davulun yanı sıra şamanın giydiği kostümdeki ziller, çingiraklar ve metal parçalar ritüele ritim ve anlam katmaktadır (Güvenç, 1985).

Müzik ve Ritüel Bağlamında Sonuç

Şaman kültüründe müzik, yalnızca bir sanat dalı değil, aynı zamanda ruhsal bir araçtır. Şamanlar, müzik eşliğinde dans ederek ve dua ederek vecd hâline geçerler. Bu süreçte kullanılan enstrümanların sesi, şamanın trans durumunu derinleştirir ve ayine katılanların ruhsal bağını güçlendirir. Şamanik müzik hem ritüelin devamlılığını sağlamakta hem de topluluğun ortak inançlarını yansıtan bir araç olarak önemini korumaktadır.

Hinduizm-Budizm ve Müzik

Budizm, Asya kıtasında ve dünyanın farklı bölgelerinde 2500 yılı aşkın bir süredir varlığını sürdüren bir inanç sistemi olarak, tarih boyunca müzikle ilgili çeşitli yaklaşımlar benimsemiştir. Özellikle M.S. 500'lü yıllarda, Çin'de Theraváda öğretisinin egemen olduğu dönemde, enstrümantal müzik hoş karşılanmamış, yalnızca ilahi söyleme uygulamaları kabul görmüştür. Ancak Maháyana öğretisinin Çin'e girmesiyle bu durum değişmiş ve müzik, ritüel ve dini pratiklerde desteklenen bir unsur hâline gelmiştir. Bununla birlikte, her iki öğretide de insan sesini, Budist ritüellerinin ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirmiştir. Budist ilahiler genellikle müzik aletleri eşliğinde icra edilirken, ritim ve vurgu sağlamak için çan, zil, davul ve boynuz gibi enstrümanlar kullanılmaktadır (Beck, 2006). Budist manevi gelenekte müzik, şiir, heykel ve resim gibi sanat dalları, sadece dini mesajları yaymak için değil, aynı zamanda bireylerin derin düşünceye yönelmesine ve yüksek bir farkındalık seviyesine ulaşmasına yardımcı olan araçlar olarak görülür.

Hinduizm'de ise müzik ve ilahiler, dini uygulamaların ve ritüellerin ayrılmaz bir parçasıdır. Kutsal metinlerde, müziğin ruhsal enerji ve coşku kaynağı olarak görüldüğü ifade edilir. Sanskritçe mantralar, belirli bir ritimle tekrar edilerek meditasyona odaklanmayı sağlar ve ilahi bir yakarış niteliği taşır. Hindu dini geleneklerinin kurucuları, genellikle müzikle yakından ilgilenmiş; müzik eğitimi veren kişilerin büyük bir kısmı, inanç sistemi ile doğrudan ilişkilendirilmiştir (Hanser, 2016). Eski Hint müzikleri kutsal kabul edilir ve müzisyenler, seslerinin ve çalgılarının etkileyici gücüyle dinleyicilerine manevi bir deneyim yaşattıkları düşünüldüğü için büyük saygı görürler. Hinduizm'de müzik, sıklıkla tanrı ve tanrıçalarla ilişkilendirilir. Örneğin, müzik Tanrıçası Sarasvati, bir elinde vîna tutarken tasvir edilmekte ve müziğin koruyucusu olarak tanınmaktadır. Sarasvati, Hindistan genelinde hem müzik öğretmenleri hem de öğrenciler tarafından derin bir saygıyla anılmaktadır. Hindu müzik geleneğinin şekillenmesinde önemli bir yere sahip olan Sama-Veda, müziğin ilahi boyutunu vurgulayan bir metindir. Hindu tanrılarında Brahma'nın Sarasvati ile birlikte el zili çaldığı, Vaishnava'nın ise deniz kabuğu üflediği ya da flüt çaldığı tasvirler, Hindu mitolojisindeki müziğin kutsallığını yansıtır. Ayrıca, Hindistan'ın kuzey bölgelerinde, geleneksel Hindu köy hekimleri, müziği enerji toplamak, görünmeyen güçleri çağırmak ve çeşitli tedavi yöntemlerinde kullanmaktadır. Bu uygulamalar, eski Hindu mitolojisine, Hint mistisizmine ve yerel inanç sistemlerine dayanmaktadır (Güner, 2007).

Müzik ve Ritüel Bağlamında Sonuç

Budizm özelinde, Theraváda öğretisinin erken dönemlerinde enstrümantal müziğe karşı olumsuz bir tutum sergilenmiş, ancak Maháyana öğretisinin kabulüyle müzik, dini pratiğin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Budist ritüellerinde, insan sesi ve çalgıların uyumlu bir şekilde bir araya gelmesi, ritüelin derinleşmesine ve pratiğin ruhsal yoğunluğunun artmasına olanak tanımaktadır (Lawergen, 1999). Müzik, sadece dini bir araç olarak değil, aynı zamanda içsel yoğunlaşma, düşünsel derinleşme ve yüksek bilinç hali için bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda, çan, zil, davul ve boynuz gibi müzik aletlerinin kullanımı, ritüelin ritmik yapısını destekleyerek, maneviyatın somut bir şekilde deneyimlenmesine olanak tanır.

Hinduizm ise müziğin kutsallığını daha da derinlemesine kavrayan bir gelenektir. Hindu kutsal metinlerinde müzik hem ruhani gücün hem de coşkunun kaynağı olarak tanımlanırken, Mantra kullanımı, meditasyona odaklanmayı sağlayarak Tanrı ile birleşme amacını gütmektedir. Hinduizm'de müzik, dini pratiğin temel bir unsuru olarak kabul edilmekte ve Tanrıça Sarasvati'nin bir müzik aleti ile tasvir edilmesi gibi imgelerle müzik, ilahi koruyucu bir varlıkla özdeşleştirilmiştir. Ayrıca, müzikal pratikler, Tanrı ve tanrıçaların mitolojik figürleriyle bağdaştırılarak, kutsal bir ritüel halini almıştır. Hindistan'daki müzik eğitmenleri, sadece teknik bilgi aktarımı yapmakla kalmaz, aynı zamanda ruhsal bir deneyim yaşatmak amacıyla müziklerini ilahi bir nitelik taşıyan bir etki ile sunmaktadır.

Sonuç olarak hem Budizm hem de Hinduizm, müziği dini ritüel pratiğinin merkezine yerleştiren iki gelenek olarak karşımıza çıkmaktadır (Tanabe, 2003). Budizm, müziği manevi bir araç olarak kullanırken, insan sesinin ve çalgıların ritmik yapısını, derin bir manevi bilinç hali oluşturma aracı olarak kullanmıştır. Hinduizm ise müzik ve ilahilerin kutsallığını, her bir sesin ve melodinin Tanrı ile bağ kurmada önemli bir rol oynadığını kabul ederek müzikle ilişkiyi daha kapsamlı bir biçimde benimsemiştir.

Her iki dinin müziği hem bireysel hem de toplumsal ritüel pratiklerinde önemli bir yer tutar ve ruhsal gelişimi teşvik eden bir araç olarak kullanılır. Bu bağlamda müzik, sadece bir kültürel ifade aracı değil, aynı zamanda manevi bir yolculukta derinleşmeye ve yüksek bilinç hali oluşturulmasına hizmet eden bir araçtır.

Yahudilik ve Müzik

Yahudilikte müzik, dini ve kültürel yaşamda önemli bir yere sahiptir. Yahudi kutsal metinlerinde "şarkı söyleme" kavramının 309 kez geçmesi, müziğin bu gelenekteki önemini açıkça ortaya koymaktadır. Örneğin, "Şarkının olduğu

yerde mutlaka bir dua eden olacaktır" (Devarim Rabba 80/2) ve "Melekler yalnız İsrail aşağıda şarkı söylediğinde yukarıdan şarkı söylerler" (Hullin 91b) ifadeleri, müziğin Yahudi dini ritüellerindeki rolünü vurgular.

Tevrat, bilgelik, davranışsal rehberlik, kutsalın doğasının açıklanması ve Yahudi toplumunun eski tarihine ışık tutma gibi konuları ele alır. Bu temalardan herhangi biri müzikle ilişkilendiğinde, müzik de metinlerde yer bulmuştur. Tevrat'ta müzikle ilgili olaylar incelendiğinde, Yahudilerin müziği çeşitli amaçlarla kullandığı görülmektedir. Örneğin, kutlama amacıyla (Gen. 31/27), bağlılık ifade etmek için (Exod. 15/1-21; 32/18), özel olayların ilanında (Exod. 19/16; 20/18; Lev. 23/24; 25/9; Num. 29/1), mesaj iletmek için (Num. 10/1-10; 31/6), çalışmaya eşlik etmesi amacıyla (Num. 21/17) ve ahlaki öğütler veya tarihsel bilgiler sunmak için (Deut. 32/1-43; 33/1-29) müziği kullandıkları anlaşılmaktadır.

Yahudilik, tarihsel olarak, müziğin dini ibadetler, topluluk ruhu ve bireysel manevi deneyimler üzerindeki derin etkisini kabul eden bir gelenektir. Kutsal metinlerde müzik, Tanrı'yla ilişki kurma, dua ve şifa bulma aracı olarak önemli bir yer tutar. Davut'un Ezgileri, özellikle Tanrı'ya olan sevgi ve takdirin ifadesi olarak kabul edilen müziksel formlar, Yahudi toplumunda derin bir manevi ve psikolojik iyileşme etkisi yaratır (Friedman, 2013).

Yahudilik, tarihsel olarak, müziğin dini ibadetler, topluluk ruhu ve bireysel manevi deneyimler üzerindeki derin etkisini kabul eden bir gelenektir. Kutsal metinlerde müzik, Tanrı'yla ilişki kurma, dua ve şifa bulma aracı olarak önemli bir yer tutar. Davut'un Ezgileri, özellikle Tanrı'ya olan sevgi ve takdirin ifadesi olarak kabul edilen müziksel formlar, Yahudi toplumunda derin bir manevi ve psikolojik iyileşme etkisi yaratır. Yahudi müzik geleneğinde, Mezmurlar önemli bir yer tutar. Bu metinler, dua, meditasyon ve zihinsel rahatlama aracı olarak da kullanılabilir. Mezmurlar'ın sözleri, bireyleri içsel huzur bulmaya ve ruhsal olarak rahatlamaya teşvik eder. Ayrıca, bu metinlerin melodik bir şekilde söylenmesi hem bireysel hem de topluluk düzeyinde psikolojik iyileşmeyi sağlar. Mezmurlar, kişinin ruhsal yolculuğunu yönlendiren ve Tanrı'yla olan bağını güçlendiren güçlü metinlerdir. Yahudi toplumunda, toplu ibadetlerde söylenen bu ilahiler, kişinin yalnızlık hissini gidererek, aidiyet duygusunu güçlendirir ve toplumsal bağları derinleştirir. Müzikal etkileşim aracı olarak Mezmurlar, bireylerin stres, kaygı ve depresyon gibi duygusal durumlarla başa çıkmalarına yardımcı olabilir. Mezmurlar'ın ritmik yapısı ve melodik formları, vücutta rahatlama sağlayan parasempatik sinir sistemi üzerinde olumlu bir etki yapar. Bu müzikal tepkiler, beyin dalgalarını sakinleştirir, kalp atışlarını yavaşlatır ve bireylerin ruhsal rahatlık bulmalarını sağlar. Mezmurlar, bireylerin

manevi bir yolculuğa çıkmalarına yardımcı olurken duygusal iyileşme sürecine de katkıda bulunur (Uçaner, 2009).

Müzik ve Ritüel Bağlamında Sonuç

Yahudilikte müzik, sadece bir sanatsal ifade biçimi veya estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda dini ritüellerin ayrılmaz bir parçası ve derin bir manevi, psikolojik şifa kaynağı olarak değerlendirilmektedir. Kutsal metinlerde müzik, Tanrı'yla iletişimi derinleştirmek, topluluk bilincini pekiştirmek ve bireysel manevi deneyimleri güçlendirmek için güçlü bir araç olarak tanımlanır.

Davut'un Ezgileri ve Mezmurlar gibi metinlerde müzik, dua ve meditasyonun bir aracı olarak işlev görürken, bireylerin ruhsal ve duygusal durumlarını dengelemelerine yardımcı olur. Özellikle, bu metinlerin ritmik ve melodik yapıları, bireylerin stres, kaygı ve depresyon gibi olumsuz psikolojik durumlarla başa çıkmalarını kolaylaştırır. Bunun yanı sıra, toplu ibadetlerde kullanılan müzik, bireylerin yalnızlık hissini azaltarak toplumsal aidiyet duygusunu güçlendirir.

Müzik, Yahudilikte ritüel pratiklerin temel bir bileşeni olarak, bireysel ve toplumsal düzeyde manevi dönüşüm ve iyileşme süreçlerini destekler. Bu bağlamda, Yahudi geleneğinde müzik, ritüel etkinliklerin sınırlarını aşarak, bir şifa aracı ve ruhsal yenilenme yolu olarak çok yönlü bir işlev üstlenmektedir. Bu anlayış, müzikle sağaltımın Yahudi dini ve kültürel pratiklerdeki tarihsel ve çağdaş önemini açıkça ortaya koymaktadır.

Hristiyanlık ve Müzik

Hristiyanlık inancında müzik, tarihsel ve manevi açıdan derin bir bağa sahiptir. Bu inançta müzik ve ilahiler, topluluklar arasında dayanışma ve birlik duygusunu güçlendiren, aynı zamanda Tanrı ile iletişimi kolaylaştıran önemli bir araç olarak görülmektedir. Dolayısıyla, müzik, dini yaşamın temel unsurlarından biri olarak kabul edilmekte; kilise ayinlerinde, dini ritüellerde, topluluk etkinliklerinde ve hatta savaş gibi olağanüstü durumlarda dua, şükran ve övgü ifadelerinin bir biçimi olarak kullanılmaktadır. Yeni Ahit'te müzikle ilgili çeşitli örneklerle rastlanabilir. Özellikle Paul ve Silas'ın Thyatira'da hapisteyken söyledikleri ilahi, bu bağlamda dikkate değerdir: "Gece yarısı Paul ve Silas Tanrı'ya dua ediyor ve ilahiler söylüyordu; diğer mahkûmlar ise onları dinliyordu. O sırada hapisanenin temellerini sarsan şiddetli bir deprem oldu; kapılar bir anda açıldı ve zincirler çözüldü" (Elçilerin İşleri 16:25-26). Bu örnek, müziğin sadece bir ibadet biçimi olmadığını, aynı zamanda Tanrı'nın kudretini deneyimlemek için de bir yol sunduğunu ortaya koymaktadır. Hristiyan Kutsal Metinlerinde müzikle ilgili çeşitli ifadeler bulunmasına

rağmen, metinlerde müziğin insan hayatındaki rolü, farklı müzik türlerinin nasıl değerlendirilmesi gerektiği ya da “iyi müzik” kavramının nasıl tanımlanacağı gibi sorulara doğrudan bir yanıt verilmemektedir. Ancak bu durum, Hristiyanlıkta müziğin etkisini ve önemini azaltmamış; aksine, müzik, manevi yaşamın merkezinde bir yer edinerek hem bireysel hem de toplumsal düzeyde anlamlı bir ifade biçimi olmayı sürdürmüştür (Karşlı, 2019). Hristiyanlıkta müzik, yalnızca dini bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda ruhsal iyileşme ve şifa sağlayan güçlü bir araç olarak kullanılmıştır. Hristiyanlığın farklı mezheplerinde, ilahiler ve kutsal müzikler, bireylerin ruhsal iyileşme süreçlerinde önemli bir yer tutar (Cusic, 2002) Hristiyanlıkta müziğin iyileştirici gücü, kutsal metinlerde ve dini uygulamalarda kendini göstermektedir. İncil, müziği sıklıkla Tanrı'ya yakınlık, ruhsal rahatlama ve toplulukla bir olma aracı olarak tanımlar. Özellikle Mezmurlar Kitabı (Psalms) ve İncil’de müzik, dua ve ibadetle doğrudan ilişkilendirilir. Tanrı’yla iletişimi güçlendirme, manevi bir huzur ve içsel denge sağlama amacıyla kullanılan müzik, bireylerin ruhsal ve psikolojik iyileşme süreçlerinde önemli bir yer tutar. İlahiler, Hristiyan ibadetinde ve dini uygulamalarda önemli bir yer tutar. Bu şarkılar, Tanrı’ya şükran, yücelik ve sevgi gösterisi olarak söylenir. Ancak ilahilerin şifa veren etkisi, sadece dini bir görev değil, aynı zamanda bireylerin duygusal iyileşmelerini sağlayan güçlü bir araçtır. İlahi söylemek veya dinlemek, zihinsel ve duygusal durumları dengelemeye yardımcı olabilir. Hristiyanlıkta müzik, bir topluluk içinde paylaşılan bir deneyim olduğundan, toplumsal bağları güçlendirme ve aidiyet hissi yaratma işlevi de görür. Bu sosyal aidiyet, bireylerde yalnızlık hissini azaltabilir ve bir topluluğa ait olmanın psikolojik faydaları, şifa sürecini destekleyebilir (Begbie, 2007).

Müzik ve Ritüel Bağlamında Sonuç

Hristiyanlık inancında müzik, sadece estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda topluluk bağlarını güçlendiren, duygusal ve ruhsal iyileşmeyi destekleyen çok yönlü bir araçtır. Müzik ve ritüel, Hristiyan ibadetinin ayrılmaz bir parçası olarak, inananların Tanrı ile olan manevi bağlarını güçlendirme ve topluluk içindeki dayanışmayı pekiştirme amacı taşır.

Yeni Ahit ve diğer kutsal metinlerde yer alan ilahi ve müzik örnekleri, müziğin yalnızca bir ibadet aracı olmadığını, aynı zamanda Tanrı'nın kudretini deneyimleme ve kutsal bir atmosfer yaratma işlevine sahip olduğunu göstermektedir. Özellikle ilahiler, dua ve ibadetle birleşerek bireysel ve toplumsal boyutta hem manevi bir huzur sağlamak hem de psikolojik iyileşme süreçlerini desteklemektedir. Hristiyanlıkta müzik ve ritüelin bu işlevi, bireylerin yalnızca Tanrı'ya olan inançlarını ifade etmelerine değil, aynı

zamanda duygusal ve toplumsal bütünleşme sağlamalarına olanak tanır. Bu bağlamda müzik hem bireysel hem de toplumsal düzeyde bir dönüşüm aracı olarak konumlanmış; ruhsal, psikolojik ve sosyal boyutlarıyla inananların yaşamına derin bir anlam katmıştır. Hristiyan müzik ritüelleri, dini uygulamaların ötesinde bir anlam taşıyarak manevi yaşamın merkezinde yer almaya devam etmektedir.

Müslümanlık (İslam) ve Müzik

İslam dininde müzik dinlemek veya icra etmek, belirli şartlar çerçevesinde helal olarak değerlendirilebilir. Kişiyi günaha, isyana veya inkâra yönlendirmeyen müzik türlerinin genel anlamda mubah olduğu kabul edilmiştir. Ancak müziğin, içerdiği unsurlar nedeniyle değil de başka sebeplerle yasaklanması, onun doğrudan haram kabul edilmesini gerektirmez (Uludağ, 1992). Kur’ân-ı Kerîm’de müziğin açıkça haram olduğuna dair herhangi bir ifade bulunmamakla birlikte, bazı sahabiler Lokman suresindeki, "İnsanlardan öylesi vardır ki bilgisizce insanları Allah yolundan saptırmak için eğlenceye yönelik sözler satın alırlar..." (Lokman 31/6) ayetindeki "eğlenceye yönelik sözler" ifadesini müzik olarak yorumlamış ve bu bağlamda müziğin haram olduğu görüşünü dile getirmiştir. Ancak ayetin bağlamı, asıl yasaklananın Allah yolundan uzaklaştırıcı nitelikteki her türlü söz veya davranış olduğunu göstermektedir. Bu perspektiften bakıldığında, insanları saptıran müzik gibi unsurların haram, ancak saptırmayan ve manevi değerlere zarar vermeyen türlerinin mubah olduğu söylenebilir. Hz. Muhammed’in, "Nikâhı ilan edin, mescitlerde gerçekleştirin ve nikâhta def çalınız" (Tirmizî, "Nikâh" 6) şeklindeki hadisi, müziğin bazı durumlarda caiz görülebileceğine işaret etmektedir. Eğer müzik mutlak anlamda haram kabul edilseydi, bu tür durumlarda izin verilmesi mümkün olmazdı (Eryarsoy, 2015). İslam hukukunda benimsenen "azı haram olanın çoğu da haramdır" ilkesi, müziğin bağlama ve içeriğe göre değerlendirildiğini göstermektedir. Ayrıca İmam Gazali, müziğin haram olduğuna dair bir hükmün yalnızca kesin dini metinlere veya güçlü akli delillere dayanarak verilebileceğini, aksi halde bu tür bir iddianın geçersiz olacağını belirtmiştir (Ak, 1997). Kur’ân-ı Kerîm, dikkatli bir dinleme kültürünü teşvik etmektedir. "Kur’an okunduğunda onu dinleyin ve susun ki rahmete eresiniz" (el-Araf 7/204) ayeti, kutsal metinlerin derin bir saygıyla dinlenmesi gerektiğini ifade eder. Hz. Muhammed’in de Kur’an’ın ahenkli bir şekilde okunmasını teşvik ettiği ve bu uygulamanın, ilahi mesajın insan ruhunda daha güçlü bir etki bırakmasını sağladığı bilinmektedir (Buhârî, "Fezâilü'l-Kur’an" 19; Ebû Dâvûd, "Vitr" 20). Bu bağlamda, müziğin insan ruhunda huzur ve huşu uyandırarak dini anlamda bir derinleşme sağlayabileceği söylenebilir.

Tasavvuf geleneğinde zikir, bireysel ve toplu ibadet ritüellerinde uygulanan bir yöntemdir. Toplu zikir, ahenkli bir ritim ve uyumla gerçekleştirilerek hem bireysel hem de grup halinde bir manevi yükseliş sağlar. Nefes alıp verme düzeni, seslerin tekrarı ve grup ahengi, katılımcıların hem ruhsal hem de fiziksel sağlığını destekleyen bir ortam yaratır. Kur'ân'da zikir, Allah'ı anma ve hatırlama anlamında kullanılmıştır. "Bilesiniz ki kalpler ancak Allah'ı anmakla huzur bulur" (er-Ra 'd 13/28) ayeti, zikrin bireylerin ruhsal huzuru üzerindeki etkisini açıkça ifade eder. Hz. Muhammed'in hadislerinde de zikir, Allah'a yaklaşma, günahlardan arınma ve manevi tatminin aracı olarak övülmüştür (Buhârî, "Deavât" 66; Müslim, "Zikir" 39). Modern bilim, müziğin beyindeki dopamin salgısını artırarak bireylerde mutluluk, huzur ve odaklanmayı desteklediğini ortaya koymaktadır. Tasavvufî müzik ve zikir pratikleri, bireyin alfa dalgalarını artırarak gevşeme ve huzur hissini güçlendirmektedir. Nitekim, zikirde tekrarlanan kelimeler ve melodik ezgiler, bireylerde bir çeşit meditasyon etkisi yaratır. Psikolojik bir perspektiften bakıldığında, zikir ve müzik, stres ve anksiyeteyi azaltan bir yöntem olarak değerlendirilmektedir. Zikrin ritmik tekrarları, bireylerin zihinsel olarak yoğunlaştığı ve dinginleştiği bir odaklanma süreci yaratır. Tasavvuf geleneğinde zikir, bireysel ve toplu ibadet ritüellerinde uygulanan bir yöntemdir. Toplu zikir, ahenkli bir ritim ve uyumla gerçekleştirilerek hem bireysel hem de grup halinde bir manevi yükseliş sağlar. Nefes alıp verme düzeni, seslerin tekrarı ve grup ahengi, katılımcıların hem ruhsal hem de fiziksel sağlığını destekleyen bir ortam yaratır (Ak, 1997).

Müzik ve Ritüel Bağlamında Sonuç

İslam, zikir ve müziğin birleşimini, bireyin manevi iyileşmesine katkı sağlamak için bir araç olarak kullanmaktadır. Zikir, Allah'ı anmanın ötesinde, bireyin ruhsal ve bedensel sağlığını iyileştiren bir yöntemdir. Müzik ise, özellikle tasavvuf geleneğinde, bu iyileşme sürecini derinleştirir. İslam'da müziğin rahatlatıcı etkisi, bireyi yalnızca manevi olarak iyileştirmekle kalmaz, aynı zamanda ruhsal ve bedensel huzuru da artırır. Zikir ve müzik, bir arada kullanıldığında, insanın içsel dengeyi bulmasına, psikolojik iyileşme süreçlerini hızlandırmasına ve biyolojik düzeyde de rahatlama sağlamasına olanak verir. Bu nedenle, İslam'ın zikir ve müziğin sağaltım aracı olması perspektifi ile değerlendirilmesi hem dini bir değer taşımakta hem de bilimsel olarak bu konuyu araştırmaya yol açabilmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada eski uygarlıklardan başlayarak, günümüzdeki dinî inançların kullandığı müziklerin sağaltıma dayalı terapötik etkileri, kullanılan enstrümanlar, uygulanan ritüeller, törenler özetlenmiştir. Müziğin farklı dini inançlar çerçevesinde nasıl kullanıldığını tespit edilmeye çalışılmıştır. Bulgular, müziğin şifa potansiyelinin dinlerin kültürel, tarihsel ve ritüel bağlamlarından etkilendiğini ortaya koymaktadır. Özellikle, her dinin kendi inanç sistemine özgü müzik formları geliştirdiği ve bu formların ruhsal şifa süreçlerinde etkin bir rol oynadığı sonucuna varılmıştır. Bu sonuçlar, müzik-sağaltım çalışmalarına hem dinler arası bir perspektif sunmakta hem de disiplinler arası araştırmalara katkı sağlamaktadır.

Çalışmanın başlığı olan müziğin dini ritüellerde sağaltım amacı ile kullanılması konusunda Şamanizm, Budizm-Hinduizm, Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam dinleri incelenmiş ve bulgulardan elde edilen sonuçlar aşağıda sıralanmıştır.

Şamanik uygulamalarda müzik, doğa ile olan ruhsal bağlantıyı güçlendiren ve bireyin şifa sürecine girmesini sağlayan temel bir araçtır. Şamanların davul, flüt ve tambur gibi enstrümanlarla gerçekleştirdiği ritüeller, katılımcıların transa geçmesini teşvik eder ve bu süreç, ruhsal arınma ve dengeyi sağlamak amacıyla kullanılır. Davulun belirli bir ritmi, katılımcının kalp atışları ile uyumlu bir şekilde, bilinçaltı düzeyde bir dengeleme sağlar. Müzik ve ritüel arasındaki etkileşimin, Şamanizm'de yalnızca bir terapi aracı değil, bireyin toplumsal ve kozmik düzenle yeniden bağlantı kurmasını sağlayan bir yol olduğunu göstermektedir.

Hinduizm'de müzik, mantralar, ragalar ve veda şarkıları gibi formlar aracılığıyla ruhsal arınma, zihinsel denge ve içsel huzur sağlamak için kullanılır. Hinduizm'deki müzik-sağaltım uygulamaları, bireyin Tanrı ile birleşme arzusunu somutlaştıran bir araç olarak işlev görür. Mantra tekrarları, zihni sakinleştirirken, ragalar ise duygusal açılım ve içsel derinleşmeyi teşvik eder.

Budizm'de müzik ise, bireylerin zihinsel huzur ve ruhsal dengeye ulaşmalarını sağlamak amacıyla kullanılır. Tibet kasesi, gong ve çan gibi enstrümanlar, meditasyon pratiğiyle birleşerek bireylerin bilinçaltındaki engelleri aşmalarını ve ruhsal berraklık kazanmalarını destekler.

Yahudi dinî müziği, özellikle Klasik Yahudi ilahileri ve Kabbalistik şarkılar aracılığıyla ruhsal iyileşmeyi destekler. İlahiler, topluluğun Tanrı ile bir bağlantı kurmasına olanak tanır ve bireysel ruhsal iyileşmeye katkı sağlar. Yahudi müziğinin terapötik fonksiyonunun yalnızca bireysel bir düzeyde değil, aynı

zamanda toplumsal bir düzeyde de önemli bir rol oynadığını ortaya koymaktadır.

Hristiyanlıkta müzik, toplu ibadetlerde ilahiler ve korolar aracılığıyla terapötik bir işlev görür. Müzik, Tanrı ile bireysel bir ilişki kurma ve toplumsal bağları güçlendirme amacı taşır. Özellikle ilahilerle yapılan sağıltımlar, katılımcıların manevi olarak iyileşmelerini sağılar, içsel huzur ve arınma süreçlerini teşvik eder. Hristiyan topluluğunda, müziğin kolektif bir deneyim yarattığı ve bireysel dönüşümü sağıladığı söylenebilir.

İslam'da müzik, özellikle Kur'an kıraatı, ilahiler ve zikir aracılığıyla bir nevi sağıltım işlevi görür. Kur'an'ın melodik bir şekilde okunması, ruhsal ve zihinsel rahatlama sağılar, ilahiler ve tesbihler ise manevi arınma sürecine katkıda bulunur. İslam'daki müzik, bireylerin içsel huzura kavuşmalarını sağılayabilmektedir.

Sonuç olarak dini ritüellerde kullanılan müziklerin, insanların ruhsal dünyasını regüle eden bir işlevi olduğu, zihinsel olarak arındırıcı özelliğı ile anlık sağıltıma yol açtığı ve toplumsal aidiyet duygusunu pekiştirdiğı ifade edilebilir.

KAYNAKÇA

- Ak, Şahin. (1997). “Avrupa ve Türk İslam Medeniyetinde Müzikle Tedavi Tarihi Gelişim ve Uygulamaları”, Öz Eğitim Yayınevi, Konya, 1997.
- Arlı, K. (2015). Stres Ve Anksiyete İçin Alternatif Ve Tamamlayıcı Bir Model Olarak Müzik Terapi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bahadır, Ö. (2016). Müzik terapinin cerrahi uygulanan 6-12 yaş arası çocuklarda anksiyete, korku ve ağrı yönetimine etkisi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bülent Ecevit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Zonguldak.
- Beck, G. Sacred Sound: Experiencing Music in World Religions, ed. Guy Beck (Ontario: Wilfrid Laurier Univ. Press 2006), 114-115.
- Begbie, J. Resounding Truth: Christian Wisdom In The World Of Music (Grand Rapids, MI: Baker Academic, 2007), 59.
- Burbar, Şükrü. (2017). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Açık Bilim, Sanat Arşivi. Sosyal Bilimler Enstitüsü [1807].
- Cankurtaran, E. Ş. (2017). Majör Ve Minör Nörokognitif Bozukluklar: İlaç Dışı Tedaviler. *Türkiye Klinikleri Journal of Psychiatry Special Topics*, 10(1), 59-64.
- Ciğerci, Y. (2012). Koroner Arter Bypass Greft Ameliyatı Uygulanan Hastalarda Müzik Terapinin Temel Yaşam Bulguları, Ağrı, Anksiyete Ve Hastanede Kalış Sürelerine Etkisi. (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Cusic, D. The Sound Of Light: A History Of Gospel And Christian Music, 1st ed. Hal Leonard (Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2002), 1-5.
- Duran, E. T. (2011). Kanser Tedavisinin Yan Etkilerine Yönelik Alternatif Uygulamalar. *SDÜ Tıp Fakültesi Dergisi*, 18(2), 72-77.
- Eryarsoy, M. B. (2015). 515-516; Ömer Nasuhi Bilmen, Kur'an-ı Kerim'in Türkçe Meali Ali'si ve Tefsiri, Cilt 6 (İstanbul: Bilmen Yayınevi, 1985), 2735.
- Friedmann, J.L. Music In The Hebrew Bible: Understanding References In The Torah, Nevi'im And Ketuvim (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2013), 59.
- GETAT, Geleneksel ve Tamamlayıcı Tıp Uygulamaları Daire Başkanlığı (2014). Geleneksel ve Tamamlayıcı Tıp Uygulamaları Yönetmeliği. <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/yonetmelik/7.5.20164-ek.pdf> Erişim Tarihi: 23 Kasım 2020.
- Güner, S. S. (2007). “Müziğin Tedavideki Yeri ve Şekli,” *Karadeniz Araştırmaları Dergisi* 12 (2007): 101.

- Güngör, H. (2010). Şamanizm, İslam Ansiklopedisi. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, C. 38, s. 325-328.
- Güvenç, R. O. Türklerde ve Dünya’da Müzikle Ruhi Tedavinin Tarihçeleri ve Günümüzdeki Durumu, Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Psikiyatri Anabilim Dalı, İstanbul 1985.
- Hanser,S.B. Integrative Health Through Music Therapy: Accompanying The Journey From İllness To Wellness (London: Palgrave Macmillan, 2016), 59.
- Karslı, Necmi. (2019). “Manevi Bakımı Destekleyici Bir Uygulama: Müzik Terapi”. *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 18/35,259-286.
- Kılıç, C. (2016). The Effect Of Music Therapy During Vaginal On Postpartum Pain Relief And Mental Health. *Health Care Academician Journal*, 3(2), 64-66.
- Lawergren, B. “Music İn The Buddhist And Pre-Buddhist Worlds”, History Of Civilizations Of Central Asia, vol.4, p.2, ed. C. E. Bosworth (Delhi: Motilal Banarsidass Publ., 1999), 585.
- Lök, N. & Bademli, K. (2016). Effectiveness Of Music Therapy İn Alzheimer Patients: Systematic Review. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 8(3), 266-274.
- Sezer, F. (2011). Öfke Ve Psikolojik Belirtiler Üzerine Müziğin Etkisi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 8(1), 1472-1493.
- Tanabe, G. J., Encyclopedia of Buddhism, vol. 1, ed. Robert E. Buswell (New York: Mac Millan 2003), 138-139.
- Uçaner, B., Öztürk, B. (2009). Türkiye’de ve Dünyada Müzikle Tedavi Uygulamaları.1.Uluslararası Eğitim Araştırmaları Kongresi.Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Uludağ, S. (1992). İslam Açısından Musiki ve Sema (Bursa: Uludağ Yayınları 1992), 189-294.

7. Bölüm

ORHAN PEKER'İN YAPITLARINDA HAYVAN İMGESİ ¹

İdris KURT ²

Elif MAMUR YILMAZ³

¹ Bu bildiri yazarlar tarafından 21-22 Kasım 2024 tarihlerinde Hacı Bayram Veli Üniversitesi tarafından düzenlenen Uluslararası Genç Bilim ve Sanat İnsanları Sempozyumu II'de " Trabzonlu Ressam Orhan Peker'in Yapıtlarında Hayvan İmgesi" başlığıyla bildiri özeti olarak sunulmuştur.

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Giresun Üniversitesi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Türkiye, idrisskurt2@gmail.com

³ Giresun Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Giresun, Türkiye, elifmamuryilmaz@gmail.com, Orcid no: <https://orcid.org/0000-0002-9176-4262>

ÖZET

Geçmişten günümüze kadar uzanan zaman diliminde ortaya konulan bir çok sanatsal üründe hayvan figürlerine sıklıkla rastlanmaktadır. Ülkemizde de birçok sanatçının hayvan temasına ilgi duyduğu ve bunu da eserlerine yansıttıkları görülmektedir. Bu sanatçılar arasında Orhan Peker önemli bir yer tutar. Sanatçı, 1927 yılında Trabzon'da doğmuş ve 1978 yılında da İstanbul'da hayatını kaybetmiş bir sanatçımızdır. Peker, 1946 ile 1951 yılları arasındaki süreçte önce İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde ve sonraki süreçte de Fransa'da sanat eğitimi almıştır. Daha çok lekeci anlayışla yaptığı figüratif ağırlıklı resimleriyle tanınan sanatçı, bu yapıtlarının büyük çoğunluğunda kedi, köpek, kuş, manda, at vb. birçok hayvan türünü görünüşleri ve davranışları ile betimlemeyi tercih etmiştir.

Bu araştırmanın amacı Orhan Peker'in yapıtlarında yer alan hayvan imgelerini biçim, içerik ve anlatım yönünden incelemektir. Bu bağlamda hayvan imgesinin sanatçının eserlerinde nasıl bir yaklaşımla ele alındığı incelenmiş, örnek yapıtlar üzerinden anlam ve içerikleriyle değerlendirilmesi yapılmıştır. Araştırmada nitel araştırma yaklaşımlarından doküman analizi tekniği kullanılmış olup sanatçı ve eserleri ile ilgili yazılı ve görsel dokümanlardan tarama yapılmıştır. Elde edilen veri setinden hareketle sanatçının hayvan temalı eserlerinin incelenmesi yoluyla çok yönlü bir bakış açısı oluşturulmaya çalışılmıştır. Araştırma, sanatçının yapıtlarında kendine özgü leke zıtlıkları ve ekspresyonist fırça vuruşları ve spatula kullanımı ile anlatımcı bir üslup oluşturduğunu göstermektedir. Sanatçının eserlerinde yer verdiği hayvan imgeleri insan hayvan dostluğu, sevgi, şevkat ve saygı gibi konularda güçlü çağrışımlar yaparak izleyicide farkındalık oluşturmaktadır. Sanatçı, yoğun hayvan sevgisi içeren eserleri yoluyla hayvanların görünürlüğünü artırma ve onlara karşı duyarlılık oluşturma sorumluluğuyla hareket etmesinin yanı sıra Türk Resminin tanıtımı ve çağdaş yorumlara taşınmasına katkı sağlaması açısından da ayrıca önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Orhan Peker, Çağdaş Türk Resmi, Sanat, Hayvan İmgesi

Giriş

Günümüz insanının kökenini oluşturan homo sapiensin tarih sahnesinde yer alışından günümüze kadar uzanan zaman diliminde ortaya konulan bir çok sanatsal üründe hayvan figürlerine sıklıkla rastlanmaktadır. Bu figürler genellikle biçimsel olarak ele alınmakla birlikte betimlemelerde hayvana bakış açısının geçirdiği değişimler de ayrıntılı bir şekilde görülmektedir. Hayvan imgesindeki bu değişimin başlangıçta av sahneleri daha sonraki zaman dilimlerinde ise mitolojik, dini ve sembolik tasvirler olarak belirgin bir şekilde yansıtıldığı gözlemlenmektedir. Günümüzde ise malzeme, yöntem ve teknik çeşitliliğinin ekoloji, psikoloji, sosyoloji vb. alanlarının çok yönlü bakış açısıyla bu değişimin en önemli dönemini temsil etmektedir.

Tarihin her döneminde insanlar için esin kaynağı olan hayvanların ülkemizde de birçok sanatçının eserlerine yansıdığı görülmektedir. Bu sanatçılar arasında Orhan Peker önemli bir yer tutar. Sanatçı, 1927 yılında Trabzon'da doğmuş olup 1978 yılında İstanbul'da hayatını kaybetmiştir. Peker, ilkökul eğitimini Trabzon'da, lise öğrenimini ise İstanbul'daki Avusturya Lisesi'nde tamamlamıştır. 1946 ve 1951 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve sonrasında Fransa'da sanat eğitimi almıştır.

Yurtdışında ve yurtçinde çok sayıda sergisi ile Türk resim sanatına katkıda bulunan sanatçı, daha çok lekeci anlayışla yaptığı gündelik hayatın sıradanlığını yansıtan figüratif resimleriyle tanınır. Sanatçı, doğadan edindiği izlenimlerden hareketle kendine özgü lirik soyutlamacı anlatım tarzı ile yaşadığı döneminin en önemli sanatçıları arasında bulunur. Sanatçının yapıtlarının büyük çoğunluğunda yaşamın ayrılmaz parçası ve insanoğlunun en yakın dostları olan kedi, köpek, keçi, kuş, at, horoz, deve, manda vb. birçok hayvan türü ve onları birlikte betimlediği çok sayıda çocuk figürü yer alır.

Bu araştırmanın amacı Orhan Peker'in yapıtlarındaki hayvan imgelerini biçim, içerik ve anlatım yönünden incelemektir. Bu bağlamda hayvan imgesinin sanatçının eserlerinde nasıl bir yaklaşımla ele alındığı incelenmiş, örnek yapıtlar üzerinden anlam ve içerikleriyle değerlendirilmesi yapılmıştır.

Yöntem

Araştırma, nitel araştırma yaklaşımıyla gerçekleştirilmiştir. “Nitel araştırma, incelediği probleme ilişkin sorgulayıcı, yorumlayıcı ve problemin doğal ortamındaki biçimini anlama uğraşı içinde olan bir yöntemdir” (Klenke, 2016). Araştırma verilerinin toplanmasında doküman analizi tekniği kullanılmıştır. “Araştırmada incelenen olgu veya olaylarla ilintili bilgiler içeren yazılı belgelerin ayrıntılı olarak taranması ve bu bilgilerden yeni bir bütünlük oluşturulması, doküman/metin analizi olarak adlandırılır” (Creswell, 2002). Bu

kapsamda sanatçı ve eserleri ile ilgili alan yazın taraması yapılmıştır. Araştırmanın sınırlılığından dolayı amaçlı örnekleme gidilerek sanatçının hayvan teması içeren çok sayıda eserinden tematik bağlamda kronolojik olarak gruplandırılan beş eserlerinin incelemesi yapılmıştır. “Amaçlı örnekleme nitel araştırmada kullanılan bir kavramdır. Bu araştırmacının bireyleri ve mekanları çalışma için seçmesi anlamına gelir” (Creswell, 2013, s.156). Araştırma verilerinin çözümlenmesinde betimsel analiz tekniği kullanılmıştır. ”Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Bu amaçla elde edilen veriler, önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenir” (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s.256). Araştırmadan elde edilen veriler derinlemesine açıklanıp yorumlanarak çok yönlü bir bakış açısı oluşturulmaya çalışılmıştır.

Bulgular ve Yorumlar

Orhan Peker, yaşamının her anında her ortamda her türlü malzemeyle sürekli çizimler yapan, özellikle de hayvan betimlemeleri yapan bir sanatçıdır. Sıtkı (1980) Peker’in sürekli hayvan çizimi yapması ile ilgili olarak bir anısında “*Orhan, yenice paketinin arkasına yeşil kalemiyle bir kurbağa resmi çizmeye koyuldu. Dediğim gibi, genç dostumun dokunduğu her şeyi bir güzelliğe bürünürdü. Şöyle bir yan gözle baktım. Masamıza atlamaya hazır canlı bir yaratıktı bu kurbağa*” ifadesini kullanmıştır (s.26).

Sıtkı (1980) aynı zamanda bir şair olan sanatçının yayınlama fırsatı bulamadığı hayvanlarla ilgili olan şiirlerinden birinin esinlenme anını “...yolda, vagon penceresinde musallat olan sarışın bir arı onu epeyce oyalamış. Sonunda “*Arı*” adıyla gerçekten güzel bir şiir yazmış” cümlesi ile ifade etmektedir (s.37). Bu ifadede de anlaşılacağı üzere çoğu kimsenin dikkat etmediği hatta korktuğu bir küçük bir arı bile sanatçıda duyarlılık oluşturmuş ve ona ilham kaynağı olmuştur. Rona (2008) sanatçının hayvanlara olan ilgisini “*Genellikle diziler halinde çalışan Peker’in hayvanlara karşı özel bir ilgisi olduğu bilinmektedir*” cümleleri ile ifade etmektedir (s.114). Küçükerman ve Berk (1994) ise “*En sevdiği hayvanlar kuşlardı ama, mandalar da (pek çok manda resmi yapmıştı) çok ilgilendirirdi onu. Keçilere, eşeklere ise bayılırdı*” şeklindeki ifadeleriyle sanatçının hayvan sevgisini ortaya koymaktadırlar (s.40).

Peker’in aralıksız tüm yaşamı boyunca ürettiği eserlerinde atlar, develer, keçiler, kediler, köpekler, mandalar, güvercinler gibi hayvanlar sembolik anlamlarıyla ayrıcalıklı bir yer edinmişlerdir. Sanatçı, bu eserlerini oluştururken onların biçimsel görünüşlerinden uzaklaşmak istememesine rağmen, onları duygu yoğunluğu içeren anlatım gücü ve lekesel renk uygulamalarıyla simgesel

olarak ifade etmeyi tercih etmiştir. Sanatçının eserlerindeki bu hayvan imgeleri detaylardan arındırılmış oldukça yalın, sade bir kompozisyon kurgusu içerir. Halıcı'ya (2017) göre “Peker, detaydaki önemdense rengi kullanma ve hislerini yansıtılma özelliğine ağırlık vermiştir” (s.65). Sanatçı bu şekilde eserlerini oluştururken doğayı olduğu gibi aktarmaktansa sadeleştirerek yalın bir soyutlamayla deformasyon etkisi oluşturmaktadır. Ağar'a (2023) göre “Özellikle hayvan imgelerinde fark edilen biçim anlayışındaki deformasyon doğa verilerini barındırır da kişisel bir bakış açısının ürünüdür” (s.265). Bu şekilde sanatçının biçimlerde oluşturduğu deformasyonun dikkat çekici bir şekilde resmin içeriğini destekleyerek hayvan imgelerinde etkili bir silüet algısı oluşturduğu görülür. Bu bağlamda sanatçının yapıtlarında biçimle birlikte anlam ve kavramları çağrıştıran imgelerin belirgin bir görünüm kazanmasında ekspresyonist bir yaklaşım ağırlık kazanmaktadır.

Peker için ekspresyonist tavrın esası, lekeyi biçim haline getirmeye dayanır. Bu aynı zamanda, Peker'in gerçekçiliği iç dünyasında kavrayış formudur. Bu noktada kargalar karga, atlar at, mandalar manda olmaktan çıkarak resim için gerçekçiliğin virtüel bir tecrübesinin yeri haline gelirler (Turan, 2007, s.22). Sanatçının eserlerinde yer alan hayvan simgesinin bu şekilde bireysel algılayışının göstergesi biçiminde ele alınması aynı zamanda onun bilinçaltının ve yaşadığı kültürün derin izlerini de görünür hale getirmektedir.



Görsel 1. Orhan Peker, "Horoz", 50x40 cm, Karışık teknik, (<https://artam.com/muzayede.com>), (erişim tarihi: 23.11.2024).

Görsel 2. Orhan Peker, "Güvercinler", 35x50 cm, Karton üzeri yağlıboya, (<https://www.onlinemuzayede.com>), (erişim tarihi: 23.11.2024).

Sanatçının özellikle 1970'lerde Ayvalık'ta bulunduğu sırada yorumladığı hayvan resimlerinde figürü yitirmedeği, yoğun anlatım gücünü tasviriciliğe düşmeden simgesel renk lekeleri içinde yansıttığı görülmektedir (Dalkıran, 2017, s.345). Peker'in Görsel 1'de görülen "Horoz" adlı eserinde ve Görsel 2'de görülen "Güvercinler" adlı eserlerinde horoz ve güvercin figürleri etüt edilerek, figür etkileri yok edilmeden figür zemin arasındaki lekesele zıtlık etkisiyle sunulması dikkat çekmektedir. Görsel 1'e tek başına bir horoz figürü açık bir zemin üzerinde dikey bir kompozisyon oluşturmaktadır. Görsel 2 de de aynı şekilde açık renk bir arka zemin üzerinde koyu renk tonlarıyla betimlenmiş iki güvercin bir birine zıt yönde yuvarlak kompozisyon kurgusuyla betimlenmiştir. Horoz figürünün üzerindeki fırça izleri birbirine zıt renkler ve yönlerle ritim halindedir. Güvercinlerin arka planında yer alan zemindeki izlenimci teknikle oluşturulmuş fırça izlerinin yönü de merkezdeki güvercin figürlerinden dışa doğru yuvarlak hareketlerle yönelerek ritim oluşturarak resmin geneline bütünlük sağlamaktadır. Her iki eserde de kontrastlığın (zıtlığın) şiddeti, etkili çağrışımlar yaparak bu figürlerin ifadesinde daha da güçlendirici etki oluşturmaktadır. Sanatçının diğer eserlerinde olduğu gibi yoğun bir şekilde ekspresyonist fırça vuruşları ve spatula kullanımı ile leke zıtlıkları oluşturması her iki eserin yüzeyinde dikkat çeken alanların yaratılmasını ve izleyicinin bu alanlar üzerinde yoğunlaşmasını sağlamaktadır. Edeer'e (2015) göre sanatçı "Yakaladığı resimsel etkileri ve soyutlamalarıyla, gerek kendi dönemi içindeki sanatçıları gerekse ardıklarını etkileyebilmeyi başarmıştır" (s.72). Bu şekilde pentür arayışlarına girerek kendine özgü anlatımcı üslubunu ortaya koyduğu görülmektedir.

Peker'in kuş ve hayvan stilizasyonları, dik mağrur gagaları, kuyruklarıyla, en ürkek ve öfkeli silkinişlerinde donmuş kalmış gibidirler (Giray, 2006, s.116). Sanatçının eserlerinde özellikle kuş betimlemeleri ayrı bir yer edindir. "Güvercinler ise Peker'in sanattaki naifliğini ve özgürlüğünü yansıtan hayvan imgelerinden biridir (Özmen ve Dalkıran, 2022, s.203). Sanatçı 1967 yılında Turizm Bakanlığı'nın Turizm yılı için tasarladığı bir afiş çalışması ile Tokyo'dan bir ödül kazanmıştır. Sanatçının bu eserinde, özgürlük ve barışı temsil eden güvercin motifleri ritimli bir şekilde dünyanın çevresini sarmış biçimde yansıtılmıştır. Küçükerman ve Berk (1994) "*Peker'in eserlerindeki güvercinler yem arayışları, üşümüş halleri ile yaşama tutunmaya çalışırlar. Son olarak kendini iyiden iyiye güvercinlere vermişti. Evi zaten güvercinlerle doluydu. Güvercinler balkonun kapısından içlere değin giriyordu. O da boyuna onları yapıyordu*" cümleleriyle sanatçının eserlerindeki güvercinlerin tanımlamasını yaparken aynı zamanda onun güvercinlerle olan dostluğuna vurgu yapmaktadırlar (s.43).

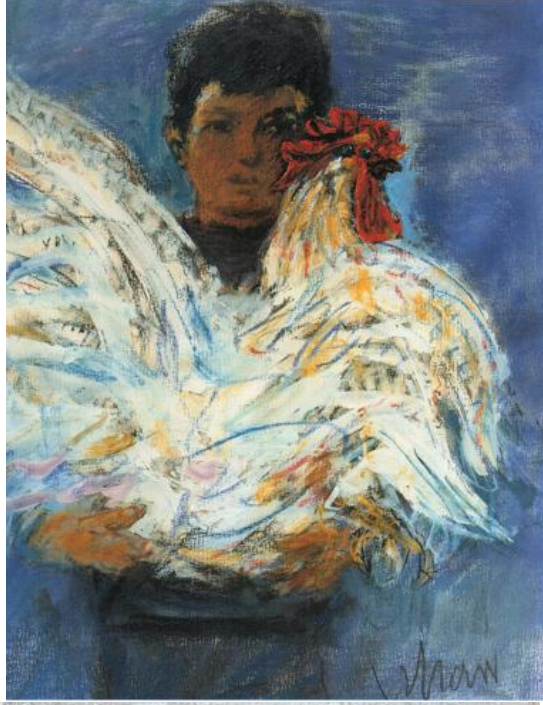


Görsel 3. Orhan PEKER, “Başka” 42x55 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, (Giray, 2006 s.225).

Görsel 4. Orhan PEKER, “Kediler” 45x60 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, (Giray, 2006 s.222).

Eser içerisinde yer verilen hayvan figürlerinin seçimi sanatçının isteğine göre belirlenirken, hayvan figürünün sanatçı için barındırdığı anlam fazlasıyla önem arz etmektedir. Hayvan figürü seçimi öznel yapılırken seçilen hayvanda bu şekilde sanatçı adına öznelleşir (Antmen, 2008, s. 34). Bu bağlamda kıvrılıp uyuyan bir kedinin Peker'in resimlerinde özellikle yer verdiği ve çok sık kullandığı figür olması bakımından dikkat çeker. Görsel 3'de yer alan "Başka" adlı eserlerdeki kedi sanatçının kendi kedisidir. Eserle aynı ismi taşıyan bu kedi sanatçının bir çok resmine de konu olmuştur. Giray (2006) bu kedinin sanatçı için önemini "*Başka, yaşamını paylaştığı evin bir ferdi, Peker'in yaşamının içine katılan sıcak bir tüy yumağıdır*" sözleriyle ifade etmektedir (s.123).

Görsel 4'de yer alan "Kediler" adlı eserde de görüleceği üzere Peker kendi kedisini dahil bütün kedileri sadece dış görünüşleri ile değil hareket, tavır ve karakterleriyle birlikte betimlemektedir. Sanatçının doğal halleriyle çizdiği bu kedi betimlemelerinde yumuşak fırça vuruşlarıyla oluşturduğu tüyler ilgi çekicidir. Sıtkı (1980) Peker'in eserlerindeki bu kedileri "*...kimi sarı, kimi, kara, kimi tekir, ama pek canlı, pek kemikli olan bu kedilerde tükenmez bir sevginin renklerini yayıyor gözümüze*" şeklinde ifade etmektedir (s.14). Sanatçının eserlerinde kedi imgesine yer vermesi kedilere verdiği değeri gözler önüne sermektedir. Giray'a (2006) göre "kediler, Peker'in özgür tavrına özdeş kanıtlardır. Dostluğun, öznel ve özel derinliklerine gönderme yaparlar. Seçkin ve seçmeci bir yaklaşımla belirlenen dost çevresinin önemini ve güvenliğini yansıtırlar" (s.44).



Görsel 5. Orhan PEKER, “Horozlu Çocuk” 48x63 cm, Pastel boya tekniği, (Küçükerman ve Berk, 1994, s.57).

Görsel 6. Orhan PAKER, “Gülibik”, 68x63 cm, Karton üzerine karışık teknik, (<https://artam.com/makaleler.com>) (erişim tarihi: 23.11.2024).

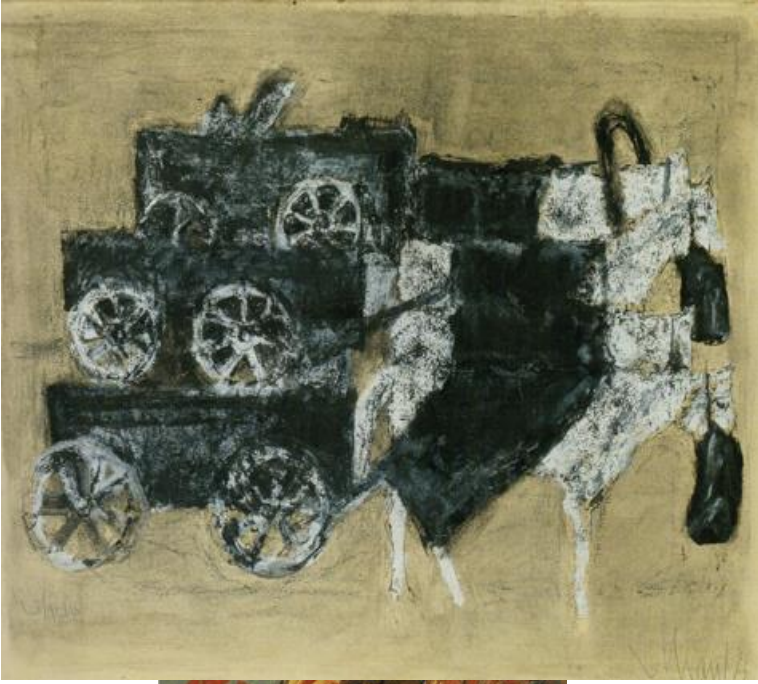
Peker, yapıtlarının çoğunda insan hayvan dostluğu temasına da vurgu yapar. Sanatçının en sık kullandığı konuların başında gelen horoz imgesinin çocukla birlikte işlendiği çok sayıda eserleri arasından Görsel 5’de yer alan “Horozlu Çocuk” ve Görsel 6’da yer alan “Gülibik” isimli eserleri dikkat çekicidir. Sanatçının her iki eserinde de horoz ve erkek çocuk imgesi kullanılmıştır. Görsel 1 deki eserde çocuğun kucağında Görsel 2’deki eserde ise çocuğun yanında bulunan horoz figürleri keskin kanat, tüy ve kırmızı ibikleri ile çocuk figürlerinden daha vurgulayıcı özellik taşımaktadırlar. Sanatçı bu eserlerinde ayrıntıdan uzaklaşmış özgün dağınık fırça darbeleriyle temaya odaklanılmasını sağlamıştır. Bu şekilde mekan algısı, figür detayı ve rengin yerine anlatılmak istenilen düşüncüyü ön plana çıkarma amacı taşımaktadır. Figürlerdeki fırça izleri, spatula kullanımı formları daha belirgin hale getirmektedir. Bu durum yoğun boya katmanlarıyla ifadeci biçim anlayışını görünür kılmakta ve simgesel anlamın ön plana çıkmasını sağlamaktadır.

Sanatçının özellikle çocuk hayvan dostluğunu vurguladığı bu eserlerinde çocukların hayvanları sevmeye, besleme, koruma gibi davranışlar içinde betimlenmesi dikkat çeker. Bu durum sanatçının hayvan sevgisinin derinliğini göstermesinin yanı sıra toplumda ve özellikle de çocuklarda hayvanlara yönelik olumlu duygular oluşturma ve hayvanların hayatlarının da insanların ki kadar değerli olduğunu fark ettirme kaygısı taşıdığı göstermektedir.

Peker’in hayvan imgeleri arasında tekli ya da çoklu olarak doğanın bir parçası olan at figürlerine de yoğunluklu olarak rastlanır. “Atlar, Orhan Peker’in sanatının vazgeçilemez izleğidir. Özellikle ak ve kara lekeler olarak resmin dokusuna katılan at başları” (Giray, 2006, s.121). Sanatçının at başları yoğun boya kullanımı ve etkin kompozisyonu ile dikkat çekerler. 1965 yılında sanatçı, 26. Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nde “Beyaz Atlar” isimli eseriyle birincilik ödülü almıştır. Sanatçı, 1966 yılında yılın ressamı seçilmiştir. Yine aynı yıl İspanya’ya giderek bir yıl Madrid’de çalışmış, çeşitli sanat etkinliklerine katılma fırsatı yakalamıştır.

Peker, at temasını ele alırken kadraj ve biçim çeşitliliğinde birbirlerine benzer kompozisyonlar üzerinde çalışırken her bir resmi farklı özgünlüğü, ortak paydada ise dramatik bir ifadeyi ortaya koymuştur (Ağan, 2023, s.269). Atlar, Peker’in resimlerinde daha önce var olan süvarilerin dinamik ve kahramanlık öyküsü yansıtan görünümünden uzak, yorgun, bıkkın, kendi dünyasına gömülmüş figürlerdir. Bu figürler daha çok da yük beygirleridir (Giray, 2006, s.121).

Peker’in “At Başı” serileri; Beygir, Örtülü Beygir, At Başı, Beygirler, Torbalı At Başı gibi eserleri, Alta-Mira mağara duvarlarında görülen tarih öncesi ressamın çizimleri gibi yüzeye özdeş, yalın, korkusuz ve ilkel tarzda çalışılmış eserlerdir (İnal, 1999, s.181). “Beyaz Atlar resminde atların üstüne atılan çullar ve yem torbalarında yoğun boya kullanımıyla sağlanan pentür etkisinin neredeyse bütün tuval yüzeyine yayıldığı fark edilmektedir” (s. 268).



Görsel 7. Orhan PEKER, “Sıra Atlar”, 36x42,5 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, (Giray, 2006, s. 145).

Görsel 8. Orhan PEKER, “At Başı”, 93x58,5 cm, Duralit üzerine marufle tual / yağlıboya, (Giray, 2006, s. 155).

Sanatçının, Görsel 7’de yer alan “Sıra Atlar” isimli tabloda, sıra sıra dizilmiş atlar ve at arabalar ritim oluşturur. Atların tüm gövdesi koyu renk kilimler kaplamıştır. At arabaları da koyu renk etkisiyle eserin arka planındaki açık renkli serbest fırça izleriyle zıtlık etkisi oluşturmuştur. Grillerle bütünleşen lekesele anlayış, detaysız ve mekân anlayışı olmayan kompozisyon yerleştirimi, siyah-gri kombinasyonu, sanatçının değişmeyen sanat anlayışını bu resimlerle de göstermiştir (Halıcı, 2009, s.85).

Küçükerman ve Berk (1994) sanatçının at çizimleri ile ilgili olarak “*atlar, dışarı her çıkışında rastladığı hayvanlardı. Hep de arabalara koşulmuş, üzgün, sessiz dururlardı. O da üzgün, sessiz onları çizdi*” ifadesini kullanmaktadır (s.40). Bu durum sanatçının atlara olan sevgisini ortaya koyarken onların hüznünü, üzüntüsünü görerek empati kurabildiğini göstermektedir. Sanatçının Görsel 8’de yer alan “At Başı” isimli eserindeki at figürü, özellikle de torbalı atlarında hüznü ve acı dolu bakışların temsili olmaktadır. Sanatçı bu eserlerinde bu hayvanların yaşantılarına ilişkin derin duygu yoğunluğuna girmiş ve onların ne düşündüklerinin merakı ile eserlerini üretmiştir.

Orhan Peker’in şu sözleri sanatsal üslubu ile hayvanlara duyarlılığı arasındaki bağı açık bir şekilde ortaya koyar: “*Başlangıçta uzun bir süre çalıştığım Kara Kuşlar, Kargalar dizisinde bu iç ürpertiye sezmek olasıdır. Ardından gelen Mandalar dizisi de aynı tutkunun örnekleriydi. Ve sonra Torbalı Atlar dizisi geldi, giderek hayvanın yaşantısına eğilmek, onun neredeyse iç dünyasına bakmak başlamıştı bende. Hüznü ve acıyla kısılmış gözlerinde bu atların ne düşündüğünü anlıyor gibiydim*” (Tansuğ, 1995, s.28). Sanatçı bu ifadeyle ve bu konuda yaptığı eserleri yoluyla hayvanların da insanlar gibi acı çekebildiğini, üzülebildiğini, sevinebildiğini, sevgi ve bağlılık gibi hislerinin olduğunu hatırlatarak onların da doğanın bir parçası olduğunu kendi hisleri üzerinden insanlara gösterir.



Görsel 9. Orhan PEKER, “Arena 5” 1967, (Küçükerman, 1995, s. 92).

Görsel 10. Orhan PEKER, “Arena 14” 1968, (Küçükerman, 1995, s. 133).

1963’te Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’nün bursuyla bir yılına İspanya’ya giden sanatçı, burada boğa güreşlerini gözlemleyerek, siyah ve gri kombinasyonlarının oluşturduğu lekeci bir anlayışla bolca boğa ve matador tasvirleri yapmıştır (Karaaslan, 2018, s.93). Sanatçının Görsel 5’de yer alan “Arena 5” adlı eseri ile Görsel 10’da görülen “Arena 14” adlı eserleri “İspanyol Defteri” serisindedir. İspanyol defteri, sanatçının İspanya’da geçirdiği

zamanlardaki Boğa gürüşü sahnelerine ait izlenimlerini açık koyu denemeler halinde ve güçlü desenlerin yazıyla farklı kadrajlar halinde sunumlarını içerir. Ağan'a (2023) göre bu defter “mürekkebin siyah tonunun çeşitliliğini kullanarak ya da yağlıboya da tek bir rengin sağladığı olanakla kâğıt yüzeyine yaptığı çalışmalar psişik bir enerjinin forma dönüşmüş halleridir” (s.266). Sanatçı bu defterde yer alan çalışmalarında herhangi bir ön hazırlık yapmadan yaşadığı anın gözlemlerini anlık olarak yansıtmayı tercih etmiştir.

Sanatçının her iki eserinde de kızgın bir boğa ve onu alt etmeye çalışan matador betimlenmektedir. Her iki eserin kompozisyon kurgusunda figürler resmin merkezine yerleştirilerek odak noktası haline getirilmiştir. Görsel 10'daki eserde kapalı kompozisyon özelliğinden yararlanılırken Görsel 9'da yer alan eserde Peker'in sıklıkla kullanmayı tercih ettiği açık kompozisyona yer verilerek boğanın yalnızca yaralandığı baş bölgesi alınmıştır. Her iki resimde de figürlerin koyu leke etkisi zeminin açık leke etkisiyle zıtlık oluşturarak vurguyu insan ve hayvan imgeleri üzerine toplamayı başarır. Sanatçının bu şekildeki figüratif yapıtlarda leke, sanatçının üslubunu belirleyen temel etkidir. “Özellikle lekeyi resimsel biçimlendirmede vazgeçilmez bir öge olarak kullanan Peker, hemen hemen bütün resimlerinde lekenin görsel algıda yaratacağı güçlü etkiyi çözümlemeye çalışmıştır” (Edeer, 2015, s.67).

Peker, İspanya'dan arkadaşına yazdığı mektupta boğa gürüşleri ile ilgili olarak (Sıtkı, 1980) “...gözünün önünde yağız bir boğayı kızgınlıktan deliye döndürüp sonra da pelte pelte kana boyayarak öldürüyorlarmış, bilemedin o arenanın orta yerinde kaderiyle yapıyalnız bırakılan matadoru boğa kalçasından boynuzlayıp yerlere yıkıyormuş; bunlar da iş mi sanki” ifadelerini kullanarak hayvana yönelik bu şiddetli geleneğe tepkisini dile getirmektedir (s.30). Sanatçının başka bir mektubunda yer alan (Sıtkı, 1980) “... Goya'nın neden öylesine büyük ve acı işler yaptığını iyice sezinliyorum buralarda” cümlesi de hayvanların çektiği acılara duyarlılığını göstermesinin yanı sıra Goya gibi ünlü bir sanatçının eserlerindeki hayvan ıstırabını da anlamlandırabildiğini ve hissedebildiğini ortaya koymaktadır (30).



- Görsel 11.** Orhan PEKER, “Kedili Kompozisyon” 62x48 cm, Karışık teknik, (<https://artam.com/muzayede>). (erişim tarihi: 24.11.2024).
- Görsel 12.** Orhan PEKER, “Kırmızı Köpek” 42x55 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, (Giray, 2006 s.225).

Sanatçının Görsel 11’de görülen “Kedili Kompozisyon” isimli ve Görsel 12’de görülen “Kırmızılı Köpek” isimli eserlerinde lekelerden oluşturulmuş iki sağlam kompozisyon kurgusu dikkati çeker. Sanatçı bu eserlerinde, koyu, orta ve açık lekeleri azalan çoğalan değerleri ile ritimli bir şekilde kullanmayı tercih etmiştir. Her iki kompozisyonda tekli figür ve içinde bulunduğu boş mekan tüm yalınlığı ve sadeliği ile dikkat çeker. Sanatçının eserlerinde fırça ve spatula izleriyle oluşturulmuş boya lekeleriyle birlikte devinim halinde griye ve siyaha dönüşen dengeli bir renk algısı sezilir. Sanatçının eserlerindeki biçim anlayışının şekillenmesinde hangi malzemeyle olursa olsun yoğun boya kullanımı etkin rol oynamaktadır. Her iki eserdeki figürlerin mekânla ilişkisi göz önünde bulundurulup katmanlar halinde fırça izleriyle lekeler olarak betimlendikleri görülür. Aynı şekilde figür arka plan ilişkisinin kurulmasında biçimlerin etrafındaki kontur çizgileri eritilip görünürlükleri yok edilmiştir.

Sanatçının hayvanların barınması, beslenmesi, sevgi isteği vb. konulardaki endişesini Görsel 11’de görülen çöp kutusu üzerindeki kedi betimlemesinde ve Görsel toprak zemin üzerinde kıvrılıp yatmış köpek betimlemesinde de görebiliriz. Kendileri gibi bütün sokak hayvanlarının temsili olan bu eserlerdeki kedi imgeleriyle sanatçı onların zorlu yaşamlarına eğilim göstererek, içinde buldukları zor şartları görünür hale getirmektedir. Bu şekilde bu hayvanların temel sorunlarına çözüm bulma yönünde izleyiciyi teşvik edici tavır aldığı görülmektedir.

SONUÇ

Araştırma sonucunda Orhan Peker’in hayvan temasını içeren çok sayıda eserinin olduğu görülmüştür. Sanatçı bu eserlerinde kendine özgü leke zıtlıkları ve ekspresyonist fırça vuruşları ve spatula kullanımı ile anlatımcı bir üslup geliştirmiştir. Sanatçı eserlerinde yer alan hayvanları insan hayvan dostluğu, sevgi, şevkat ve saygı gibi konularda güçlü çağrışımlarla vurgulamayı tercih ederken, onları tuvalin ortasında dramatik bir yalnızlık içinde sade ve yalın bir kompozisyon kurgusuyla yansıtma yoluna gitmiştir. Sanatçı bu şekilde bu hayvanların durumlarına vurgu yaparak, izleyicide farkındalık oluşturmaktadır. Araştırmadan elde edilen bulgulardan hareketle sanatçının hayvan betimlemelerinin hayvanların duygusal ve dramatik ruh hallerini yansıtacak biçimde ve yine içinde buldukları yaşam koşullarını ortaya koyması bakımından önemli olduğu görülmüştür. Aynı şekilde sanatçının yoğun hayvan sevgisi içeren bu eserleri yoluyla hayvanların görünürliğini artırma ve onlara karşı duyarlılık oluşturma sorumluluğuyla hareket ettiği sonucuna da ulaşılmıştır. Bu bağlamda sanatçının hayvan betimlemelerinin zengin ve duygusal anlatımlar içermesi açısından da ayrıca değer taşıdığı söylenebilir. Sanatçı bu yöndeki çalışmaları ile hayvan sevgisini ortaya koymasının yanı sıra özgün anlatım dili ile Türk resminin çağdaş yorumlara taşınmasına yaptığı katkı açısından da büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Ağan, H. (2023). Orhan Peker resimlerinde biçim anlayışını şekillendiren etkenler. *Bodrum Journal of Art and Design*, 2(2), 260-273.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Creswell, J. W. (2002). *Educational research: Planning, conducting, and evaluating quantitative*. Prentice Hall Upper Saddle River, NJ.
- Creswell, J. W. (2013). Nitel araştırma yöntemleri: Beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni (3. Baskı). *M. Bütün & SB Demir, Çev. Ed.). Siyasal Yayınevi*.
- Dalkıran, A. (2017). Türk kültür ve sanatındaki horoz/tavuk sembolizminin çağdaş resim sanatındaki yansımaları, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (37), 336-348.
- Edeer, Ş. (2015). Orhan Peker'in resimlerinde lekeci anlatım. *STD Sanat Tasarım Dergisi*, 61-74.
- Giray, K. (2000), *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, K. (2006). *Orhan Peker*, İstanbul: Beşiktaş Belediyesi Beltaş A.Ş. Sanat Yayınları:1.
- Halıcı, E. (2009). Türk resmi'nde on'lar grubu ve Orhan Peker (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı*, Erzurum.
- Halıcı, E. (2017). Orhan Peker ve Türk resim sanatındaki yeri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (GSED), 38, s.51-68.
- İnal, G. (1999). *Çağdaşlar güzel sanatlar akademisi 51 mezunları*, (1. Baskı), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karaaslan, E. (2018). On'lar Grubu'nun çağdaş Türk sanat eğitimine yansımaları (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), *Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı*, İzmir.
- Klenke, K. (2016). *Qualitative research in the study of leadership*. Emerald Group Publishing Limited.
- Küçükerman, Ö. (1995). *Orhan Peker İspanyol defteri*. (1. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Küçükerman, Ö. ve Berk, İ. (1994). *Ressam Orhan Peker hayatı, eserleri, görüşleri*. (1. Basım). İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş.
- Özmen, A. F. ve Dalkıran, A. (2022). Çağdaş Türk resminde güvercin teması: Ferruh Başağa-Orhan Peker-Kadir Şişginoğlu Örneği, *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 7(3), 195-212.

- Rona, Z. (2008). *Orhan Peker- Modern ve Ötesi:1950-2000*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Sıtkı, Ş. (1980). *Orhan Peker'den Anılar, Sergiler, Mektuplar, Şiirler*. İstanbul: Fotografik Ofset Yayınları.
- Tansuğ, S. (1995). *Türk resminde yeni dönem*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turan, E. (2007). Ekspresyonist bağlamda Ali Çelebi, Cevat Dereli, Orhan Peker, Burhan Uygur ve Yüksel Arslan'ın üslup yorumlarına yeni bir sunum, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), *Mimar Sinan Üniversitesi*, İstanbul.
- Yalçın, A. (2021). 1950'den günümüze Türk resminde hayvan figürleri. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), *Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı*, Bursa.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (9. Basım). Ankara: Seçkin Yayınevi.
- <https://artam.com/makaleler/konular-konuklar/orhan-pekerden-guvercin>
- <https://artam.com/muzayede/279-cagdas-sanat-eserleri/orhan-peker>
- <https://artam.com/muzayede/353-cagdas-ve-klasik-tablolar/orhan-peker>
- <https://www.onlinemuzayede.com/urun/2828938/orhan-peker-guvercinler>

8. Bölüm

OSMANLI MİNYATÜR SANATININ GÜNÜMÜZ ÇİNİLERİNE YANSIMASI: GELENEKTEN MODERN SANATA

Fatime SAVAŞ CAN¹
Burcu TOĞRUL¹

¹ Iğdır Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü/ Seramik, Cam ve Çinicilik Programı, Iğdır, ORCID: 0000-0002-4317-3310

¹ Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Doğubeyazıt Ahmed-i Hani Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü/Halıcılık ve Kilimcilik Programı, Ağrı, ORCID: 0000-0003-1962-7543

Minyatür Sanatı ve Tarihsel Gelişimi

Kültür tarihimizde geniş yer tutan binlerce yazma eser (Kırkkeseli ve Toğrul 2022), hem ülkemizin hem de dünyanın en önemli koleksiyonlarına sahip Süleymaniye Kütüphanesinde mevcuttur (Toğrul ve Kırkkeseli, 2019). Minyatür; genellikle eski kitaplarda görülen ve eski el yazması kitapların süslenilmesi için ışık, gölge ve hacim duygusunun yansıtılmadığı (TDK, 2005), sulu boya ile yapılan ve renkli resim sanatını ifade etmek için kullanılan bir terimdir (Binark, 1978). Diğer bir ifadeyle, el yazması eserlerde anlatılan olayların görselleştirilmesini sağlamak için tasarlanan (Pestil ve Dağdaş, 2021), boyutu küçük, çok ince işlenmiş ve kendine özgü bir boyama tekniği olan geleneksel bir resim sanatı olarak ifade edilebilir (Bayhan, 2024). Minyatür terimi, Ortaçağ Avrupa'sında yazma kitaplarda bölüm başına yapılan süslemelerde (tezhip) baş harflerin vurgulanması için kullanılan maden kırmızını boya (sülüğen) anlamına gelen ‘minium’dan’ türetilmiş ve daha sonraları ise Latince bir kelime olan Miniare’den türetilerek, ‘miniatura’ olarak İtalyanca’ya, ‘miniature’ olarak Fransızca’ya girmiştir. Osmanlı Dönemi kaynaklarına baktığımızda, tasvir ve nakış sözcüklerinin minyatür yerine kullanıldığı görülür (Mahir, 2012).

Geleneksel bir Türk resim sanatı olarak kabul edilen minyatürün kökeni Uygur Türklerine kadar dayanmaktadır. Uygun Türkleri döneminde 8. yüzyıl ortalarından kalan Hoco ve Turfan bölgelerindeki minyatürler, Türk minyatür sanatının kaynaklarını oluşturmuştur. Bu minyatür eserleri, duvar resimleri (frenks) ile kıyaslandığında hem sayı bakımından daha az, hem de çoğu parçalar şeklindeki yapıları ile birlikte gerçekçi tarzları ve portre karakterleri bakımından Türk minyatürlerinin karakteristik gelişiminde referans olmuşlardır. Bu eserler, Uygun frenkslerinin küçültülmüş örnekleridir (Aslanapa, 1986). Uygur Türkleri tarafından geliştirilen resim sanatı, İslamiyet’in kabulünden sonra devam etmiş ve farklı şekillerde Anadolu topraklarına geçerek İslam minyatür sanatına temel bir kaynak olmuştur. Selçuklu Türkleri Döneminde sürdürülen bu sanat, Anadolu Selçuklu Döneminde de sürdürülmüştür (Binark, 1975).

Anadolu Selçukluları Döneminden günümüze kadar gelen minyatür sanatı örneklerinin 12. ve 13. yüzyıllardaki eserler olduğu görülür. Resim sanatının İslam düşüncesine ve kültürüne ters gelmesinden ve resim yasağının İslam Dünyasında tartışılmaya açık bir konu olmasından dolayı, inançları gereği Müslümanlar yaşamlarına bu yasakları uyarlayarak yaptıkları sanatlara yansıtılmışlardır. Bahsi geçen nedenlerden dolayı, farklı sanat türlerine ilgi duymuşlar ve sonuç olarak inanışları sayesinde adapte oldukları bu durum minyatür sanatının doğması ve gelişimine sebep olmuştur (Çok, 2022).

Osmanlı döneminde minyatür sanatı incelendiğinde, İstanbul fethinden önceki dönemlere ait herhangi bir minyatürlü yazının günümüze ulaşmadığını ama fetihten sonra İstanbul'da çok yoğun bir kültürel sanatın başladığını söyleyebiliriz. Osmanlı döneminde minyatür sanatındaki ilk parlak dönem 1520 ila 1546 yılları arasındaki Kanuni Sultan Süleyman dönemidir. Minyatür sanatının doruk noktalarına çıktığı dönemler II. Selim (1546-1574) ile özellikle de III. Murad'ın (1574-1595) hüküm sürdüğü dönemlerdir. Gerçekten de III. Murad dönemi, kültürel ve sanatsal faaliyetlerin yoğun olarak gerçekleştirildiği ve Osmanlı İmparatorluğunun altın bir çağ yaşadığı dönemdir (Çağman ve Tanındı, 1979). Bu bakımdan, minyatür sanatının en doruk seviyelerine Osmanlı Devleti döneminde ulaşıldığı ve minyatür sanatının saray kültüründe büyük bir öneme sahip olduğu söylenebilir. Osmanlı minyatür sanatı geleneksel Türk sanatının önemli bir parçası olarak yüzyıllar boyunca estetik ve kültürel birikimin bir yansıması olmuştur. Nakkaşlar kağıda sarayı, saraydakileri, seferleri, şehirleri, yapıları, coğrafyayı resmederler. Renklerin, formların, desenler ve ince işçiliğin ön planda olduğu minyatürler, sadece görsel birer sanat eserleri değil, aynı zamanda dönemin sosyal, kültürel ve dini yapısını da ortaya koyar. Bu nedenle, Osmanlı minyatürleri bir belge niteliği taşır (Balaban, 2022).

Minyatür sanatının temel öğeleri detaylı anlatımlar, sembolizm ve özgün kompozisyonlar dönemin estetik anlayışını şekillendiren faktörlerdir. Osmanlı minyatür sanatının en dikkat çekici özelliklerinden biri ise geleneksel Türk çini sanatıyla olan yakın ilişkisidir. Bu yazıda, Osmanlı minyatür sanatının modern çiniye nasıl yansıdığı, gelenekten modern sanata geçişin izleri ve bu sürecin günümüzdeki etkileri üzerinde durulacaktır.

Osmanlı Minyatür Sanatının Temel Özellikleri

Minyatür sanatında dikkate alınması gereken birçok önemli nokta vardır. Fakat en önemli noktalardan biri, minyatür sanatında anlatılması düşünülen konunun herhangi bir eksik olmadan tam olarak aktarılmasının gerektiğidir. Dikkate alınması gereken diğer nokta ise minyatür sanatı esnasında perspektifin kullanılmadığı, boy ve uzaklığın gölge ya da renklerle belirtilmediğidir. Çünkü minyatür sanatı ışık ve gölge olmayan resimlerdir. Minyatürde kendine has yığma ya da dikine perspektifler kullanılmaktadır. Minyatür sanatında resmedilen kişilerin boyları kişilerin önemine göre artar veya azalır ve herhangi bir mesafe farkı gözetilmeden, konuların en detaylı ayrıntılarına kadar işlenmesi gerekir (Balaban, 2022). Osmanlı minyatür sanatı, genellikle kitap süslemeleri, el yazmaları, padişahların portreleri ve farklı sahnelerin betimlenmesiyle öne çıkar. Bu minyatürlerde kullanılan renkler genellikle parlak ve yoğun olup

dikkatli bir detay işçiliğiyle zenginleştirilmiştir. Ayrıca, minyatürlerde perspektif anlayışından çok düzlem üzerine yapılan figüratif çalışmalar ön plana çıkar. Minyatür sanatçısı, tablonun tamamında belirli bir simetriyi ve düzeni sağlamak için renkleri ve formları dikkatli şekilde seçer. Bu dönemde, özellikle İslam sanatının etkisiyle insan figürlerinin tasvirinde belirli bir sınırlama olsa da doğa, hayvanlar, dini figürler ve günlük yaşam detayları özgün bir şekilde işlenmiştir.

İslam ülkelerindeki minyatür sanatı ile kıyaslandığında, Osmanlı Döneminde sanatçıların farklı bir minyatür ekolu oluşturmuşlardır. Türk minyatür sanatçılarının yapıtları aynı dönemde farklı İslam minyatür sanatçıları tarafından yapılan geleneksel ve sadece kitabın süslenmesini amaçlayan eserlerden farklılaşır. Bu farklılık, Osmanlı minyatüründe klasik üslubun doğuşuna neden olmuştur. Türk minyatürünün kendine özgü özelliklerini şu şekilde açıklayabiliriz:

Konulardaki Çeşitlilik

Osmanlıda sarayın etrafında resimlendirilmiş olan yazmalar, minyatür sanatına farklı bir yaklaşım ve konu sağlamıştır. İran kitap sanatında Hamse ve Şehname gibi minyatür sanatının kalıplaşan örnekleri ve kaynakları olan edebiyat türleri yanında farklı alanlara (seyahatnameler, bilimsel eserler, ansiklopediler ve biyografiler vb.) ve konulara (peygamberlerin hayatı, dinsel biyografiler vb.) yönelim göstermişlerdir. Ayrıca, gerçeküstü yaklaşımlarla hazırlanan (şeytan, dünyanın yaratılması, cennet ve cehennem, melek vb.) minyatür çalışmaları da vardır (Taş ve Öztürk, 2015). Toplumsal yaşamı ilgilendiren konuların Osmanlı sanatçıları tarafından yoğun şekilde çalışıldığı ve bu yaşamın işlendiği resimlerde halkın çalışma hayatı, eğlencesi ve günlük yaşantılarının aktararak toplumdaki yaşantının yansıtıldığı görülür. Bu örnekler, erken İslam minyatür sanatında da bolca görülmektedir ama minyatür sanatında ortaya çıkan bu yeni üslup, bu örneklerin daha yeni bir canlılıkta işlenmesini sağlamıştır.

Gerçekçilik

Klasik dönemdeki nakkaşlar, olayları ve olayın kahramanlarını çalışmalarında en önemli unsurlar olarak ele almışlar ve kendilerine özgü bir yaklaşımla bu olayları resimlendirmişlerdir. Minyatür sanatında doğa, çoğunlukla bir veya iki tepe ya da ağaçla belirtilmekle beraber, olayın kahramanlarını basit bir fonda kavrar. Konunun çevreyle alakalı olduğu durumlarda, sanatçılar gerçekçi bir davranışla bölgenin belli özelliklerinin yansıtıldığı ağaçları, kaleleri veya nehirleri resmederler. Mimari bakımdan şehir

veya binalar çoğunlukla hayali değildir ve Osmanlı'daki mimari yaklaşımın ölçülü süslemeciliğini yansıtmaktadır (Çağman, 1982). İslam dünyasında sadece Türklerde görülebilecek bir dünyevilik ve gerçekçilik, minyatür kompozisyonlarındaki kitapların sayfalarında boyutları da zorlayarak batı resimlerin anıtsal ölçüleri ile kıyaslanabilir bir duruma ulaşmıştır (Tansuğ, 1995). Gözlemcilik özelliği, İslam ülkelerinde yoktur ve batı ile etkileşim sonrasında ortaya çıkmıştır. Osmanlıda ise dünyaya dinsel bir bakış açısı ile bakılması ve dünyanın geçici bir görüntü olarak görülmesinden dolayı, batı sanatına Rönesans ile girmiş olan birçok yeniliklere ve öğretilere uzak olmuşlardır (İspiroğlu, 1977).

Belgeleme

Osmanlı minyatürlerinin kendine özgü karakterleri vardır ve özellikle tarihi konulardaki eserlerde gerçekçi bir yaklaşımla anlatıldığı için belgesel bir değer taşımaktadır (Mahir, 2012). Sanatçılar genellikle betimledikleri konulara tanıklık ederler ve kendilerinin gözlemlediklerini betimlerler. Bundan dolayı, minyatürlerindeki önemli olaylar ve kişiler, en gerçekçi bir şekilde belgelenmiştir ve minyatürlerin yapılma amacı da gerçek olayları göstermek olduğundan, tarihi belge olarak düşünülebilir (Atasoy, 1962).

Renklerin Seçimi

Osmanlı minyatür sanatında, 16. yüzyılın ikinci döneminde rastlanan figürlerdeki parlak renklerdeki süslemelerin sadeleştiği görülür. Aynı şekilde, doğadaki renklendirmelerde de bu parlak ve göz alıcı renkler kullanılmamıştır. Orta Asya'da duvar resimlendirmesinde kullanılan bazı renkler (lal, yeşil, mavi, toprak kırmızısı, portakal sarısı, kahverengi ve pembe vb.) Türk minyatür sanatında da kullanılmıştır (Akmehmet, 2015).

Kompozisyon

Minyatür bir kitap sanatı değildir ve bir olay veya olgunun bütün zenginliğini koruyarak küçük bir sayfaya sığdırılmasının imkansız olmasından ve arka planda olması gereken figürler küçülerek desen ve renk zenginliğinin kaybedilmesini önlemesinden dolayı minyatür sanatçıları figürler peş peşe sıralamaktan ziyade üst üste resmetmeyi tercih etmişlerdir (Yetkin, 1953).

Osmanlı Minyatür Sanatı Dönemleri

Osmanlı minyatür sanatının evreleri, farklı dönemlerin sanat anlayışını, kültürel etkilerini ve teknik gelişimlerini yansıtan beş farklı önemli aşamadan meydana gelir. Her evre, Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihî ve kültürel

gelişimiyle paralel olarak şekillenmiştir. Bu evreler genel olarak şu şekilde sınıflandırılabilir:

Erken Dönem

Osmanlı minyatür sanatının erken dönemi minyatür geleneğinin henüz gelişmekte olduğu bir aşamadır. Bu dönemde, özellikle Selçuklu ve İran minyatürlerinden etkilenmiş ilk Osmanlı minyatürleri ortaya çıkmıştır. Bu dönemdeki minyatürlerde Çin ve Hint etkilerinin azaldığı ama anatomik olarak badem gözlü, hafif şişkin yanaklı ve küçük burunlu “Uygur insanı veya tipi” şeklinde nitelendirilmiş olan “Uygur resim üslubu” daha baskın bir etkiye sahiptir. Aynı yüz biçimi ve üslup, Anadolu Selçukluların çini ve minyatür süslemelerinde de temel özelliklerdir (Berkli, 2010). 1451 ila 1481 yılları arasını kapsayan II. Mehmet dönemi Osmanlı Dönemindeki minyatür sanatının ilk oluşum evresidir. 15. yy. son çeyreği esnasında resmedilen Fatih Sultan Mehmet’e ait üç farklı portre, Osmanlı minyatür sanatındaki ilk eserlerindedir (Konak, 2013).

Geçiş Dönemi

Kanuni döneminde gelişmeye başlayan Osmanlı minyatür sanatında klasik döneme geçiş hızlı bir şekilde gerçekleşmiştir. Geçiş dönemi veya evresi olarak kabul edilen bu süreç anında minyatürlü el yazmalarından oluşan sanatsal faaliyetler çok fazla artmıştır. Ayrıca, bu dönemde minyatürlü el yazması eserlerinde hem tarih hem de padişahların hayatlarını (sarayda gündelik yaşam) içeren kitapların da resimlendirildiği görülür. Tarihsel konuların anlatıldığı yazmalarda objektif olarak ve gerçekçilik ilkesine bağlı kalarak güncel veya tarihsel olayların belgelenmek istendiği anlaşılır. Tarihsel içerikli birçok minyatürde olayın yaşandığı yerler de belgelenmiştir. Bu dönemdeki nakkaşlardan biri olan Matrakçı Nasuh tarafından kuşbakışı olarak yeryüzünün görünümünün resimlendirilmesi yoluyla Osmanlı minyatür sanatında “topoğrafik ressamlık” olarak bilinen yeni bir tasvir türünü yaratmıştır. Kanuni döneminde yazılan ve resimlendirilen Şehnameler de Osmanlı tarihinin günümüze aktarılması açısından önemli bir eser olarak kabul edilir (Çok, 2021).



Resim 1. Fatih Sultan Mehmet Portresi (Mahir, 2012)



Resim 2. Mitrakçı Nasuh'un Yoğun Mimari Unsurlu Kent Tasviri (Çok, 2021)

Klasik Dönem

Minyatür sanatı, saray sanatlarının önemli bir parçası haline gelmiştir. İran, Hindistan ve Orta Asya sanatlarından gelen etkiler devam etse de, bu dönemde Osmanlı'ya özgü bir estetik anlayışı ortaya çıkmıştır. Kanuni Sultan Süleyman, II. Selim ve III. Murat dönemleri, minyatür sanatında Osmanlı'nın zirveye ulaştığı, üslup bakımından büyük değişimlerin olduğu, tarihsel içeriklerin resmedilmesinin yanında saraydaki yaşantıya yönelik bütün olayların resmedildiği ve sonuç olarak minyatür sanatına ait en güzel örneklerin verildiği dönem olarak kabul edilir. Dönemdeki önemli konuların tarihi bir belge niteliğini taşımasından dolayı, gerçekçilik ilkesine bağlı kalarak resmedilmiştir. III. Murat döneminde resimlendirilen ve bu dönemdeki olayların anlatıldığı Şehinşahname isimli yazma ile birlikte elinde usturlap aletinin olduğu bir gök bilgini tarafından İstanbul üzerindeki kuyruklu yıldızın gözlemlenmesinin resmedildiği Nusretname isimli yazma bu dönemin en önemli eserlerindedir. Ayrıca Sultan Süleyman'ın son Macaristan seferinin anlatıldığı Nüzbet-el ekber (el-esrar) der-sefer-i Zigetvar isimli yazma da dönemin önemli eserlerinden biri olarak kabul edilir (Çok, 2021).



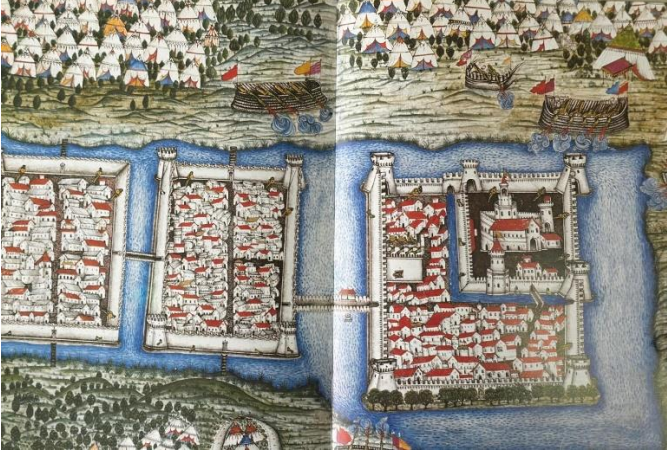
Resim 3. Bayramlaşma, Şehinşahname II, Nakkaş Osman ve Ekibi (Mahir, 2012)



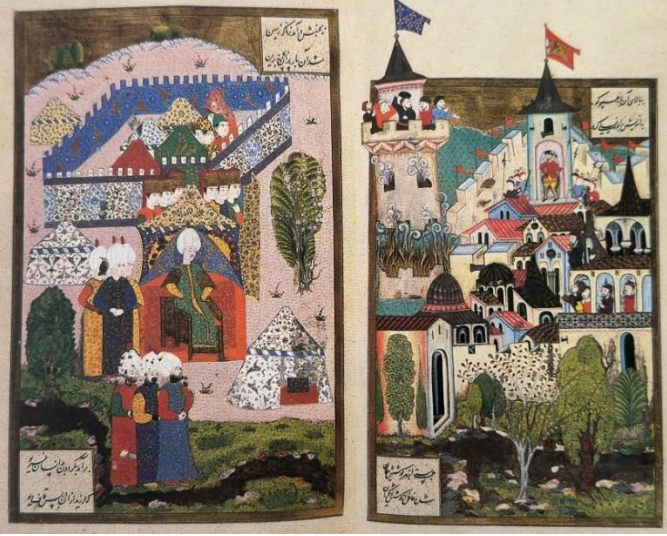
Resim 4. Nuzbetname'den Örnek Bir Minyattür (Çok, 2021)



Resim 5. Nüzbet-El Ekber (El-Esrar) Der-Sefer-i Zigetvar (And, 2004)



Resim 6. Matrakçı Nasuh'un Zigetvar Kalesi Fethi Sırasında Yaptığı Minyatür (Sözen, 1998)



Resim 7. Belgrat Kuşatması, Süleymanname (Mahir, 2012)

Lale Devri Dönemi (Geç Dönem)

Bu dönem, Osmanlı İmparatorluğu'nda batıdan gelen etkilerin belirginleşmeye başladığı bir dönemdir. Bu dönemde özellikle Lale Devri olarak bilinen dönemle birlikte, minyatürlerde batı sanatının barok ve rokoko etkileri görülmeye başlanmıştır. Klasik dönemdeki kadar olmasa bile lale devri döneminde Osmanlı Devleti diğer alanlarda olduğu gibi parlak bir döneme sahip olmuştur. Bu dönemin ünlü nakkaşlarından biri, Osmanlı minyatür sanatına farklı ve yeni bir yaklaşım getiren Levni'dir. Bu dönemde nakkaşlar padişahların günlük yaşantıları ile siyasi ve askeri başarılarından farklı olarak farklı arayışlara yönelmişler ve portreciliği benimseyerek tek figürlü

denemelere başlamışlardır (Çok, 2021). Fransız ve Avrupa sanatlarında barok akımının etkisiyle Osmanlı minyatür sanatında detaylı tasvirlerin sayısında artış meydana gelmiş ve daha hareketli ve dinamik bir hale gelmiştir. Minyatürlerde insan, doğa ve mimari arasındaki ilişkiler daha özgürce betimlenip daha derinlikli ve gerçekçi manzaralar tercih edilmiş, daha duygusal, dramatik ve doğal figürler çizilmesine başlanılmıştır. Bu dönemin minyatürlerinde, padişahlar ve saray üyelerinin portreleri daha ön plandadır.



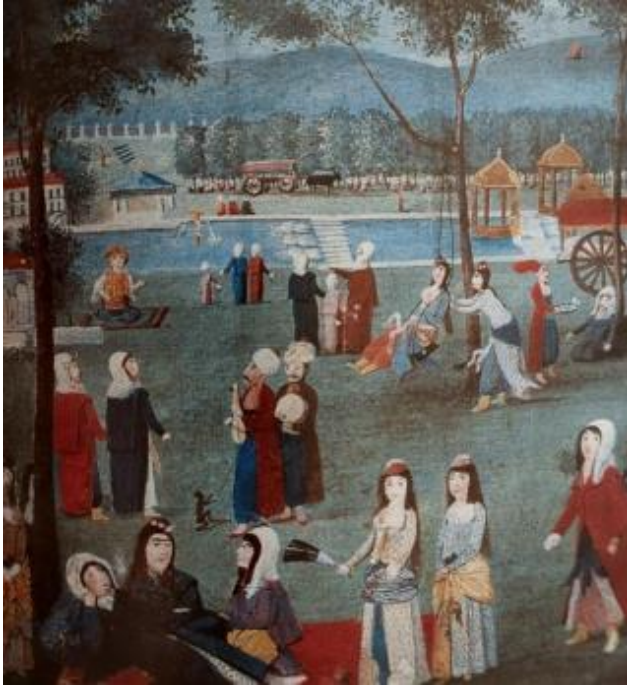
Resim 8. Sultan II. Osman'ın Portresi



Resim 9. Kanuni Sultan Süleyman'ın Portresi (And, 2004)

Son Dönem

18. yy. Osmanlı Döneminde özellikle askeri ve siyasi alanlarda ön plana çıkan gerileme döneminde mimari açıdan yükselme dönemini yaşamasına rağmen, sanatsal anlamda faaliyetler eski önemini yitirmiştir. Bu dönemde Osmanlı sanatında batının etkileri hakim olmaya başlamış ve süsleme, barok ve rokoko gibi batı kökenli üsluplar ön plana çıkmıştır. Bu etkileşim, klasik Osmanlı üslubunun ortadan kaybolmasına neden olmuştur. Bu yüzden, son dönemde Osmanlı minyatür sanatında erken ve klasik dönemden ziyade, değişik anlayış ve üsluplar ortaya çıkarak Osmanlı minyatür sanatına yön vermeye başlamıştır (Çok, 2021). Diğer bir ifadeyle, bu dönem Osmanlı minyatür sanatı geleneksel yapısının en çok değişime uğradığı dönemdir. Bu dönemde Batı sanatının etkisi daha da artmış ve minyatürler, Batı tarzındaki resimlere yaklaşmıştır. Bu dönemdeki en önemli minyatür yazmaları, mesnevi biçiminde yazılan Enderuni Fazıl'ın erkek güzelliğini anlattığı Hubanname ile kadın güzelliğini anlattığı Zenanname adlı eserleridir (And, 2002).



Resim 10. Zenanname, Kadınların Kağıthane Eğlencesi (Çok, 2021)



Resim 11. Hubanname, Tellak (Çok, 2021)

Çini Sanatı ve Osmanlı Minyatürü ile Bağlantıları

Çini, Osmanlı İmparatorluğu'nda özellikle 16. yy'dan itibaren büyük gelişim göstermiştir. Osmanlı çini sanatının minyatür sanatından önemli ölçüde etkilendiği söylenebilir. Geleneksel çini sanatında da tıpkı minyatürlerde olduğu gibi, desenler belirli bir simetri ve düzen içinde işlenir. Minyatür sanatında sıklıkla rastlanan bitkisel motifler, geometrik desenler ve figüratif unsurlar, çini sanatında da benzer bir şekilde görülmektedir. Osmanlı çini sanatında, minyatür sanatının etkisiyle özellikle floral desenler, zarif hayvan figürleri, doğa unsurları, dini motifler ön plana çıkmıştır. Çini tabaklarında, camilerdeki çini panellerde ya da duvar süslemelerinde bu minyatür estetiği gözlemlenebilir. Bunun yanı sıra, minyatür sanatındaki zengin renk paleti ve ince işçilik, çini eserlerinde de kendini göstermektedir. Minyatürlerden ilham alınarak, çini sanatçıları da detaylı ve renkli çalışmalara yönelmişlerdir.

Çini ve Geleneksel Minyatür Sanatının Birleşimi

Günümüzde, geleneksel Osmanlı minyatür ve çini sanatları arasında önemli bir dönüşüm yaşanmıştır. Modern çini sanatçıları, Osmanlı minyatürlerinden ilham alarak yeni formlar ve anlatım yollarının gelişmesine katkı sağlamışlardır. Geleneksel motifler ve teknikler, günümüz sanat anlayışıyla birleşerek daha çağdaş bir görsellik elde edilmiştir. Bu süreç, minyatürlerin daha soyut bir biçimde yorumlanması, renklerin ve desenlerin modern dünyada farklı açılımlar kazanmasıyla mümkün olmuştur. Modern çini sanatının uygulanmasında geleneksel formlar ve figüratif unsurlar korunmuş, minimalizm ve soyutlama ile

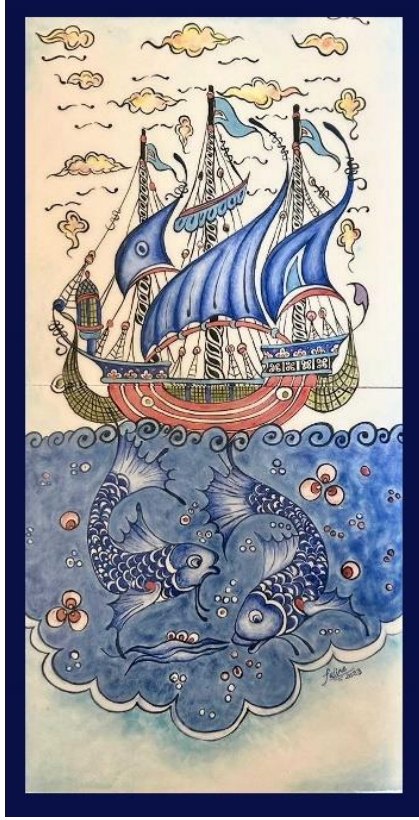
eserler daha özgün hale getirilmiştir. Ayrıca, günümüz çini sanatçıları minyatürlerde sembolizm ile birlikte ruhani ve mistik temaları kullanarak çağdaş sanatın estetik anlayışıyla yeniden canlandırmış, Osmanlı minyatür sanatının özgün dili modern çini sanatı temalarına, renk kullanımına ve kompozisyonlarına yön vermiştir.



Resim 12. Çini Karo Üzerine Baharda Aşk Kompozisyonu (Erzurum Yakudiye Halk Eğitim Merkezi)



Resim 13. Çini Tabak Üzerine Savaş Sahnesi (Erzurum Yakudiye Halk Eğitim Merkezi)



Resim 14. Çini Karo Üzerine Kalyon Çalışması

Sonuç

Osmanlı minyatür sanatının çiniye yansıması, geleneksel Türk sanatının modern bir bakış açısı ile yeniden ele alınmasını sağlamaktadır. Gelenekten gelen estetik öğeler, modern sanatın özgün yorumlarıyla birleşerek yeni bir sanat dili yaratmıştır. Bu etkileşim, hem geçmişin hem de günümüz sanat anlayışının bir sentezini sunar. Osmanlı minyatüründen ilham alan modern çini eserleri, sadece tarihsel bir bağlamda değil, aynı zamanda sanatsal yeniliklerin, teknolojik gelişmelerin ve çağdaş estetik anlayışlarının bir ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Geleneksel ve modern arasında bir köprü kuran bu sanat formu, Türk sanatının sürekliliğini ve dinamizmini gösteren önemli bir örnektir.

Kaynaklar

- Akmehmet, T.K. (2015). Minyatürlerin sanat tarihi eğitiminde kullanılması Topkapı Sarayı Müzesindeki Surname-i Hümayun örneği. *Journal of Turkish Studies*, 10(14): 719-752.
- And, M. (2004). Osmanlı tasvir sanatları 1: Minyatür, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aslanapa, O. (1986). Türk minyatür sanatının gelişmesi. *Erdem*, 2(6): 851-866.
- Atasoy, N. (1962). Nakkaş Osman'ın eserleri ve Osmanlı minyatür sanatına getirdiği yenilikler. İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Balaban, A.Ç. (2012). Yeni başlayanlar için minyatür sanatı. İstanbul: İnkılab Yayınları.
- Bayhan, E. (2024). Masal ve minyatürlerdeki anka kuşu ve ejder karakterleri üzerinden alegorik anlatım ve bu anlatımın canlandırma sinemasına yansımaları. *Eurasian Journal of Media Communication and Culture Studies*, 2(1): 46-60.
- Berкли, Y. (2010). Uygur resim sanatının üslup özellikleri. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 10(45): 155-166.
- Binark, İ. (1975). Eski kitapçılık sanatlarımız. Ankara: Kazan Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği.
- Binark, İ. (1978). Türklerde resim ve minyatür sanatı. *Vakıflar Dergisi*, 12; 271-289.
- Çağman, F., Tanındı, Z. (1979). Topkapı Sarayı Müzesi İslam minyatürleri. İstanbul: Tercüman.
- Çağman, F. (1982). Anadolu Türk minyatürü. *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, 5, 929-951.
- Çok, B. (2021). Osmanlı minyatür sanatının üslup özellikleri. *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Studies*, 7(13): 120-142.
- İpşiroğlu N, İpşiroğlu M.Ş. (1977). Oluşum süreci içinde sanatın tarihi. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kırkkeseleli, E., Toğrul, B. (2022). İstanbul Süleymaniye Kütüphanesinde bulunan Fazıl Ahmet Paşa koleksiyonuna ait 00004 envanter numaralı el yazması Kuran'ı Kerim'in serlevhalarının tezhip özellikleri. Uluslararası Toplumsal Araştırmalar Kongresi, Erzurum.
- Konak, R. (2013). Osmanlı minyatür sanatında padişah portreciliğinin ilk örnekleri ve geleneğe katkıları. *Electronic Turkish Studies*, 8(5): 425-439.
- Mahir, B. (2012). Osmanlı minyatür sanatı, İstanbul: Kabaılcı Yayınevi.

- Pestil, G., Daşdağ, E. (2021). Geleneksel ve çağdaş minyatür sanatında doku kullanımına nakkaş Osman ve Taner Alakuş'un eserlerinden örnekler. *Medeniyet Sanat Dergisi*, 7(1): 21-40.
- Sözen, M. (1998). Geleneksel Türk el sanatları. İstanbul: Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş.
- Tansuğ, S. (1995). Farklılık bilincinin tarihsel kökenleri. Ankara: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi/Sempozyum-Konferanslar.
- Taş, E., Öztürk, G. (2015). Osmanlı minyatürlerinde sürrealist yaklaşımlar. *Turkish Studies (Electronic)*, 10(2): 907-928.
- Toğrul, B., Kırkkeseli, E. (2022). İstanbul Süleymaniye Kütüphanesinde bulunan sülüs hatlı levhaların tezhip özellikleri. *Al-Farabi IV. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi*, Erzurum.
- Türk Dil Kurumu. (2005). Türkçe sözlük (10. baskı). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Yetkin, S.K. (1953). İslam minyatürünün estetiği. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2(1): 33-35.

9. Bölüm

ÖRNEK MÜZİK TERAPİ UYGULAMALARININ YAS TUTAN GENÇLER ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Deniz Cem DEMİR¹

Güntülü YILMAZ²

Emine Ceylan ÜNAL AKBULUT³

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Orcid No: 0009-0001-8367-3512

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Orcid No: 0009-0001-4152-6354

³ Doç. Dr. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Orcid No:0000-0001-5108-7386

GİRİŞ

Hayatımızın ayrılmaz bir parçası olan kayıplar, bireylerin psikolojik ve sosyal dokusunu derinden etkileyen ve iz bırakan deneyimlerdir. Sadece fiziksel ölümlle sınırlı kalmayan bu kayıplar, önemli ilişkilerin sonlanması, sağlık sorunları veya yaşam tarzındaki köklü değişimler gibi çeşitli şekillerle de ortaya çıkar. Bu gibi durumlar, bireylerde derin bir üzüntü, öfke, suçluluk, çaresizlik ve yalnızlık duygusu uyandırarak iç dünyalarını oldukça sarsar. Bu yoğun duyguların sağlıklı bir şekilde ifade edilmesi ve işlenmesi için yas tutma süreci büyük önem taşımaktadır. (Zara,2011)

Yas tutmak, herhangi bir kaybın ardından kişinin deneyimlediği doğal bir süreçtir. Bu süreçte bireyler, kaybın gerçekliğini kabul etmek, duygularını ifade etmek, duygu durumunu yönetebilmek için çaba gösterebilirler. Yas sürecinin her ne kadar evrensel olarak kabul edilen belli başlı evreleri olsa da (inkâr, öfke, pazarlık, depresyon, kabul), bu süreç, bireyin kişiliğine, kültürel arka planına ve kaybın niteliğine bağlı olarak farklılık gösterir. Bu süreçte bireyler hem iç dünyalarında hem de sosyal ilişkilerinde önemli değişimler yaşarlar. Profesyonel destek almakla birlikte müzik terapi, yas tutan bireylerin bu zorlu süreci daha sağlıklı bir şekilde atlatalmalarına yardımcı olacak önemli bir unsurdur. Yas tutma süreci, kişisel farklılıklara ve kaybın niteliğine göre değişiklik gösterse de genel olarak aşağıda verilen evrelerden oluşur:

İnkâr: Bireyler, yaşanan kaybı kabul etmekte zorlanır ve olayları reddeder.

Öfke: Kayıpla ilgili suçluluk, kızgınlık ve öfke duyguları yaşanır.

Pazarlık: Kaybı geri almak için hayali anlaşmalar yapılır.

Depresyon: Üzüntü, çaresizlik ve umutsuzluk duyguları yoğunlaşır.

Kabullenme: Kayıp kabul edilir ve yeni bir başlangıç yapmaya yönelik adımlar atılır. (Pulat,2020)

Yaşamın en dinamik ve dönüşümsel dönemlerinden biri olan gençlik dönemi, hızlı fiziksel, duygusal ve sosyal değişimlerle doludur. Bu dönemde bireyler, kimliklerini keşfetme ve geleceklerine yön verme çabası içindedirler. Ancak, bu süreçte yaşanan beklenmedik kayıplar, gençlerin hayatlarını derinden etkileyebilir. Sevdiklerinin ölümü, ayrılık veya geleceğe dair belirsizlikler gibi kayıplar, gençlerde derin üzüntü, öfke, suçluluk ve çaresizlik duygularına yol açabilir. Bu duyguların sağlıklı bir şekilde ifade edilmemesi ve işlenmemesi durumunda, depresyon, anksiyete ve travma sonrası stres bozukluğu gibi ciddi psikolojik sorunlar ortaya çıkabilir. (Özel Y., Özkan B.2020)

Gençlik döneminde yaşanan kayıplar, bireyin duygusal, sosyal ve psikolojik gelişimini olumsuz etkileyebilecek ciddi sonuçlar doğurabilir. Bu nedenle, gençlerin bu zorlu süreçte desteklenmesi ve sağlıklı bir şekilde iyileşmelerine yardımcı olunması büyük önem arz etmektedir. Gençler, yetişkinlere göre

kayıpları farklı şekillerde deneyimleyebilirler. Hızlı değişen dünyalarında, kayıpların yarattığı boşluk daha büyük ve anlamlı gelebilir. Bu durum, sosyal ilişkilerinde zorlanmalar, akademik başarılarında düşüşler ve hatta riskli davranışlara yönelme gibi sonuçlar doğurabilir. Gençlerin kayıplarla başa çıkabilmeleri için aile, arkadaşlar, öğretmenler ve psikolojik destek gibi çeşitli kaynaklardan destek almaları önemlidir. Bu süreçte, gençlerin duygularını ifade etmelerine izin verilmeli, onaylanmalı ve duygusal ihtiyaçlarına cevap verilmelidir. (Şimşek, 2018)

Müzik, insanlık tarihi boyunca duyguları ifade etmenin, iletişim kurmanın ve öz farkındalığa ulaşmanın en temel araçlarından biri olmuştur. Bu evrensel dil, bireylerin yaşamlarının her evresinde, özellikle de zorlu dönemlerde, duygusal bir sığınak görevi görmektedir. Müzik terapisi müziğin bu iyileştirici gücünden yola çıkarak, bireylerin duygusal, zihinsel ve sosyal sağlığını destekleyen bir tedavi yöntemidir. Müzik terapisinde, müzik yapma, dinleme veya hareket etme gibi çeşitli müzikal etkinlikler aracılığıyla bireyler, duygularını keşfeder, ifade eder ve işler. Bu süreç, bireylerin içsel dünyalarına daha derin bir bakış açısı kazanmalarını, stresle başa çıkmalarını, öz güvenlerini artırmalarını ve sosyal ilişkilerini güçlendirmelerini sağlar. (Çoban,2007) (Sur,2024)

Bu çalışmada, müzik terapinin gençlerin yas sürecinde nasıl bir rol oynadığı, bu yöntemin nörobiliyolojik temeli, farklı müzik terapi tekniklerinin gençlere uygulanması, kültürel farklılıkların müzik terapi uygulamalarına etkisi ve gençlere yönelik müzik terapi uygulamalarının etkinliği incelenecektir.

YÖNTEM

Gençlerin Yaşadığı Yas Sürecinde Müzik Terapinin Yeri ve Önemi isimli çalışmada veriler, betimsel analiz yöntemi ile ortaya çıkartılmıştır. Tüm kaynaklara, tarihsel tarama yöntemi ile ulaşılmıştır. Bu doğrultuda sadece üç kaynağa ulaşılmış ve bu kaynakların makale olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca her bir makalenin birbiri ile bağlantılı olduğu gözlemlenmiştir. Makalelerden ikisi aynı türde müzik terapi yöntemini kullanmış, üçüncü makale ise önceden çalışılmış ikinci makalenin verilerinden faydalanmıştır.

Yas kelimesinin İngilizce karşılığı olan “grief” sözcüğü ile yapılan taramalarda veri elde edilememiştir. Ancak, müzik terapi ve yas anahtar kelimeleri bir arada taratıldığında “bereavement” terimi ile karşılaşılmıştır. Araştırma bu terim üzerinden yürütülmüştür. Konu başlığı ile ilgili Türkçe kaynağa ulaşılamamıştır.

BULGULAR

Müzik terapi ve yas ile ilgili kanıtlara dayalı, gözlemlenebilir ve süreç dahilinde incelenebilir biçimde uygun yöntemin şarkı sözü yazma aktivitesi olduğu fark edilmiştir. Yas sürecinde müzik terapisi olarak şarkı sözü yazmayla ilgili belli başlı kaynaklar kullanılmıştır.

Bu çalışmanın temel amacı, ergenlik dönemindeki gençlerin yaşamlarında deneyimledikleri kayıplar sonucunda ortaya çıkan (üzüntü, öfke, çaresizlik gibi) duygusal zorlukları müzik terapisi ile nasıl aşabileceklerini, araştırılan kaynaklarda verilen tablolarla incelenmiştir.

Yas Şarkısı Yazma Süreci

Yapısal özelliklerinden dolayı ve başlangıç noktasından itibaren ilerleyen, sonu gelmeyen gerçeklerin sebebiyet verdiği yas olgusu; müzik terapi ile ilgili danışanın aktif yaratma sürecinde dürtüsel ve/veya anlık olmadığı, üzerinde yaratma eylemlerinin ve bireysel hislerin gelişip, değişebileceği bir genişlikte inceleme alana ihtiyaç duyar. Somut verilerin ortaya çıktığı ve değerlendirildiği çalışma örneklerinden biri olan Yas Şarkısı Yazma Süreci'nde (Dalton ve Krout, 2006) katılımcılar birbiriyle uyum içerisinde ilerlemişler ve beş yas süreci evresini yaratıcı bir biçimde ele almışlardır. Şarkıların yaratım süreci ve icrası, katılımcılar üzerinde olumlu etkiler yaratmış, kayıplarıyla ilgili sağlıklı tartışmalara ve kişisel içgörülere sebep olmuştur. Ortaya çıkan şarkılara karşı gurur ve sahiplik hissi oluşmuş, şarkı formunu oluşturan söz dışı müzikal öğeler (melodi, armoni, ritim), duygusal reaksiyonlara sebebiyet vermiştir.

"Anlama" başlığı altında değerlendirilen şarkı sözleri, katılımcıların yakınlarının ölümüne dair nedenleri kavrama, bu ölümlerin kendileri üzerlerindeki etkilerini değerlendirme, farkındalık geliştirme çabalarını ve yaşadıkları deneyimlerin normalliği kapsamıştır. "Hissetme" başlığı altında kümelenen şarkı sözleri, bireylerin kayba ilişkin olarak ifade ettikleri duygusal tepkilere odaklanır. Öfke, hayal kırıklığı, üzüntü, suçluluk, kafa karışıklığı, hissizlik, kızgınlık ve korku gibi duyguları kapsar. "Hatırlama" aşamasında yer alan şarkı sözleri, bireylerin kaybettikleri kişiyle geçirdikleri zamanları, özel anılarını ve ilişkinin kendine özgü niteliklerini yeniden gündeme getirme eğilimini temsil eder. "Bütünleşme" altında değerlendirilen şarkı sözleri, bireylerin kaybın yarattığı duygusal acıyı ve yaşamlarındaki değişiklikleri içselleştirme çabalarını ifade eder. Bu süreç, bireylerin kaybettikleri kişiyle olan ilişkilerini yeniden tanımlamalarını ve bu ilişkiyi yaşamlarının devam eden bir parçası olarak konumlandırmalarını içerir. "Büyüme" aşamasında yer alan şarkı sözleri, bireylerin yaşadıkları kayıptan anlam çıkarma, bu kaybın kendilerine

sunduğu içsel dönüşüm ya da kişisel gelişim olanaklarını keşfetme çabalarını ifade eder.

YAS ŞARKISI

ANLAMA	HISSETME	HATIRLAMA	BÜTÜNLEŞME	BÜYÜME
<p>"Bu nasıl olabilir?" "Kanser hakkında pek bilgim yok." "Neden göçüp gittin bilmiyorum." "Doktorlar daha fazlasını yapabilir miydi bilmek istiyorum" "Ben ne hissetmeliyim şimdi?" "Aynen böyle oldu, ona bir kamyon çarptı."</p>	<p>"Ciddi sinirliyim, bu adil değil." "Çok üzgünüm." "Seni çok özleyorum." "Öfkem kabardı." "Kendimi yapayalnız hissediyorum." "Ne hissettiğimi açıklayamıyorum." "Hoşça kal diyemedim."</p>	<p>"Beni nasıl güldürdüğünü hatırlıyorum." "Aralık'taki yolculuğu asla unutmayacağım." "Bazı iyi olmayan anıları da hatırlıyorum." "Sorunlarımı herkesten daha iyi anladın baba." "Şarkı söyleyişini hatırlıyorum." "Bisiklet sürmekten film izlemeye kadar her şeyi yaptık."</p>	<p>"En zoru eve gelmek ve onun olmaması." "Kaybolmuş hissediyorum ama alışım." "Hayatım bambaşka, sadece üç kişiyiz artık." "Orada, cennette, umuyorum kızgın değilsindir." "Televizyon kanalı gibi, 'kanal üzüntü' yü değiştirdim." "Bana en çok yardım eden şey konuşmak."</p>	<p>"Yapabileceklerimizin sınırı yok, hayatım ortaya çıkıyor." "Neye sahip olduğunuzu, kaybedene kadar bilmiyorsanız." "Artık hiçbir şeyi hafife almıyorum." "Ölümün beni büyüttü; beni güçlendirdi." "Umutlu olmak istiyorum, yine."</p>

Tablodaki şarkı sözleri, yas sürecindeki bireylerin bilişsel ve duygusal durumlarını nasıl yapılandırdığını betimlemektedir.

Yas Süreci Ölçeği

Yas Şarkısı Yazma Süreci çalışmasında üretilen 123 şarkının sözleri analiz edilmiş ve içerisinden 30 adet beyan türetilmiştir. Katılımcılardan bu beyanları kolaydan zora, sıfır(kolay)-yüz(zor) arasında puanlamaları istenmiştir. Yedi haftalık şarkı yazımı müzik terapi seanslarının öncesinde ve sonrasında yapılan ölçümler sonucunda elde edilen bulgular, terapinin uygulandığı gruplarda terapi sonrası ortalama yirmi beş puan kadar azalma olduğunu göstermektedir.

Karma Yöntem Yaklaşımı

Müzik terapi yöntemi katılımcıların seçimiyle uygulanan bir çalışma ise McFerran-Mixed Methods Perspective (karma yöntem yaklaşımı) makalesinde açıklanmıştır. Bu çalışma, ergenlik döneminde yas deneyimi yaşayan bireylerin müzik terapisi yoluyla duygusal, sosyal ve psikolojik iyileşme süreçlerini anlamaya yönelik karma yöntem yaklaşımıyla gerçekleştirilmiştir. Bulgular,

katılımcıların müzik terapisine katılımı sonrasında olumlu değişiklikler yaşadığına dair çeşitli öznel ve ölçülebilir göstergeler sunmaktadır.

Şarkı yazma, perküsyon enstrümanı kullanarak doğaçlama ve sözleri üzerine tartışma amacıyla şarkı dinleme seçenekleri içinden şarkı yazma, yas süreci açısından değerlendirildiğinde en verimli olanıdır. Yas sürecindeki gençlerin, müziğin duygularını "ifade etmelerine" gerçekten yardımcı olabileceğine dair inançları ya bir plasebo etkisi olarak ya da aslında bu yaş grubu için uygun ve etkili bir strateji olarak yorumlanabilir. (McFerran,2010).

Katılımcılar, müzik terapisinin duygusal ifadenin serbestleşmesine olanak sağladığını ve kayıpları ile ilgili duygularını ifade etmeye yardımcı olduğunu belirtmiştir. Özellikle şarkı yazma ve perküsyon enstrümanlarıyla doğaçlama aktiviteleri, duygusal bir “boşaltım” hissi yaratmış ve stres seviyelerini düşürmüştür.

Müzik terapisi grubunun bir topluluk hissi yaratarak yalnızlık duygularını azalttığını ve kendi deneyimlerini paylaşmanın bir başkaları tarafından anlaşılmanın verdiği rahatlamayı sağladığını ifade etmiştir. Grup çalışmaları, kayıp ve yas deneyimlerinin daha fazla paylaşılabilir hale gelmesine yardımcı olmuştur

SONUÇ

Gençlerin Yaşadığı Yas Sürecinde Müzik Terapinin Yeri ve Önemi isimli çalışmadan elde edilen bulgulara göre, müzik terapi seanslarında bireysel şarkı yazma sürecinin “Temel Analiz”, Entegre Yas Modeli” ve “Sistematik Yas Yazma Süreci Protokolünün Geliştirilmesi ve Uygulanması” gibi üç aşamadan oluştuğu görülmektedir. İlk olarak, yas tutan ergen bireylerin daha önce yazmış oldukları şarkı sözlerinin analizi yapılmıştır. İkinci olarak, yas süreçlerinin şarkı tema alanları ile karşılaştırılmıştır. Bunlar; anlama, hissetme, hatırlama, bütünleştirme ve büyüme olmak üzere tanımlanan yas süreci alanı içeren bütünleşik bir yas modeli geliştirildiğini görülmektedir. Üçüncü olarak; sistematik olarak “Şarkı Yazma Süreci” protokolü geliştirilmiş olup, yazılan şarkı sözlerinin yas süreci alanları, yas süreci yaşayan ergenlerin 36 ay boyunca haftalık bireysel müzik terapisi ortamında yazmış oldukları şarkıların tanımlayıcı analizi belirlenmiştir. Uygulanan müzik terapi ilk olarak ergenlere, çalmak istedikleri bir enstrüman, ritmik kalıp, doğaçlama ya da akor dizisi gibi seçenekler sunulduktan sonra şarkı sözleri yazma aşamasına geçilmiştir.

Yapılan çalışmalarda müzik terapisinin bir çeşidi olan “şarkı yazma” yöntemi ile gençlerin duygusal, zihinsel ve sosyal yaşamlarına olan etkilerini ve bu süreçte yaşanan değişimleri detaylı bir şekilde ortaya koyma hedeflemektedir. Yas süreci yaşayan ergenlik dönemindeki gençler, temel olarak yaşadıkları

endişelerin dile getirildiği, duygularını yansıttıkları şarkı sözleri incelenmiş ve analizi yapılmıştır. Verilen kaynaklara bakıldığında, ergenlerin, kayıplarının gerçekliği ile nasıl başa çıktıkları, hangi süreçlerden geçtikleri açıkça görülmektedir. Veriler, ölümün gerçekliğini anlama ve kabul etmeyi, kaybın duygusal acısını yaşamayı ve sevdikleri olmadan hayata yeniden uyum sağlama gibi aşamalar da dikkat çekmektedir. Bununla birlikte, yasın evreleri olan kaybı tanıma, ayrılığa tepki verme, ölen kişiyi ve ilişkiyi yeniden hatırlama ve yeniden deneyimleme, eski bağları ve eski varsayımsal dünyayı (yani, ölen kişi hayattayken verilmiş olanı) bırakma, yeni dünyaya uyum sağlamak için yeniden ayarlama ve eskiyi unutmadan hayata yeniden yatırım yapma gibi değişimler de söz konusudur.

KAYNAKÇA

- Çoban, D. A. (2007). Müzikoterapinin Biyolojik, Psikolojik ve Sosyal Etkileri. 38.(ICANAS) Uluslar arası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi,171-178.
- Dalton, T. A., Krout, R. E. (2006). The Grief Song-Writing Process With Bereaved Adolescents: An İntegrated Grief Model and Music Therapy Protocol. *Music Therapy Perspectives*, 24(2), 94-107.
- McFerran, K., Roberts, M., O'Grady, L. (2010). Music Therapy With Bereaved Teenagers: A mixed Methods Perspective. *Death Studies*, 34(6), 541–565.
- Özel, Y. Özkan, B. (2020). Kayıp ve Yasa Psikososyal Yaklaşım. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 12(3), 352-367.
- Pulat, F. (2024). *Yas' ın Evreleri. Psikoterapinin Sonsuz Yolculuğu*.İstanbul: Kanon Kitap.
- Şimşek, A. H. (2018). Richard Gross :Yası Anlamak. *Yaşam Becerileri Psikoloji Dergisi*. 2(4),233-236.
- Sur, H. (2024). Müzik Terapisi ve Bunun Algılanışı Üzerine. *Güven Med Health* 1(1) 15-24.
- Zara, A. (2011). Kayıplar, Yas Tepkileri ve Yas Süreci <http://gokdenizpsikoterapi.com/wp-content/uploads/Kay%C4%B1plar-Yas-Tepkileri-ve-Yas-S%C3%BCreci.pdf> (11.10.2024)

10. Bölüm

MERSİN OLGUNLAŞMA ENSTİTÜSÜ'NDE İĞNE OYASI TEKNİĞİ İLE ÜRETİLEN SAKSI OYASI ÖRNEKLERİ¹

Nazmiye SARIKAYA²
Selda GÜZEL³

¹ Bu çalışma 2024 yılında tamamlanan “Mersin İli İğne Oyaları” başlıklı yüksek lisans tezi esas alınarak hazırlanmıştır. (Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tasarım Anabilim Dalı)

² Nazmiye SARIKAYA, Öğretmen, Selçuklu Özel Eğitim Uygulama Okulu, ORCID:0000-0002-3972-9347

³ İzmir Katip Çelebi Üniversitesi, ORCID: 0000-0002-9406-064X

Giriş

Farklı kültürlerle sahip insanların bir araya gelerek yaşam alanları oluşturması, birbirleri ile kaynaşmalarına ve buna bağlı olarak sahip oldukları bilgilerin paylaşımına vesile olması (Dönmez ve Kocakaya, 2022: 104) durumu toplumların kültürel birikimlerinin oluşmasına katkı sağlamıştır. Anadolu da bulunduğu coğrafi ve jeopolitik konum nedeniyle birçok medeniyetin geçiş ve yerleşim alanı olmuş, binlerce yıl farklı kültürlerle ev sahipliği yaparak bu kültürlerin etkileşimi sonucunda büyük bir kültür birikimi oluşturmuştur (Alkan vd., 2024: 66). Bu nedenle Türk milli kültürü tarihsel süreç içerisinde Türklerin toplumsal, dinî, edebî, kültürel, dil, sanat, düşünce ve ahlaki yapı ve özelliklerini kapsayan bir kavram olmuştur (Kalafat, 2020: 73). Türk milli kültürü içerisinde yer alan el sanatları, milli kültürü simgeleyen, tanıtan ve sonraki kuşaklara aktarılmasını sağlayarak sürdürülebilirliğinin sağlanmasında etkin rol oynayan önemli kültürel taşıyıcılardandır (Deniz ve Çelik, 2020: 126). El sanatları ayrıca, genel olarak teknolojinin imkanlarından faydalanmadan, toplumun kültürel özelliklerini taşıyan üretime yönelik çalışmaların (Polat, 2013: 124) ve bir milletin veya bir topluluğun geçmişten günümüze yaşanmışlığını gösteren değerlerin birikimidir (Akın, 2018: 242).

Başlangıçta insanın bedenini ve kendisini korumak amacı ile ortaya çıkan el sanatları, zaman içerisinde ortaya çıktığı toplumların sevinç ve üzüntü gibi duyguları ile beğeni ve kültürel özellikleri gibi birçok fonksiyonu yansıtmaya başlayan önemli eserler haline dönüşmüşlerdir (Öz, 2019: 1537). El sanatları, zanaat (geçinme amaçlı el işine dayalı işlevsel eşya yapım ve satımı) ile sanat (bedensel-zihinsel yetileri kullanarak geçinme veya başka amaçla estetik duygulara seslenen eylemler) arasında yaşam alanı bularak (Aktaran Öter, 2010: 175; Kurgun ve Yumuk, 2013: 28), insanlar var olduğundan bu yana devam edegelmiştir (Yıldız, 2022: 199). Geleneksel kültür kapsamında maddi unsur olarak değerlendirilen el sanatı, giyim-kuşamdan mutfak araç-gereçlerine, el işlemeciliğinden müzik aletlerine, halı, kilim ve çeyizlik eşyalardan farklı amaçlarla üretilen günlük kullanım eşyasına kadar geniş bir ürün yelpazesine sahiptir (Aktaran Akın, 2018: 242).

Türklerin Anadolu'ya gelişi ile birlikte yeni bir hal alan Türk el sanatları, Anadolu'nun binlerce yıllık tarihinden gelen çeşitli uygarlıkların kültürel mirasları ve kendi öz değerlerinin birleşiminden bir sentez oluşturmuştur (Can, 2013: 260) ve Anadolu'nun her bölgesinde bu sentezlerin sonucunda oluşan eserleri görmek mümkündür (Deniz ve Çelik, 2020: 126). Kullanım amacı ve geleneksel özellikleri doğrultusunda Türk insanı, zekâsını, zevkini, inceliğini ve iç dünyasının zenginliğini büyük bir özenle meydana getirdiği bu ürünlere yansıtmaktadır (Kurt, 2020: 367). Anadolu kültüründe önemli bir yere sahip

olan ve tamamen Türk kadınına özgü olarak üretilen el sanatlarının özgün bir parçası da oyaldır (Özdemir, 2021: 3635). Süslenme ve iletişimin birer parçası olarak yüzyıllardır geleneksel el sanatları içerisinde önemli bir yere sahip olmuştur (Güzel, 2015: 94). Kadınların tamamen kendi zevk ve becerileri ile üretimini yaptığı oyalarda, inanca bağlı olarak sadece fiziksel ihtiyacı karşılamakla kalmamış aynı zamanda kadınların konuşmadığı dönemlerde duygu ve düşünceleri yansıtan sözsüz bir iletişim aracı olmuştur (Kurt, 2020: 371). Yapımında kullanılan teknik, malzeme ve motif özellikleri açısından batının dantellerinden çok farklı olan oyalarda Anadolu’da yörelere göre de farklılıklar gösterebilmektedir (Özdemir, 2021: 3635).

Oya; “iğne, mekik, firkete ve tığ gibi araçlarla, ipek, pamuk ve sentetik ipliklerle ve pul, boncuk gibi malzemelerle yapılan ve tekniği örgü olan bir el sanatı çeşididir” (Gümüş, Uray, 2018: 356). Dekoratif tekstil sanatları içerisinde yer alan ve örme tekniği ile yapılan oyalarda asıl amacı süs ve süslenmek olması nedeniyle yaşamını sürdüren tekstil süsleme sanatlarında çağın durumuna göre değişim gösteren teknik ve malzemelerle değişiklik göstermekte ve süsleyici özelliğini devam ettirmektedir (Aktaran Yıldız, 2022: 202). Oyalarda kullanılan araç-gereç ve işleme tekniklerine göre; tığ, iğne, mekik, firkete, koza, yün, mum, boncuk, dokuma oyalarda (Onuk,1981: 8) şeklinde sınıflandırıldıkları gibi kullanılan bezeme türüne göre bitkisel, figürlü, geometrik, sembolik ve nesneli bezeme şeklinde de sınıflandırılmaktadırlar.

Yapılan sınıflandırmada kullanılan araç-gereç ve işleme teknikleri sınıfında yer alan iğne oyalarda iğnenin üzerine ilmek alarak ve iğne ile ipliği oluşturan ilmekten çekerek yapılmaktadır (Koç ve Can, 2021: 167). İplik, iğne üzerine bir kez sarılarak yapıldığında üçgen, iki kez sarıldığında ise dörtgen ilmek oluşmaktadır. Üçgen ilmek üç boyutlu oyalarda yapımında tercih edilirken, dörtgen (kare) ilmek çoğunlukla iki boyutlu geometrik motiflere uygulanmaktadır (Somçağ, 2021: 47).

İğne oyalarda iğne aracılığı ile sıkı düğümler yapılması tekniği ve at kılı, tel gibi malzemelerin kullanılması özelliği nedeniyle oyalarda içerisinde ayrı bir grup oluşturmaktadır (Aktaran Ayaz, 2020: 204). Yapım tekniği ve kullanım alanı açısından değerlendirildiğinde ise iki ayrı grupta ele alınabilirler. Birinci grupta yer alan iğne oyalarda üç boyutlu, tabiatı kopya eden, ince, katmerli ve çok renkli detaylardan meydana gelmektedir. İkinci grup ise iki boyutludur ve dantel gibi yüzey oluşturmada veya yüzey süslemektedir (Soysaldı, 2020: 164). Ayrıca iğne oyalarda bir çiçek ya da bir yaprak başlı başına bir motif olarak kullanılabilir (Gümüş, Uray, 2018: 357) ve orijinalinde de ipek iplikler ile üretilmektedir (Acar ve Ağca, 2022: 290). Ancak günümüz koşullarında ipek ipliklerin yerine çoğunlukla sentetik iplikler kullanılmaktadır. Sentetik ipliklerin

tercih edilmesinde tüylenme özelliğinin bulunmaması, kolay düğüm atılabilir özellikte olması, maliyet ve temin edilebilirlik özelliklerinin bulunması fonksiyonlarının etkili olduğu düşünülebilir.

Mersin ili, geçmişten günümüze pek çok farklı medeniyete ev sahipliği yapmış olmasının yanı sıra coğrafi konumu, tarihi, kültürel özellikleri ve el sanatları yönünden köklü bir geçmişe sahiptir. Şehirde yapımı devam eden el sanatları ürünleri arasında yer alan, ince işçilik ve sabır gerektiren iğne oyaları yazma kenarlarında kullanımının ötesine geçmiştir. Günümüzde kolye, küpe, bileklik gibi birçok takı türünde, broş, fular gibi aksesuarlarda, anahtarlık ve dekoratif ürünler gibi farklı üretim alanları içerisinde kullanım alanları genişlemeye devam etmektedir. Geleneksel el sanatlarımızdan biri olan iğne oyalalarının yapımının ve genel özelliklerinin kaybolmadan devam edebilmesi için yöresel özelliklerinin belirlenerek belgelendirilmesi önemlidir.

Yöntem

Araştırmada tarama modeli kullanılmıştır. Araştırmanın materyalini Mersin Olgunlaşma Enstitüsü'nde iğne oyası tekniği ile üretilen saksı oyaları oluşturmuştur. Araştırmanın literatür kaynaklarına makale, bildiri, kitap ve online kaynakların taranması yoluyla ulaşılmıştır. İncelenen örnekler için Mersin Olgunlaşma Enstitüsü'nden gerekli izin alınarak, Toros Dağları'nda yetişen endemik bitkilerin esin kaynağını oluşturduğu 13 adet iğne oyasının üç boyutlu örnekleri araştırmaya dahil edilmiştir. Örneklerin belirlenmesinde yargısal örnekleme yöntemi kullanılmıştır. İğne oyalalarının incelenmesi amacıyla araştırmacı tarafından gözlem formu hazırlanmış ve incelenen örneklere ait bilgiler, hem araştırmacının bilgileri hem de kaynak kişilerden alınan bilgiler ile birlikte bu gözlem formlarına kaydedilmiştir. Hazırlanan formda iğne oyalalarının bezeme çeşidi, kullanım alanları, renk, teknik ve kompozisyon özellikleri ile ilgili bilgiler yer almaktadır.

Bulgular

Araştırma kapsamında incelenen örneklere ait bilgilere bu bölümde yer verilmiştir.



Fotoğraf 1: Anadolu Orkidesi



Fotoğraf 1a: Detay

- Yöresel Adı** : Anadolu Orkidesi
Kaynak Kişi : Meltem GÜNEŞ
Ürünün Boyutları : En:7 cm, Boy: 14 cm
Kullanılan Malzemeler : Suni ipek
Kullanılan Renkler : Beyaz, mor, yeşil, sarı
Uygulanan Teknikler : Halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, iplik atmalı yaprak oya (üçgen ilmek) artırma- eksiltme, çirtik, makine dikişi
Kompozisyon Özelliği : Toros dağlarının endemik bitkileri arasında yer alan Anadolu orkidesi çiçeği iğne oyası tekniği ile üç boyutlu olarak çalışılmıştır. Oyada halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, iplik atmalı yaprak oya (üçgen ilmek) artırma-eksiltme, çirtik ve makine dikişi teknikleri uygulanmıştır. Oyada suni ipek iplik ve renklendirilmesinde beyaz, mor, sarı, yeşil renkler kullanılmıştır. Bu örneğin kompozisyonunu motiflerden oluşan doku tekrarının bir araya getirilmesi oluşturmuştur.



Fotoğraf 2: Yılan Yastığı



Fotoğraf 2a: Detay

Yöresel Adı : Yılan Yastığı

Kaynak Kişi : Yasemin OĞUZ

Ürünün boyutları : En: 3 cm, Boy: 18 cm

Kullanılan Malzemeler : Suni ipek

Kullanılan Renkler : Beyaz, kırmızı, açık yeşil, yeşil, kahverengi

Uygulanan Teknikler : Halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, iplik atmalı yaprak oya (üçgen ilmek) artırma- eksiltme

Kompozisyon Özelliği : Endemik bitkiler grubunda yer alan Yılan yastığı çiçeği iğne oyası tekniği ile üç boyutlu olarak çalışılmıştır. Oyada halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, iplik atmalı yaprak oya (üçgen ilmek) artırma-eksiltme teknikleri uygulanmıştır. Bitkisel bezeme kompozisyon özelliğine sahip olan oyada suni ipek iplik, renklendirilmesinde ise beyaz, kırmızı, yeşil ve kahverengi renkler kullanılmıştır. Bu örneğin kompozisyonunu motiflerden oluşan doku tekrarının bir araya getirilmesi oluşturmuştur.



Fotoğraf 3: Napoli Soğanı



Fotoğraf 3a: Detay

Yöresel Adı	: Napoli Soğanı
Kaynak Kişi	: Naime YETER
Ürünün boyutları	: En: 5 cm, Boy: 16 cm
Kullanılan Malzemeler	: Suni ipek
Kullanılan Renkler	: Beyaz, mor, sarı, yeşil, lila
Uygulanan Teknikler	: Halka başlangıç ilmeği, boru, zürafa, iplik atmalı yaprak oya üçgen ilmek artırma-eksiltme, bıyık

Kompozisyon özelliği : Endemik bitkilerden olan Napoli soğanı bitkisinin çiçeği iğne oyası tekniği ile üç boyutlu olarak çalışılmıştır. Napoli soğanı örneğinde halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, iplik atmalı yaprak oya (üçgen ilmek) artırma-eksiltme ve bıyık teknikleri uygulanmıştır. Kompozisyonu bitkisel bezeme olan oyada suni ipek iplik, renklendirilmesinde ise beyaz, mor, sarı, yeşil ve lila renkleri kullanılmıştır. Örneğin kompozisyonunu motiflerden oluşan doku tekrarının bir araya getirilmesi oluşturmuştur.



Fotoğraf 4: Yaban Çiçeği

Fotoğraf 4a: Detay

Yöresel Adı : Yaban Çiçeği

Kaynak Kişi : Nimet KARAKUŞ

Ürünün boyutları : En: 6 cm, Boy: 16 cm

Kullanılan Malzemeler : Suni ipek

Kullanılan Renkler : Beyaz, mor, lila, yeşil

Uygulanan Teknikler : Halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, iplik

atmalı yaprak oya (üçgen ilmek) artırma- eksiltme, çirtik

Kompozisyon Özelliği : Toros dağlarında yetişen ve endemik bitkiler grubunda yer alan yaban çiçeği iğne oyası tekniği ile üç boyutlu olarak çalışılmıştır. Yaban çiçeği oyası örneğinde halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, iplik atmalı yaprak oya (üçgen ilmek) artırma-eksiltme ve çirtik teknikleri uygulanmıştır. Kompozisyonda bitkisel bezeme görülmektedir. Oyada suni ipek iplik ve renklendirilmesinde beyaz, mor, lila, yeşil renkler kullanılmıştır. Bu örneğin kompozisyonunu motiflerden oluşan doku tekrarının bir araya getirilmesi oluşturmuştur.



Fotoğraf 5: Bataklık Süseni



Fotoğraf 5a: Detay

- Yöresel Adı** : Bataklık Süseni
Kaynak Kişi : Saime Gür İŞLEK
Ürünün boyutları : En: 11 cm, Boy: 18 cm
Kullanılan Malzemeler : Suni ipek
Kullanılan Renkler : Sarı, yeşil, kahverengi, turuncu
Uygulanan Teknikler : Halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, iplik atmalı yaprak oya (üçgen ilmek) artırma- eksiltme
Kompozisyon Özelliği : Endemik bitkiler içerisinde yer alan bataklık süseni iğne oyası tekniği ile üç boyutlu olarak çalışılmıştır. Oyada halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, iplik atmalı yaprak oya (üçgen ilmek) artırma-eksiltme teknikleri uygulanmıştır. Kompozisyonu bitkisel bezeme olan oyada suni ipek iplik, renklendirilmesinde sarı, yeşil, kahverengi ve turuncu renkler kullanılmıştır. Taç yapraklara kırmızı ve turuncu renkli ip ile damar çalışılmıştır. Bu örneğin kompozisyonunu motiflerden oluşan doku tekrarının bir araya getirilmesi oluşturmuştur.



Fotoğraf 6: Keten



Fotoğraf 6a: Detay

Yöresel Adı : Keten

Kaynak Kişi : Ayşe AKIŞ

Ürünün boyutları : En: 12 cm, Boy: 22 cm

Kullanılan Malzemeler : Suni ipek iplik

Kullanılan Renkler : Beyaz, sarı, açık yeşil, koyu yeşil, mor, lila

Uygulanan Teknikler : Halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, iplik

atmalı yaprak oya (üçgen ilmek) artırma- eksiltme, makine dikişi, çirtik

Kompozisyon Özelliği : Toros dağlarında yetişen ve endemik bitkiler grubunda yer alan keten çiçeği iğne oyası tekniği ile üç boyutlu olarak çalışılmıştır. Oyada halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, iplik atmalı yaprak oya, üçgen ilmek, artırma-eksiltme, makine dikişi ve çirtik teknikleri uygulanmıştır. Kompozisyonu bitkisel bezeme olan oyada suni ipek iplik, renklendirilmesinde ise beyaz, sarı, açık yeşil, koyu yeşil, mor ve lila renkleri kullanılmıştır. Taç yapraklara lila renkli ip ile damar çalışılmıştır. Bu örneğin kompozisyonunu motiflerden oluşan doku tekrarının bir araya getirilmesi oluşturmuştur ve örnek saksı oyaları grubuna dahil edilmektedir.



Fotoğraf 7: Küçük Çiçekli Akrep Otu **Fotoğraf 7a:** Detay

Yöresel Adı : Küçük Çiçekli Akrep Otu

Kaynak Kişi : Nimet KARAKUŞ

Ürünün boyutları : En: 10 cm, Boy: 13 cm

Kullanılan Malzemeler : Suni ipek iplik

Kullanılan Renkler : Beyaz, yeşil, lila, mor

Uygulanan Teknikler : Halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, iplik atmalı yaprak oya (üçgen ilmek) artırma-eksiltme, makine dikişi

Kompozisyon Özelliği : Toros dağlarında yetişen ve endemik bitki türleri arasında yer alan küçük çiçekli akrep otu çiçeği iğne oyası tekniği ile üç boyutlu olarak çalışılmıştır. Küçük çiçekli akrep otu oyasında halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, iplik atmalı yaprak oya (üçgen ilmek) artırma-eksiltme ve makine dikişi teknikleri uygulanmıştır. Kompozisyonu bitkisel bezeme olan oyada suni ipek iplik, renklendirilmesinde ise beyaz, yeşil, lila, mor renkler kullanılmıştır. Bu örneğin kompozisyonunu motiflerden oluşan doku tekrarının bir araya getirilmesi oluşturmuştur.



Fotoğraf 8: Çoban Lalesi



Fotoğraf 8a: Detay

Yöresel Adı : Çoban Lalesi

Kaynak Kişi : İclal ÖNCALIR

Ürünün boyutları : En: 5 cm, Boy: 16 cm

Kullanılan Malzemeler : Suni ipek iplik

Kullanılan Renkler : Kırmızı, yeşil,

Uygulanan Teknikler : Halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, iplik atmalı yaprak oya (üçgen ilmek) artırma-eksiltme

Kompozisyon Özelliği : Endemik bitkiler sınıfında yer alan çoban lalesi çiçeği iğne oyası tekniği ile üç boyutlu olarak çalışılmıştır. Çoban lalesi örneğinde halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, iplik atmalı yaprak oya (üçgen ilmek) artırma-eksiltme teknikleri uygulanmıştır. Kompozisyonu bitkisel bezeme olan oyada suni ipek iplik, renklendirilmesinde ise kırmızı ve yeşil renkler kullanılmıştır. Örneğin kompozisyonunu motiflerden oluşan doku tekrarının bir araya getirilmesi oluşturmuştur.



Fotoğraf 9: Tespah Ağacı Çiçeği



Fotoğraf 9a: Detay

- Yöresel Adı** : Tespah Ağacı Çiçeği
- Kaynak Kişi** : Ayşe AKIŞ
- Ürünün boyutları** : En: 6 cm, Boy: 14 cm
- Kullanılan Malzemeler** : Suni ipek iplik
- Kullanılan Renkler** : Beyaz, sarı, koyu yeşil, açık yeşil, koyu ve açık kahverengi,
- Uygulanan Teknikler** : Halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, iplik atmalı yaprak oya (üçgen ilmek) artırma- eksiltme, çirtik,
- Kompozisyon özelliği** : Toros dağlarında yetişen ve endemik bitkiler sınıfında yer alan tespah ağacı çiçeği iğne oyası tekniği ile üç boyutlu olarak çalışılmıştır. Tespah ağacı çiçeği örneğinde halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, ilmek atmalı yaprak oya (üçgen ilmek) artırma-eksiltme ve çirtik teknikleri uygulanmıştır. Kompozisyonu bitkisel bezeme olan oyada suni ipek iplik, renklendirilmesinde ise beyaz, sarı, koyu yeşil, açık yeşil, koyu ve açık kahverengi renkler kullanılmıştır. Örneğin kompozisyonunu motiflerden oluşan doku tekrarının bir araya getirilmesi oluşturmuştur.



Fotoğraf 10: Nakıl Çiçeği



Fotoğraf 10a: Detay

Yöresel Adı

: Nakıl Çiçeği

Kaynak Kişi

: Yasemin OĞUZ

Ürünün boyutları

: En: 6 cm, Boy: 12 cm

Kullanılan Malzemeler

: Suni İpek iplik

Kullanılan Renkler

: Beyaz, lila, koyu yeşil, açık yeşil

Uygulanan Teknikler

: Halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, iplik

atmalı yaprak oya (üçgen ilmek) artırma-eksiltme, piko

Kompozisyon özelliği

: Endemik bitkiler grubunda yer alan nakıl

çiçeği iğne oyası tekniği ile üç boyutlu olarak çalışılmıştır. Nakıl çiçeği örneğinde tüylendirme görüntüsü ilmek atarak ve tek kat ip kullanılarak verilmiştir. Halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, iplik atmalı yaprak oya (üçgen ilmek) artırma-eksiltme ve piko teknikleri uygulanmıştır. Kompozisyonda bitkisel bezeme görülmektedir. Oyada suni ipek iplik, renklendirilmesinde ise beyaz, lila, koyu yeşil ve açık yeşil renkler kullanılmıştır. Bu örneğin kompozisyonunu motiflerden oluşan doku tekrarının bir araya getirilmesi oluşturmuştur.



Fotoğraf 11: Yıldız Üçgül



Fotoğraf 11a: Detay

Yöresel Adı	: Yıldız Üçgül
Kaynak Kişi	: İclal ÖNCALIR
Ürünün boyutları	: En: 8 cm, Boy: 16 cm
Kullanılan Malzemeler	: Sentetik iplik
Kullanılan Renkler	: Beyaz, kırmızı, yeşil
Uygulanan Teknikler	: Halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, iplik

atmalı yaprak oya (üçgen ilmek) artırma- eksiltme

Kompozisyon özelliği : Toros dağlarında yetişen ve endemik bitkiler sınıfında yer alan yıldız üçgül çiçeği iğne oyası tekniği ile üç boyutlu olarak çalışılmıştır. Yıldız üçgül çiçeği örneğinde tüylendirme görüntüsü ilmek atarak ve tek kat ip kullanılarak verilmiştir. Halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, iplik atmalı yaprak oya (üçgen ilmek) artırma-eksiltme teknikleri uygulanmıştır. Kompozisyonda bitkisel bezeme görülmektedir. Oyada suni ipek iplik, renklendirilmesinde ise beyaz, kırmızı ve yeşil renkler kullanılmıştır. Örneğin kompozisyonunu motiflerden oluşan doku tekrarının bir araya getirilmesi oluşturmuştur.



Fotoğraf 12: Bakla Çiçeği



Fotoğraf 12a: Detay

Yöresel Adı : Bakla Çiçeği

Kaynak Kişi : Nimet KARAKUŞ

Ürünün boyutları : En: 8 cm, Boy: 26 cm

Kullanılan Malzemeler : Suni ipek iplik

Kullanılan Renkler : Beyaz, yeşil, mavi

Uygulanan Teknikler : Halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, iplik atmalı yaprak oya (üçgen ilmek) artırma- eksiltme

Kompozisyon özelliği : Endemik bitkiler sınıfında yer alan bakla çiçeği iğne oyası tekniği ile üç boyutlu olarak çalışılmıştır. Bakla çiçeği örneğinde tüylendirme ilmek atarak tek kat ip kullanılarak sağlanmıştır. Halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, iplik atmalı yaprak oya (üçgen ilmek) artırma-eksiltme teknikleri uygulanmıştır. Kompozisyonu bitkisel bezeme olan oyada suni ipek iplik, renklendirilmesinde ise beyaz, yeşil ve mavi renkler kullanılmıştır. Örneğin kompozisyonunu motiflerden oluşan doku tekrarının bir araya getirilmesi oluşturmuştur.



Fotoğraf 13: Hava Civa Otu



Fotoğraf 13a: Detay

- Yöresel Adı** : Hava Civa Otu
Kaynak Kişi : Nimet KARAKUŞ
Ürünün boyutları : En: 8 cm, Boy: 10 cm
Kullanılan Malzemeler : Suni ipek
Kullanılan Renkler : Beyaz, mor, yeşil, sarı
Uygulanan Teknikler : Halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, iplik atmalı yaprak oya (üçgen ilmek) artırma-eksiltme, çirtik, piko
Kompozisyon özelliği : Toros dağlarının çeşitli endemik bitkileri arasında yer alan hava civa otu çiçeği iğne oyası tekniği ile üç boyutlu olarak çalışılmıştır. Hava civa otu iğne oyasında halka başlangıç ilmeği, zürafa, boru, iplik atmalı yaprak oya (üçgen ilmek) artırma-eksiltme, çirtik ve piko teknikleri uygulanmıştır. Oyada suni ipek iplik, renklendirilmesinde beyaz, mor, sarı, yeşil renkler kullanılmıştır. Bu örneğin kompozisyonunu motiflerden oluşan doku tekrarının bir araya getirilmesi oluşturmuştur.

Sonuç

Mersin ili bulunduğu konum ve kültürel yapısı nedeniyle el sanatları ürünleri açısından büyük bir çeşitliliğe sahiptir. Oya grupları içerisinde yer alan iğne oyası bölgede halen yapılmakla birlikte ürün türlerinde de çeşitlilik artmaktadır. Geçmişte çoğunlukla başörtü kenarlarında ve giysilerin süslemesinde kullanılan iğne oyaları zamanla dekoratif amaçlı kullanılan ürünlerin üretiminde de kullanılan teknikler arasında yer almıştır. Mersin Olgunlaşma Enstitüsü el sanatları alanında yer alan iğne oyaları ile ilgili çalışmalara önemli katkı sağlamaktadır. Ayrıca Mersin ili bulunduğu coğrafi konum nedeni ile de Türkiye’de en fazla endemik bitki türüne sahip iller arasında yer almaktadır. Bu

durum bölgede yapılan iğne oyalarında endemik bitki türlerinin tasarım ögesi olarak kullanılmasında etkili olmuştur.

Kaynaklar

- Acar, S., Ağca, G. (2022). Carrickmacross Dantelleri ve İğne Oyalarıyla Uygulama Örneğinde Tekstil ve Lif Sanatı Kavramlarına Bir Bakış, *Kesit Akademi*, 31(31), 276–299, <https://doi.org/10.29228/kesit.54900>.
- Akın, A. (2018). El Sanatlarının Turizme Etkisi: Gaziantep Örneği, *AİBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt:18, Sayı: 3, 241-263.
- Alkan, F., Okca Koyuncu, A., Öz, N., D. (2024). Bursa Uluslararası İpek İğne Oya Festivali ve Tasarım Yarışması, *Anadolu Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 8(1), 65-81.
- Ayaz, B. (2020). Geçmişten Bugüne Gönen Oya Pazarı ve Geleneğin Temsili Bağlamında Gönenli Kadınlar, Çağdaş Yaklaşımlar Odağında Toplum ve Kültür Araştırmaları I, Editörler: Mustafa Aça, Mustafa Dinç, Paradigma Akademi Basın Yayın Dağıtım, Çanakkale, 203-215.
- Can, M. (2013). Geleneksel Türk El Sanatlarının Turizme ve Ekonomiye Katkısı, *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, Cilt 5, No 2, 259- 266, ISSN: 1309-8012 (Online).
- Deniz, T., Çelik, Ö., (2020). Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcıları: Safranbolu El Sanatları Ustaları Üzerine Bir İnceleme, *Doğu Coğrafya Dergisi*, 25(43), 123-138.
- Dönmez, Y., Kocakaya, E. (2022). Kültür Turizmi Kapsamında Geleneksel El Sanatlarının Turizme Olan Etkileri: Amasra Örneği, *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 103-121.
- Gümüş, D., Uray, G. (2018). Oya El Sanatı Üzerine Bir İnceleme, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 11, Sayı: 55, 355-369, Issn: 1307-9581.
- Güzel, E. (2015). Tunceli İli Oya Örnekleri, *The Journal of Turk-Islam World Social Studies*, 2(5), 93–93. <https://doi.org/10.16989/tidsad.108>.
- Kalafat, Y. (2020). Sanal Olmayan Kültürel Mirasın Eğitimi ve Aktarılmasına Dair Bazı Düşünceler, *Folklor Akademi Dergisi*, Cilt:3, Sayı:4, 72 – 80.
- Koç, E., Can, M. (2021). Oyacılık Sanatı ve Sivas İli Divriği İlçesi Kemenkeş Köyüne Ait Bir Grup Oyanın İncelenmesi. *Turkuaz Uluslararası Türk Dünyası Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, 2(2), 165–174, <https://doi.org/10.54970/turkuaz.949313>.
- Kurgun, H., Yumuk, Y. (2013). Yöresel El Sanatlarının Kültürel Turizmin Gelişimindeki Rolü: Görece (Boncukköy) ve Nazarköy Örnekleri, *Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi*, 3 (1), 27-32, ISSN: 1307-1149, E-ISSN: 2146-0086.
- Kurt, G. (2020). Yazma Sandıkları, *Folklor Akademi Dergisi*, Cilt:3, Sayı: 4, 364 – 380.

- Onuk, T. (1981). İğne Oyaları Çeşitleri ve İşleme Yöntemleri (1. Baskı), Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Öter, Z. (2010). Türk El Sanatlarının Kültür Turizmi Bağlamında Değerlendirilmesi, *Millî Folklor*, Yıl: 22, Sayı: 86, 174-185.
- Öz, Y. (2019). Kültür Turizmi Bağlamında Geleneksel Türk El Sanatları Ürünlerinin Coğrafi İşaretlerle Korunması, *Journal of International Social Research*, 12(62), 1536–1549, <https://doi.org/10.17719/jisr.2019.3161>.
- Özdemir, M. (2021). Aydın İli İğne Oyaları, *Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, 7(54), 3635–3643, <https://doi.org/10.31576/smryj.1258>.
- Polat, C. (2013). Türkiye Cumhuriyetinin Kuruluşundan Günümüze Yöresel El Sanatlarının Sorunları Üzerine Bir Değerlendirme: Maraş Örneği 1, *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt 6, Sayı 12, 123-140.
- Somçağ, H. (2021). Karabük İli Bulak Köyü İğne Oyacılığı, *Turizm Çalışmaları Dergisi*, 3(1), 43-54, e-ISSN: 2718-045X.
- Soysaldı, A. (2020). Gönen İğne Oyaları ve Oya Pazarı, *Folklor Akademi Dergisi*, Cilt:3, Sayı: 4, 159 – 172.
- Yıldız, D. (2022). Dekoratif Tekstil Sanatlarının Takı Tasarımında Kullanımı, *Social Sciences Research Journal*, 11 (2), 198-211.

11. Bölüm

TEKSTİL YÜZEYİNE EBRU UYGULAMALARI

Sema TAĞI¹

¹ Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Tekstil Tasarımı Bölümü
Ankara/Türkiye ORCID:0000-0002-2845-8262, sema.tagi@hbv.edu.tr

1. Giriş

Ebru, su yüzeyine renkli boyaların damlatılması ve bu boyaların su yüzeyinde oluşturduğu desenlerin kağıda aktarılmasıyla yapılan geleneksel Türk sanatlarından biridir. 2014 yılında “Unesco Somut Olmayan Kültürel Miras Komitesi” tarafından, dünyanın ortak mirası olarak kabul edilmiştir.

Bu sanatta, renkli pigmentler suya damlatılır ve bir fırça veya başka araçlarla hareket ettirilerek su yüzeyinde desenler oluşturulur. Oluşan desenler, daha sonra üzerine yerleştirilen kağıda aktarılır (Yalçın, 2020). Osmanlı döneminden günümüze kadar Türk kültürünün önemli geleneksel el sanatlarından biri olan ebru, sadece estetik bir değer değil, aynı zamanda kültürel kimlik taşıyan bir tekniktir" (Öztürk ve Büyükkara, 2021).

Daha çok ciltçilikte, kağıt ve deri üzerini süslemek için yapılan ebru, çok renkli ve dalgalı bir görünüşte olmaktadır (Güzel, 1994). “Ebru kelimesinin Çağatayca “ebre”, anlamı buluta benzer, bulut renginde ya da bulut gibi anlamlara gelip, daha sonra dildeki değişimle ebru haline gelmiştir. Bugün tekrar popüler hale gelmiş, kendini yenilemiş bir sanat dalıdır” (Göktaş, 2007).

Geleneksel Türk ebru sanatı, yüzyıllar boyunca hat, minyatür, tezhip ve cilt gibi kağıt sanatlarının yardımcı ögesi olarak kullanılmıştır. Geleneksel üslupta uygulanmış olan, mermer görünümlü, damarlı, hareli ve çeşitli çiçek motifleri ile bezenmiş ebru kağıtları, kitap ciltlerinde, iç ve dış kapaklarında, kitap sayfalarında, fon ve bordür şeklinde kullanılmıştır (Alparlan, 2013).

Tüm dünya ebruyu, Türk sanatı olarak kabul etmektedir. Bu sebepten dolayı ebru kağıdına ‘Türk Kağıdı’ veya ebrunun görünüşünü mermere benzettikleri için ‘Türk Mermer Kağıdı’ denmektedir (Göktaş, 2007).

"Su yüzeyine renklerin bırakılmasıyla oluşan desenlerin, görsel bir ifade biçimine dönüştürülmesi olan ebru sanatında, her bir desen, estetik açıdan kendine özgüdür ve her defasında farklı bir sonuç alınmaktadır" (Çetin, 2019).

Osmanlı döneminde ebru, bir eşinin daha yapılmasının imkansız olmasından dolayı, devlet belgeleri ve resmi yazışmalarda sahteciliği önlemek amacıyla zemin olarak kullanılmıştır (Ovalıoğlu, 2007).

Ebru sanatının batıda tanınması ve uygulanması 17. yüzyıldan itibaren başlamıştır. Batıda yapılan ebru tiplerinin daha çok battal ve taraklı ebru olduğu, Türkler kadar çok ebru çeşidi bilmedikleri bilinmektedir. Avrupa’da yapılan ebrulardan farklı olması sebebiyle Türk ebruları, koleksiyonerler tarafından tercih edilmiştir. Bu nedenle pek çok batı müzesinde Türk ebru ustalarının eserleri bulunmaktadır (Eriş, 2007).

"Modern ebru, geleneksel yöntemlerin ötesine geçerek, farklı medya ve platformlarda kullanılan özgün bir sanat formu haline gelmiştir” (Karakaya & Demirtaş, 2021). Gelişen teknoloji ve değişen talepler sonucunda ebru, baskı

teknikleri de kullanılarak birçok zemine aktarılmaya da başlanmıştır. Geleneksel olarak kâğıt üzerine yapılan ebru, zaman içerisinde kâğıt dışında kumaş, tuval, ahşap, deri, seramik, çini, duvar kâğıdı, strafor gibi farklı malzemeler üzerine de yapılmaya başlanmıştır. Farklı materyalde kullanılan boya ların geliştirilmesiyle geleneksel ebru tekniğinin, farklı yüzeylere uygulanarak özgün tasarımlarda kullanımı yaygınlaşmıştır (Özkul, 2016).

2. Kullanılan Malzemeler

Ebru yapımında kullanılan malzemeler, su, kıvam arttırıcı, ebru teknesi, boya, öd, fırçalar, biz, taraktır. Hazırlanan kıvam arttırıcı teknelere alınır, üzerine fırça ile sıçratılan boya biz yardımıyla şekil verildikten sonra ebru yapılacak yüzeye alınmaktadır.

Kullanılan su, kireçsiz olmalıdır. Çeşme sularının bileşimi, yerleşim yerine göre değişkenlik göstereceği için musluk suyu tercih edilmemelidir. Çok sert sular, mineral içeriği kullanılan bileşenlerle etkileşime gireceği ve sonucu olumsuz etkileyebileceği için kullanımı önerilmez. Yağmur suyu veya piyasadan alınan damacana sular kullanılmalıdır (Dere, 2011; Maurer ve Maure, 1991).

Kıvam arttırıcı olarak geçmişte ge ven otu özütünden elde edilen kitre kullanılırken günümüzde deniz yosunundan elde edilen kerajen, sodyum aljinat gibi maddeler de kullanılmaktadır.

Kitre, “geven” adı verilen ve Anadolu’da bulunan bir bitkiden elde edilmektedir. Üzerinde boya ların durmasını sağlayan ve bozadan biraz daha sulu kıvamda olan bir maddedir. Kitre ge ven bitkisinden sızan ve hava ile temas edince katıla şan, yapışkan bir sıvıdan yapılmaktadır. Yapışma kabiliyeti vardır ama fazla güçlü değildir (Göktaş, 2007). Ebruda kitre gibi koyuluk veren yapıştırıcı özelliği olan bazı maddeler de (denizkadayıfı, sahlep, keten tohumu vb.) kullanılabilir (Kaya, 2012).

Ebru teknesi, kıvamı arttırılmış sıvının konulduğu kaplardır. Ahşap, cam, plastik gibi her türlü malzemeden yapılabilmekle birlikte en çok galvanizden yapılan metal kaplar tercih edilmektedir. Tekne büyüklüğünün, üzerine ebru yapılacak malzemeden birkaç milimetre fazla olması gerekmektedir. Tekne derinliği 5-6 cm olmalıdır, yüzeyine ebru yapılan malzemeler teknenin kenarına sıyrılarak çıkarıldığı için kenarlar düzgün olmalıdır.

Klasik ebrularda kullanılan boya lar, daha çok toprak ve bitkisel kaynaklıdır. Toprak boya lar, içindeki minerallere göre farklı renkteki topraklardan yapılırlar. Bitkisel boya lar ise bitkilerin kök, gövde ya da yapraklarından elde edilmektedir. Türk ebru geleneğinde yalnızca suda erimeyen, asit ve kazein içermeyen ve ışıktan etkilenmeyen tabii boya lar kullanılmaktadır. Günümüzde

ise hazır sentetik ebru boyları, yağlı boya, guaj boya ile cam ve seramik boyları (Sönmez, 2007), kumaş boyları da kullanılmaktadır.

Öd, kıvamı arttırılmış sıvının üzerinde boyların dibe çökmeden yayılmasını sağlamak amacıyla kullanılan sıvıdır. Büyükbaş hayvanların safra kesesinden elde edilmektedir.

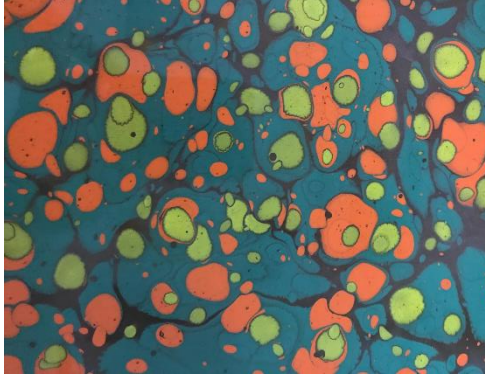
Fırçalar, ortası boş kalacak şekilde gül dalına sarılmış at kılından, farklı boyutlarda yapılmaktadır. Boyayı, tekneye yaymak için kullanılmaktadır. Biz ve tarak, tekneye yayılan boyaya şekil vermek için kullanılan ucu sivri gereçlerdir.

Kağıt, sıvı emme özelliği olmayan parlak kağıtlar hariç, her tür kağıt kullanılabilir.

3.Ebru Çeşitleri

Ebru çeşitleri battal, kumlu, gel-git, şal, tarak, bülbül yuvası, hatip, çiçek ebrusu ve yapan ustanın ismi ile anılan çeşitli ebru teknikleri bulunmaktadır (Barutçugil, 2001).

Kumlu ebru dışında, bütün ebruların yapımında ilk işlemdir (Babaoğlu, 2007). Boya, fırçayla tekne yüzeyinde istenilen görüntü elde edilene kadar, sıratılarak yapılır.



Görsel 1. Battal ebru

Kumlu ebru: Ebru teknesindeki suyun bitmesine yakın suyu ve ödü az olan lahor çividinin ya da başka boyların bir damlalık yardımıyla teknenin ortasına damlatılması suretiyle teknenin yüzeyi doldurularak yapılır. Boya çatlar ve kumlu bir görüntü alır.

Gel-Git ebru: Battal ebrudaki gibi tekneye atılan boylara, biz ya da iğne yardımıyla teknenin kenarlarına paralel hareketlerle şekil verilmesi ile yapılır. Gel-git hareketlerinin sıklığı ve yönü, yapan kişinin isteğine bağlı olarak değişir (Barutçugil, 1999). Kullanılan bizin kalınlığına bağlı olarak da paralellerin arası

(kalın biz kullanılıyorsa) geniş ya da (ince biz kullanılıyorsa) dar aralıklı olabilir. Bu hareketler özel hazırlanmış taraklar ya da biz kullanılarak yapılabilir (Barutçugil, 2001).

Şal ebru: Teknedeki boyaya önce gel-git ebruda olduğu gibi şekil verilip, sonra gel-git ebrunun hatları arasında yapılan çapraz hareketlerle oluşturulur.

Tarak Ebru: Tekneye sıçratılan boya, teknenin eni ya da boyunca, biz kullanarak belli aralıklarla gelip gidilerek “gel-git” ebru yapılır. Daha sonra gel-git yönünün tersine olacak şekilde, tarakla geçilerek oluşturulur (Görsel 2). Tarağın dişlerinin kitrenin içine birkaç mm kadar batırılması yeterlidir (Özçimi, 2010).



Görsel 2. Tarak Ebru

Bülbül yuvası: Battal ebru yapıldıktan sonra bizle dışardan içeri doğru teknenin eni ve boyunca uygulanan dairesel hareketlerle oluşturulur.

Hatip Ebrusu: 18 yy.’da Ayasofya Camii Hatibi Mehmed Efendi tarafından bulunduğu için bu ismi almıştır. Önce açık renk zemin boyaları ile battal ebru yapılır. Daha sonra zemin ebrusu üzerine, tüm yüzeye eşit aralıklarla olacak şekilde, biz yardımı ile iç içe boyalar bırakılır ve bu boyalara yine biz yardımıyla çeşitli şekiller verilir. Yürek ebru, taraklı yürek, yıldız, çarkıfelek, menekşe bu desenlere verilen çeşitli isimlerdir (Dere, 2011).

4. Tekstil Yüzeyine Ebru Uygulamaları

Ebru geleneksel olarak kağıt üzerine yapılırken, günümüzde sentetik boyaların kullanımının artmasıyla birlikte kumaş, seramik, ahşap, deri gibi kağıt dışındaki materyallere de uygulanabilmesiyle daha geniş kitlelere hitap etmeye başlamıştır. Ebrulu tekstil yüzeyleri daha çok şal, eşarp, kravat, bluz, elbise gibi giyim ve perde, masa örtüsü, nevresim takımı gibi ev tekstil ürünleri olarak kullanılmaktadır. Ebrunun tekstil yüzeylerini desenlendirmek için kullanılması

her geçen gün yaygınlaşmakta ve popüler hale gelmektedir. Tekstil yüzeyine ebru uygulamaları için, yukarıda anlatılan ebru malzemeleri, tekstil yüzeyine uygun boyalar dışında aynıdır.

Tekstil yüzeyine ebru yapımında kullanılan malzemeler

Mordan, kumaşın boyayı daha iyi tutması ve (ışık, sürtünme, yıkama gibi dış etkilere karşı dayanıklılığının artması) haslık değerinin yüksek olması için kullanılan kimyasallardır. Ebru yapımında mordan olarak genellikle şap (alüminyum sülfat) kullanılmaktadır.

Kumaş, ebru, doğal ve sentetik liflerden yapılan tüm kumaşlara uygulanabilmektedir. Keten, pamuk, ipek, yün, polyester, şifon ya da yapay ipek gibi tüm kumaş türlerine uygulanabilmektedir (Chambers, 1995). Dokuma ya da örme kumaş yüzeylerine uygulanabilir. Ebru yapımı için kullanılacak kumaşlar beyaz olmak zorunda değildir, renkli olabilir ancak üzerinde çalışılacak boyanın renklerini ona göre seçmek gerekmektedir. Boyaların kumaş rengi ile de etkileşime gireceği unutulmamalıdır.

İnce kumaşlar teknedeki boyayı daha iyi alırken, kalın kumaşlar da boyayı alır ancak desenlerin sınırları çok net olmamaktadır. Kadife ve fitilli kadifeler, tüylü yüzeyler gibi havlı ya da kalın dokulu kumaşlar istenmeyen sonuçlara sebebiyet verebilir. Doğal ve yapay lifli kumaşlara ebru yapılabilmeyle birlikte fular ve kravat gibi ürünler sıvı üzerindeki deseni çok iyi aldıklarından dolayı en iyi sonucu vermektedirler. Saf keten, pamuk kumaşlarda ebru yapımında kullanılabilir ancak pamuk polyester karışımı kumaşlar, pamuk kumaşlara göre daha iyi sonuç vermektedir. Sadece beyaz değil renkli kumaşlarda kullanılabilir. Ebru işlemi biraz sabır ve deneme gerektirmektedir. Bu yüzden ilk denemelerde küçük kumaş parçaları kullanmak faydalı olabilir (Cohen ve Cohen, 1990).

Hammaddeleri, dokuma sıklıkları ve kumaş dokusu farklı tüm kumaşlara (tül, dantel, organze, şifon, tülbent, mermerşahi, yapay ipek, saten, penye, triko, poplin, patiska, tafta, ipek, Amerikan bezi, keten, pazen, etamin ve sentetik keçe yüzeyler gibi) tüm yüzeylere ebru uygulanabilmektedir. Uygulama sırasında kalın kumaşların, ince kumaşlara nazaran boyayı emmesi için daha uzun süre bekletilmesi gerekmektedir. Ebru uygulamanın en kolay olduğu kumaş tipleri, boyayı emme hızı ve kolay uygulanabilirliği ile şifon ve yapay ipek kumaşlardır (Darçın ve Özkan Tağı, 2018; Özkan Tağı ve Günay, 2017). Yapılması planlanan ürüne göre, seçilen kumaş bir takım işlemlerden geçirilmelidir.

Boyalar, tekstil yüzeyinde en iyi sonucu veren boyalar, kullanıma hazır halde satılan ithal ebru boyaları ve sıvı formdaki kumaş boyalarıdır. Kullanılacak boyalar, istenilen renkleri elde etmek için birbiriyle karıştırılarak hazırlanır ve uygulamada kullanılmak üzere daha ufak kapaklı kaplara alınır.

Pamuk, polyester ve yapay ipek kumaşda kullanıma hazır boyalarla yapılan ebru yüzeyleri, sıvı formdaki kumaş boyaları ve toprak ebru boyaları kullanılarak yapılan ebru yüzeylerle karşılaştırıldığında, görsel olarak en iyi sonuç, kullanıma hazır ebru boyaları ile yapılan ebrulu kumaşlardan alınmaktadır. Sürtünme haslık değerleri açısından bakıldığında ise en iyi sonucu, sıvı formdaki kumaş boyaları vermektedir (Günay ve Özkan Tağı, 2018; Karabacak ve Özkan Tağı, 2018).

5. Tekstil Yüzeyine Ebru Yapımında Uygulama Aşamaları

Kumaş hazırlığı

Kumaş ebru yapılacak teknenin büyüklüğüne uygun olarak kesilerek, kenarındaki iplikler temizlenmelidir.

1. Yıkama ve kurutma: Üzerindeki aprenin uzaklaştırılması için sabunla yıkanıp, durulanan kumaş, kurumaya bırakılmalıdır.

2. Mordanlama:

*Mordan olarak kullanılan şap (alüminyum sülfat), kumaş ağırlığına göre %7,5- %15 arası oranda (kumaş cinsine göre değişebilir) hassas terazide tartılmaktadır. Az miktarda kaynar suda eritilip, oda sıcaklığındaki su ilave edilerek 5 litreye tamamlanır.

*Emiciliğini arttırmak amacıyla suyla ıslatılan kumaşlar, mordan çözeltisi içerisine atılarak yarım saat ile iki saat arasında bekletilir. Hazırlanan mordanlı suyun içinde kumaşlar rahatça hareket edebilmelidir. Bu nedenle mordanlanması gereken kumaşlar bu sıvı içerisine tek tek atılarak bekletilmelidir. Mordan çözeltisi, birkaç gün muhafaza edilip, tekrar tekrar kullanılabilir.

*Bu süre sonunda kumaşlar, durulanmadan sudan çıkartılıp sıkılarak kurumaya bırakılmakta, kurutulduktan sonra ütülenmektedir. Mordanlı kumaşların el ile iyice sıkılması ve katlanmadan mandallarla çamaşır ipine asılması önemlidir. Mordanın eşit olarak yüzeye yayılmaması, bazı bölgelerde katmanlar halinde kalması durumunda ebrulu yüzeyde renk farklılıklarına ve dalgalanmalara sebep olabilir.

Mordanlı ya da mordansız olarak tüm kumaşlara ebru uygulanabilmesi mümkündür. Çeşitli kumaş tiplerine uygulanan ebrular karşılaştırıldığında, mordanlı olan boyamaların mordansız olanlara nispeten daha belirgin ve parlak olduğu görülmektedir (Özkan Tağı ve Günay, 2017).

Kumaş yüzeyine yapılan ebru uygulamalarıyla ilgili yapılan deneysel araştırmaların sonuçlarına göre, şap uygulamasının, sanıldığı gibi aksine, baskı

dayanıklılık değerlerine (haslık değerlerine) bir etkisinin olmadığı görülmektedir (Akduman ve Kahvecioğlu Sarı, 2023, Darçın ve Özkan Tağı, 2018).

Kıvam arttırıcının hazırlanması

Kıvam arttırıcı olarak geçmişte sadece kitre kullanılırken günümüzde hazırlanması daha kolay ve maliyeti daha düşük olan kerajen kullanılmaktadır. Kerajen, 7 litre suya 3 çorba kaşığı olacak şekilde eklenerek, karıştırıcı yardımıyla eritilir. Çalışılacak ebru teknesinin hacmine göre miktarı ayarlanan ve hazırlanan sıvı, üzeri kapatılarak en az iki saat dinlenmeye bırakılmaktadır. Hazırlanan kıvam arttırıcı tekrar tekrar kullanılabilir. Ortam sıcaklığına göre birkaç hafta arası dayanmaktadır, serin yerde saklanması ömrünü uzatmaktadır.

Uygulama aşaması

Daha önce hazırlanan kıvamı arttırılmış sıvı, çalışılacak tekneye, bir süzgeç ile süzülerek alınmalı ve kıvamı kontrol edilerek gerekirse su eklenmelidir. Teknenin, sallanmayan sağlam bir masa üzerinde olması önemlidir. Ufak kaplarda istenilen renkte hazırlanan boyalar, fırça yardımıyla tekne yüzeyine atılmaktadır (Görsel 3) Yapılmak istenilen ebrunun çeşidine göre boyalar olduğu gibi bırakılmakta ya da biz, tarak gibi gereçlerle şekillendirilmektedir (Görsel 4).



Görsel 3. Ebru teknesinde fırça ile atılan boyalar



Görsel 4. Ebru teknesinde fırça ile atılan boyalara şekil verme





Görsel 5. G.Ü.S.T.F. Tekstil tasarımı bölümü ebru atölyesinde kumaş yüzeyine yapılan ebru çalışmaları

Baskının yapılması

Tekne boyutuna uygun olarak kesilen kumaşlar, iki kenarından tutularak teknenin üzerine bırakılmalıdır. Bunu yaparken kumaşın her tarafının, yüzeye aynı anda bırakılması ve kumaşın tekneye değdiği andan itibaren hareket ettirilmemesi önemlidir. Özellikle büyük boy çalışmalarda tek kişinin bu işlemi yapabilmesi mümkün değildir. İki kişinin karşılıklı olarak, kumaşı kısa kenarlarından tutarak tekne yüzeyine bırakması gerekmektedir. Kumaşın iki kenarından birer ahşap çubuğa tutturularak, kumaşın tekne üzerine bırakılması, kumaşın tekne üzerindeki kontrolünü kolaylaştırabilir.

Tekne yüzeyindeki boya, kumaş tarafından emilip, kumaşın arkasından gözükmeye başlayınca kadar beklenerek, kumaş kısa kenarından uçlarından tutularak tekne kenarında sıyrarak çıkarılır. Kumaşın tekne yüzeyindeki boyayı emme süresi kumaşın kalınlığına bağlıdır. Kalın kumaşların daha uzun

bekletilerek bir köşesinden kontrol edilip boyayı çektiyse tekneden çıkarılması daha uygundur.

Kumaşın yıkanması

Kumaş kova içerisine doldurulan ya da musluktan yavaşça akan suyun altında yıkanabilir. Nazikçe sıkılan kumaş, mandalla ipe asılarak kurutulmalıdır. Kuruyan kumaşlar, arkalarından ütülenerек boyanın sabitlenmesi sağlanmaktadır.

Kullanılan malzemelerin temizliği

Her baskıdan sonra tekne yüzeyinde kalan boyalar eski gazete kağıtlarına alınarak teknenin yüzeyi temizlenmelidir. Baskı işlemi bittikten sonra tekne içerisindeki sıvı tekrar kullanılacaksa bir kovaya alınıp, üzerinin tozlanmasına engel olmak için kağıtla kapatılarak serin bir yere kaldırılmalıdır. Tekne ve kullanılan diğer malzemeler bol su ile yıkanmalıdır, temizlikte deterjan kullanılmamalıdır. Kenarlarına biriken boyalar temiz bir sünger ile sürtülerek yıkanmalıdır.

Kumaş yüzeyine yapılan ebru çalışmalarına örnekler Görsel 5’te verilmiştir. Üzerine ebru yapılan kumaşlardan yapılan ürünler, elde yıkanmalı ve asılarak kurutulmalıdır.

6. Ebrulu Kumaşların Estetik Değer ve Moda Tasarımına Katkıları

Ebru, tekstil tasarımında sadece estetik açıdan değil, aynı zamanda kültürel mirası yaşatma açısından da önemli bir yere sahiptir. Ebru desenleri, geleneksel Türk sanatını modern dünyada yeniden yaşatmanın bir yolu olarak kabul edilebilir. Moda tasarımında, ebru desenlerinin kullanımı, her bir parçanın benzersiz ve özgün olmasını sağlar. Ebru desenlerinin tekstilde uygulanması, tasarımcıların yaratıcılıklarını özgürce ifade etmelerine olanak tanır ve markaların kendilerine özgü tasarımlar yaratmalarını sağlar (Çetin, 2019).

Ebru tekniği, son yıllarda moda dünyasında kendine yer bulmuş ve tasarımcıların ilham aldığı önemli bir estetik öğe haline gelmiştir. Moda dünyasında geleneksel Türk sanatının modern bir yansıması olarak ebru, tasarımlarda hem desen hem de renk kullanımı açısından büyük bir özgünlük sunmaktadır. Ebru’nun modadaki yeri, özellikle bazı tasarımcıların koleksiyonlarında daha fazla öne çıkmıştır.

Bu tasarımcılardan Neslişah Yılmaz ve Nur Çağlayan’ın ebru sanatının tekrarlanamayan özgün desenleri ile hazırladıkları ebru desenli koleksiyondan örnekler Görsel 6’da verilmiştir.



Görsel 6. 2016 Sonbahar-Kış koleksiyonu, Londra Moda haftasında yer alan ebru desenli koleksiyondan örnekler (URL 1)

Hollandalı Jan Taminiau'da ebru desenlerinden ilham alarak tasarımlarında kullanan tasarımcılardan bir diğeridir. Ünlü modacının hazırladığı ebru desenli elbise Görsel 7'de verilmiştir.



Görsel 7. Ebru desenli koleksiyondan örnekler, tasarımcı Jan Taminiau (URL 2)

7. Sonuç

Ebru desenleri, hem estetik hem de kültürel anlam taşıyan bir ifade biçimi olarak, tekstil sektöründe her geçen gün daha fazla ilgi görmekte ve gelecekteki araştırmalar bu alanda yenilikçi tekniklerin geliştirilmesine yön vermektedir (Meyer, 2023).

Ebru tekniği, hem geleneksel Türk sanatının derinliklerinden gelen hem de modern moda tasarımlarına hayat veren bir yöntem olarak moda dünyasında

önemli bir yer edinmiştir. Tasarımcılar, ebru tekniğini, farklı kumaşlarla ve dokularla birleştirerek, her bir parçada benzersiz ve doğal bir estetik yaratmakta, böylece koleksiyonlarını sıra dışı ve dikkat çekici hale getirmektedir. Ebru tekniğinin modadaki geleceği, sanat ile tasarım arasındaki bu yaratıcı köprü ile daha da genişleyecektir.

Kaynakça

- Babaoğlu, A. (2007). Türk ebrusu “Nakş-ı ber ab”, 1. Baskı, Klasik Türk Sanatları Vakfı, İstanbul.
- Barutçugil, H. (1999). Renklerin sonsuzluğu. Colours Yayınevi, İstanbul.
- Barutçugil, H. (2001). The dream of water ebru. Ebristan Publication, İstanbul.
- Chambers, A. (1995). Marbling on fabric. Great Britain: Search Press.
- Akduman, Ç., Kahvecioğlu Sarı, H. (2023), The Turkish art of marbling (ebru) on textile fabrics: investigation of thickening agent, mordant and fixation temperature. Sakarya University Journal of Science, 27(5), 930-942. <https://doi.10.16984/saufenbilder.1283596> Access link <https://dergipark.org.tr/tr/journal/1115/issue/80257/1283596>
- Cohen, D., Cohen, P. (1990). Marbling on fabric. Interweave Press. Loveland Colorado.
- Çetin, E. (2019). The integration of traditional Turkish ebru art into modern textile design. Textile and Fashion Review, 14(2), 47-54.
- Dere, Ö.F. (2011). Devlet-i Aliyyeden günümüze ebru sanatı. İnkılap Basım Yayımları, İstanbul.
- Eriş, M.N. (2007). Mustafa Düzgünman ve ebru. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. İstanbul.
- Göktaş, O. (2007). Geleneksel ebru boyama tekniklerinin mobilya üst yüzeylerine uyarlanmasıyla yeni bir mobilya üst yüzey tarzının geliştirilmesi. Muğla Üniversitesi, Muğla.
- Günay, E., Özkan Tağı S. (2018). Ebru tekniği ile boyanan tekstil yüzeylerinin haslık değerleri. Social Sciences Studies Journal (SSS Journal),4 (14), 595-603.
- Günay, E., Özkan Tağı, S., (2017). Farklı oranlarda mordan uygulamasının farklı hammaddeden yapılmış tekstil yüzeylerinde ebru uygulamalarına etkisi, Fine Arts (NWSAFA), 12(4):311-318, DOI:10.12739/NWSA.2017.12.4. D0209.
- Güzel, E., Ünal, S. (2020). Innovative techniques in ebru art: A study on textile surface applications. Journal of Design and Textiles, 25(3), 105-118.
- Karabacak, Ş., Özkan Tağı, S. (2018). Farklı tip kumaş ve boya kullanımının ebru tekstil ürünlerinin kalitesine etkisi. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Karakaya, G., Demirtaş, M. (2021). Environmental impacts of textile dyeing and ebru techniques as sustainable alternatives. International Journal of Fashion Technology, 12(2), 50-60.

- Kaya, Ö.(2012). Ebru sanatının çocuklar üzerindeki rolü ve Düzce İstiklal Anaokul örneği. Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt 5, Sayı 10. 54-70.
- Maurer, D.V., Maurer P. (1991). Marbling: A complete quide to creating beautiful patterned papers and fabrics. Crescent Books- Friedman/Fairfax Publication, New York.
- Meyer, S. (2023). The revival of ebru in contemporary textile art. Fashion & Sustainability Journal, 19(1), 202-215.
- Ovalıoğlu, İ., (2007). Arşivin rengi, osmanlı belgelerinde ebru ve etiket, 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Özçimi M.S. (2010). 010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti Geleneksel Türk Kitap Sanatları - Bugünün Ustaları 2010 / Traditional Turkish Book Arts : Masters of Present (Ciltli). M. T. Doğan (Ed.), Gelenekli ebru sanatımız (s. 17-31). İstanbul: Avrupa Kültür Başkenti Ajansı.
- Özkan Tağı, S., Darçın, İ. (2018).Farklı kumaş yüzeylerine ebru uygulamaları. Social Sciences Studies Journal (Sss journal). Vol:4, Issue:15.
- Özkul, K. (2016). Baskı endüstrisinde ebru sanatı uygulamaları. 5. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu Bildiri Kitabı. İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Öztürk, M., Büyükkara, M. (2021). Doğal boyalar ve ebru sanatı. Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Sönmez, G. (2007). Gelenekselden günümüze ebru. İstanbul: İnkılap Yayınevi, İstanbul.
- Yalçın, D. (2020). Ebru sanatının tekstil tasarımındaki yeri ve önemi. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- URL 1. <https://divimagazin.com/geleneksel-dokulardan-dunya-modasina-barrus/> Erişim tarihi: Kasım, 2024
- URL 2. <https://www.uhahaberajansi.com/186786-2/> Erişim tarihi: Aralık, 2024

12. Bölüm

GRAFİK TASARIMINDA GELENEKSEL YÖNTEMLER VE YAPAY ZEKA TEKNOLOJİLERİNİN ORTAKLIĞI: THY LOGOSU ÜZERİNDEN ANALİZ

Sena DURDAĞI¹
Mert ALDİNÇ²

¹ Öğr. Gör., İstanbul Sağlık ve Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu, Grafik Tasarım
sena.durdaği@issb.edu.tr, Orcid Numarası: 0000-0003-3203-761X

² Öğr. Gör., İstanbul Sağlık ve Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu, Grafik Tasarım
Orcid Numarası: 0000-0003-4874-2268

Özet:

Grafik tasarım, yaratıcı düşünce ile birlikte el işçiliğinin öne çıktığı, estetik değerlerin insan dokunuşuyla şekillendiği bir disiplindir. Yapay zeka (YZ) teknolojileri ise bu alanda yenilikçi bir araç olarak tasarım süreçlerini hızlandırmakta ve kolaylaştırmaktadır. Bu araştırmanın amacı yapay zeka teknolojilerinin; diğer gelişen teknolojik aletler gibi grafik tasarım alanı için bir tehdit olmadığını aksine tasarımcıların süreç ve aşamalarda katettiği yolu kolaylaştırmaya ve hızlandırmaya yarayan bir araç ve aynı zamanda tasarımcı ile işbirlikçi olduğunu gösterebilmektir.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Yapay Zeka, Geleneksel Yöntemler, Teknoloji, Medyum, Yenilik

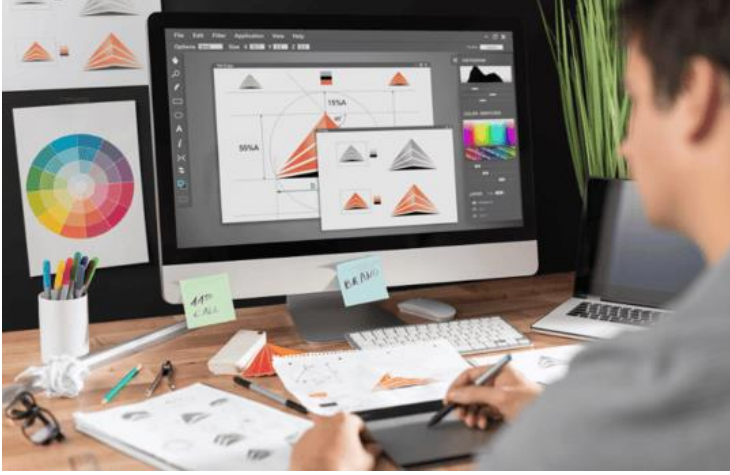
Abstract:

Graphic design is a discipline where craftsmanship comes to the fore along with creative thinking, and aesthetic values are shaped by the human touch. Artificial intelligence (AI) technologies, as an innovative tool in this field, accelerate and facilitate design processes. The aim of this research is to use artificial intelligence technologies; It is to show that it is not a threat to the field of graphic design like other developing technological tools, on the contrary, it is a tool that helps facilitate and accelerate the path that designers go through in processes and stages, and at the same time, it is a collaborator with the designer.

Keywords: Graphic Design, Artificial Intelligence, Traditional Methods, Technology, Medium, Innovation

Giriş

Grafik tasarım; bir kurum, kuruluş, hizmet ya da düşünceye ait olan bilgiyi; kişilere aktarabilme amacıyla illüstrasyon, renk, yazı vb. gibi unsurları kullanarak görsel bir mesaja dönüştürmedir. Grafik tasarım, zaman zaman görsel iletişim tasarımı olarak da nitelendirilmektedir. Grafik tasarımını iletişim tasarımından ayıran öncelikli özelliği; mesajı iletirken estetik ve sanat kaygısı taşımasıdır (Ayçe, 2016).



Şekil 1: Grafik Tasarım

(Kaynak: <https://www.cemilbaski.com>)

Grafik tasarımın geçmişten günümüze varlığı incelendiğinde ideogram ve yazı ile sabit olduğu görülmektedir. Grafik tasarım yüzyıllardır geleneksel olarak var olmuş olsa da matbaanın icat ve gelişimiyle birlikte tasarımcıların baskıya metin ve imge hazırlamasıyla gündeme gelmiş bulunmaktadır. Grafik tasarımın her alanda görülmesi, kendine ait etkin ve geniş bir alana sahip olduğunun göstergesidir (Durdağı, 2022). Tasarımın yapı taşı olan ve görsel bütün mesajları ileten asıl öğelere tasarım elemanları denilmektedir. Görsel sanatlardaki görsel değerler tasarım elemanlarıyla sağlanabilmektedir. Bu elemanlar, grafik tasarımda olduğu gibi bütün görsel sanat alanlarında da geçerlidir (Arıkan, 2008).

Grafik tasarımda geleneksel yöntemlerden bahsederken akla direkt olarak; dijital tekniklerin kullanılmadığı ve birebir insanın gücü ve yeteneğine dayanan, el işçiliği gerektiren aynı zamanda fiziksel araç gereçlerin birey tarafından kullanılarak oluşturulması gelmektedir. Çalışmanın bu bölümünde grafik tasarımda kullanılan geleneksel yöntemler kısaca açıklanacaktır. Kalem, mürekkep vb. araçlar kullanılarak oluşturulan tasarımların taslakları ortaya

çıkartılır. Elde çizim yapılarak ayrıntılı görseller ve kompozisyonlar hazırlanarak illüstrasyonlar yapılır. Tasarımların oluşmasında kaligrafi ya da tipografiden faydalanma amacı ile estetik harf formları ve özgün yazı stilleri tasarlanır. Gazete, dergi vb. malzemeler kağıt ya da kumaş gibi farklı materyaller ile harmanlanarak kolaj adı verilen teknik ile görsel kompozisyonlar oluşturmak mümkündür. Linolyum, ahşap ya da metal gibi farklı tabakalar üzerine oyma ya da kazıma işlemleri yapılarak çeşitli baskı teknikleri ile özgün tasarımlar ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda farklı boyama teknikleriyle de çalışmalar oluşturulmaktadır. Bahsi geçen bu çalışmaların oluşturulmasında kullanılan teknikler için temel sanat eğitimi bilgisinin var olması gerekmekte ve çalışmalar bu bilgiler doğrultusunda oluşturulmalıdır.

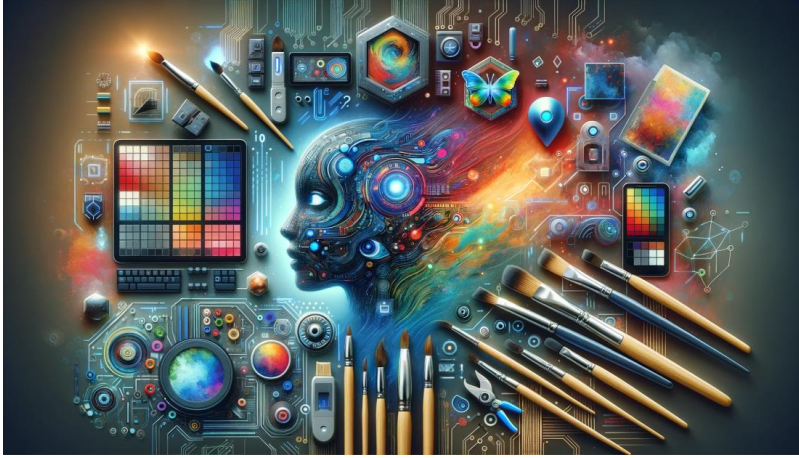
Grafik Tasarım ve Yapay Zeka

“Yapay zeka, bilgisayar sisteminin öğrenme ve sorun çözme gibi insan benzeri bilişsel işlevleri taklit edebilme becerisidir (Microsoft,2024).”

Grafik tasarımın temellerini oluşturan ilke ve öğeleri; tasarımcılar için yol gösterici olduğu gibi aynı şekilde yapay zeka teknolojileri için de yol gösteren ve tasarımların etkisini artıran etkili unsurlardır. Tasarım alanlarının temelinde var olan bu unsurlar yapay zeka teknolojisine de etki ederek tasarımcının zamandan tasarruf etmesine yarayarak inovatif yaklaşımların ortaya çıkmasına katkı sağlamaktadır. Grafik tasarım, sanat ve teknolojinin ortak bir paydada bulunduğu özel bir disiplindir. Günümüz gerçeği olan yapay zeka teknolojileri, grafik tasarım alanında da kullanılmaya başlanmış ve grafik tasarımcılar arasında birbirinden farklı görüşlerin ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Yapay zeka teknolojisinin, diğer gelişen teknolojiler gibi grafik tasarım alanı için bir tehdit olmadığını ve bu alanı ileriye taşımaya fayda sağlayacak bir araç olduğunu söylemek mümkündür. Yapay zeka, öğrenme becerileri ve veri analizi sayesinde bir tasarımın üretilmesinde hız kazanımı sağlamaktadır. Ancak temel sanat eğitim bilgisi ve yaratıcı bakış açısı olmadığı sürece diğer teknolojiler gibi yapay zekanın da sınırlılıklarının ortaya çıktığını söylemek mümkündür.

Tasarımcılar, yapay zekanın sunmuş olduğu imkanlar ile kendine özgü görsel bir dil oluşturabilir. Örneğin, yapay zekadan renk paletleri ya da çizim ayrıntıları önerileri alınabilir; ancak alınan bu önerilerin tasarım ile nasıl ve ne şekilde kurgulanarak oluşturulacağı tasarımcının becerisine bağlı olmaktadır. Tasarım ilke ve öğeleri, bir tasarımı anlamlı ve etkileyici yapan en önemli unsurlardandır. Yapay zeka ile hazırlanan tasarımlar, temel sanat eğitimden

yoksun bir şekilde oluşturulmuş ise o tasarımların eksik ve anlamsız olması kaçınılmaz bir durum olacaktır.



Şekil 2: Grafik Tasarım ve Yapay Zeka
(Kaynak: <https://www.unite.ai/tr>)

Bir Medyum olarak Yapay Zeka

Yapay zeka, grafik tasarım alanında hem bir araç hem de yaratıcı bir ortam (medium) olarak kendine yer bulmaktadır. Bu durum, sanat ve zanaat arasındaki tarihsel tartışmalar bağlamında incelenebilir. Özellikle 19. yüzyılda fotoğraf makinesinin icadıyla sanatın niteliği ve yaratıcı süreçteki zanaatın rolü yoğun biçimde tartışılmıştır. Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine* (2005) adlı eserinde, fotoğrafçılığın yalnızca teknik bir süreç olmadığını, aynı zamanda bir bakış açısının ürünü olduğunu vurgular. Benzer bir şekilde, günümüzde yapay zeka ile oluşturulan görseller de yalnızca teknolojinin bir çıktısı değil, yaratıcı bir vizyonun ifadesi olarak değerlendirilebilir.

Yapay zekanın temel işlevi, tasarımcının verdiği komutlar (prompt) doğrultusunda imajlar üretmektir. Bu süreç, fotoğraf makinesinin kullanımında görülen bazı yaratıcı süreçlerle kesişir. Fotoğrafçının bir kadrage karar verip deklanşöre basarak fotoğrafı oluşturması, yapay zekanın prompt girişiyle imaj üretimine benzetilebilir. Her iki durumda da imajın oluşumuna dair bir fikir ve yaratıcı bir vizyon söz konusudur. Ancak önemli bir fark, fotoğraf makinesinde kaydedilmesi planlanan kadrage önceden öngörülebilir olmasıdır. Buna karşılık, yapay zekanın metinden görüntü oluşturma sürecinde nihai sonuç belirsizdir. Bu belirsizlik, yapay zekanın yaratıcı süreçteki özgünlüğünü ve dinamizmini artıran bir özelliktir.

Bu noktada, teknolojilerin yaratıcı süreçlerdeki rollerini daha iyi anlamak için medyum kavramına odaklanmak gerekir. John Berger, *Görme Biçimleri* (2014) adlı kitabında, teknolojinin görme biçimlerimizi nasıl şekillendirdiğini ele alır. Fotoğraf makinası, bir imajı kaydetmeye yarayan bir medyum iken yapay zeka, girilen prompt sayesinde imajı oluşturan bir medyum olarak değerlendirilebilir. Her iki teknoloji de yaratıcı süreçte medyum olarak işlev görse de, fotoğraf makinası genellikle mevcut bir görüntüyü kaydederken, yapay zeka sıfırdan bir imaj yaratır. Bu fark, yapay zekanın yalnızca bir araç olmaktan çıkıp tasarım süreçlerinde daha aktif ve işbirlikçi bir rol üstlenmesini sağlar.

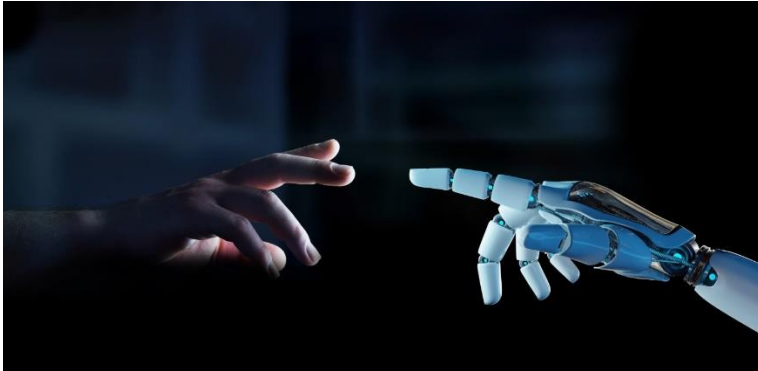
Medyum olma durumu, aynı zamanda bu teknolojilerin yaratıcı çıktılarının değerlendirilmesi üzerinde de etkili olur. Her fotoğraf, sanat eseri olarak kabul edilmez; fotoğrafın sanat ya da bir mesele taşıyan görsel olarak değerlendirilebilmesi, yaratıcı bir bağlama oturmasına bağlıdır. Benzer şekilde, yapay zekanın ürettiği her imajın tasarım ya da sanat ürünü olarak değerlendirilmesi için belirli bir bağlam gereklidir. Yapay zekanın yaratıcı bir vizyonla yönlendirildiği ölçüde anlamlı ve estetik bir değer taşıyan sonuçlar ürettiği söylenebilir. Susan Sontag'ın fotoğraf için belirttiği gibi, "teknik bir sürecin ötesinde, bir bakış açısı barındırmak" bu bağlamda belirleyici bir unsurdur.

“Medyum, sanat pratikleri içerisinde eserin ifade biçimini belirleyen yegane unsurlardan biridir. Medyum yapıtlarda kullanılan tekniği veya malzemeyi belirttiği gibi malzemeye yardımcı olan unsurlar için de kullanılmaktadır (Aldinç M., 2022:8).”

Yapay zeka ile üretilen görsellerin niteliğini anlamak için tasarımcının bu süreçteki rolüne dikkat çekmek gerekir. Fotoğrafçılıkta, bir kadrajın seçimi, yalnızca teknik değil aynı zamanda estetik ve kavramsal bir karardır. Güvenlik kamerası gibi rastgele bir kayıt cihazından farklı olarak, fotoğrafçının tercihi bir mesaj veya duygu taşır. Aynı şekilde, yapay zeka ile oluşturulan imajlarda da tasarımcının karar verme süreci belirleyici olur. Tasarımcı, hangi komutları vereceğine, hangi konsepti hedefleyeceğine ve nasıl bir sonuç istediğine karar verirken yaratıcı sürecin kontrolünü elinde tutar. Bu durum, yapay zekayı bir araç olmanın ötesine taşıyarak tasarım sürecine entegre bir ortak haline getirir. Bununla birlikte, yapay zekanın imaj oluşturma süreçlerindeki öngörülemezliği, tasarımcı için hem bir fırsat hem de bir meydan okuma sunar. Fotoğrafçı, bir manzaranın ya da bir anın tam olarak nasıl görüneceğini bilirken, yapay zekanın bir promptta nasıl tepki vereceği genellikle tam olarak tahmin edilemez. Bu, yapay zekanın bir "rastlantısallık" boyutunu sürece dahil ettiği anlamına gelir.

Rastlantısallık, bazen beklenmedik estetik değerler ya da yaratıcı çözümler sunabilir. Ancak bu durum, aynı zamanda tasarımcının daha dikkatli bir kontrol ve seçme süreci yürütmesini gerektirir. Bu bağlamda, yapay zeka yalnızca bir araç olarak değil, aynı zamanda tasarımcının rolünü ve katkısını sorgulatan yaratıcı bir partner olarak da görülmelidir.

Medyum kavramı üzerinden ilerlersek, yapay zeka ile fotoğraf makinesi arasındaki temel farklardan biri de her iki teknolojinin "oluşturma" eylemindeki rolüdür. Fotoğraf makinesi, hali hazırda var olan bir görüntüyü kaydederken, yapay zeka bir görüntüyü sıfırdan "oluşturur". Bu durum, yapay zekanın yaratıcı süreçteki rolünü daha özerk ve etkili bir seviyeye taşır. Ancak, bu özerklik, tasarımcı müdahalesi olmadan anlamlı sonuçlar doğurmayabilir. Yani, yapay zekanın oluşturduğu görseller, ancak tasarımcının yaratıcı vizyonu ile birleştiğinde anlamlı ve estetik bir değer taşıyan ürünlere dönüşebilir. Yapay zekanın bir medyum olarak rolü, aynı zamanda bu teknolojinin yaratıcı çıktılarının değerlendirildiği bağlamları da etkiler. Her yapay zeka ürünü bir sanat eseri ya da tasarım olarak kabul edilmez; bu değerlendirmenin temelinde, üretim sürecinin ardındaki yaratıcı vizyon ve bağlam yatmaktadır. Susan Sontag'ın belirttiği gibi, "Bir teknik sürecin ötesinde bir bakış açısına sahip olmak," yaratıcı bir çalışmayı anlamlı ve değerli kılar. Benzer şekilde, yapay zekanın da bir tasarım aracı olarak kullanımındaki değer, bu sürecin nasıl yönlendirildiğine ve nihai ürünün nasıl değerlendirildiğine bağlıdır.



Şekil 3: Tasarımcı ve Yapay Zeka Ortaklığı
(Kaynak: <https://edonanim.com>)

Yapay Zeka İle Tasarım Süreci

Tasarımcı, oluşturmak istediği imajı zihninde şekillendirir ve bu hedef doğrultusunda yapay zeka (YZ) ile doğru bir prompt kullanarak etkileşime geçer. Bu süreç, tasarımcının vizyonunu YZ aracılığıyla görselleştirme çabasını içerir ve şu kritik soruyu gündeme getirir: YZ'nin oluşturduğu ilk imaj,

tasarımcının hedeflediği sonuca ne ölçüde uygun? Tasarımcı, geleneksel tasarım ilkelerine olan hakimiyeti sayesinde bir yorumcu ve karar verici olarak sürece müdahil olur. Bu noktada, tasarım ilkelerinin bilinmesi ve bu ilkelerin yaratıcı süreçte uygulanabilirliğinin önemi detaylı bir şekilde tartışılmalıdır.

YZ'nin çıktılarının tasarımcının beklentilerine uygunluğu sorusuna, "A" harfiyle işaretlediğimiz ilk soru olarak yanıt arayalım. Eğer cevap "evet" ise, tasarım süreci başarıyla tamamlanmış demektir. Ancak bu aşamada şu soru önem kazanır: YZ, bu makalenin yayımlandığı tarih itibarıyla, tasarımcının karmaşık beklentilerini tam anlamıyla anlayabilecek ve buna uygun sonuçlar üretebilecek bir seviyeye ulaşmış mıdır? Bu, yalnızca teknik bir tartışma değil, aynı zamanda yaratıcı bir karar verme sürecinin de sorgulanmasıdır.

"A" sorusunun cevabı "hayır" ise, iki temel yol izlenebilir: "A.A." Düzenleme Süreci ve "A.B." YZ'nin İmaj Üretimine İkna Olma Süreci. Ancak "A.B." seçeneği, tasarımcının süreç üzerindeki kontrolünü yitirdiği bir duruma işaret eder ve bu nedenle bu çalışmada odaklanılması gereken seçenek "A.A." Düzenleme Sürecidir. Düzenleme süreci, YZ tarafından oluşturulan imajın revize edilmesi için prompt'un yeniden düzenlenmesini ya da yeni çıktılar üretilmesini içerir.

Alternatif olarak, tasarımcı, görsel düzenleme araçları (örneğin Adobe Illustrator) kullanarak YZ tarafından oluşturulan imajı manuel olarak geliştirebilir. Bu süreç, tasarımcının yaratıcı kontrolünü korumasını sağlarken, aynı zamanda nihai ürünün tasarım ilkelerine uygun olmasını garanti eder.

Kullanılacak Yöntem

YZ'nin, prompt'a verilen talimatlara uygun olarak oluşturduğu imajın yeterliliğini ve tasarım sürecindeki rolünü analiz etmek için, önceden bir tasarımcı tarafından oluşturulmuş bir imaj referans alınacaktır. Bu bağlamda, Türk grafik tasarımcı Mesut Manioğlu'nun tasarladığı Türk Hava Yolları logosu üzerinden bir analiz yapılması planlanmaktadır. Buradaki amaç, belirli bir logo fikrinin YZ aracılığıyla nasıl oluşturulabileceğini ve tasarımcının sürece müdahale gerekliliğini değerlendirmektir.

Söz konusu deneyde, YZ'nin tasarımı tamamen prompt ile yaratıp yaratamayacağı ya da tasarımcının müdahalesine gerek duyulup duyulmadığı analiz edilecektir. Türk Hava Yolları logosunun tercih edilmesinin sebebi, tanınmış bir tasarım üzerinden YZ'nin başarımını değerlendirme kolaylığı sağlamasıdır. Bu senaryoya göre, tasarımcı bu logoyu zihninde şekillendirmiştir ve herhangi bir grafik tasarım programı kullanmadan yalnızca tarif yoluyla YZ'ye aktarmayı hedeflemektedir. Ancak bu süreçte, YZ'ye logonun görsel referansı verilmemekte, yalnızca tarif yapılmaktadır. Böylece, tasarımcının

zihnindeki logoyu tamamen oluşturma görevini YZ'nin ne ölçüde yerine getirebileceği değerlendirilecektir.



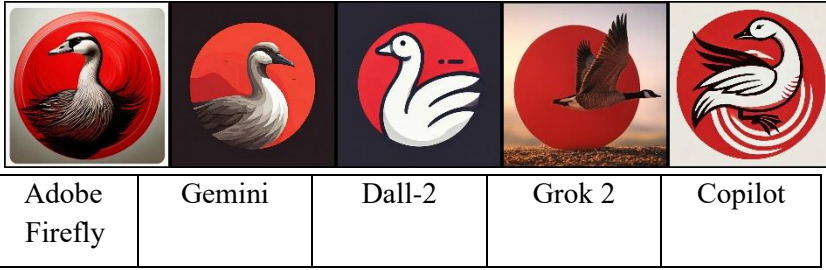
Şekil 4: Mesut MANIOğLU, THY Logosu,1959.

(Kaynak: <https://pazarlamaturkiye.com/turk-hava-yollarinin-logosunun-tarihsel-gelisimi/>)

Çalışmanın bu bölümünde THY Logosu referans alınarak beş farklı yapay zeka aracına  farklı prompt girilerek sonuç incelemesi yapılacaktır.

1.prompt

“Logo tasarla. Logoda kırmızı bir daire içerisinde yaban kazı soyutlaması olacak”.



Şekil 5: Yapay Zeka ile oluşturulan logolar.

2.prompt

“Havayolu şirketi için logo tasarla. Kırmızı bir daire içerisinde yaban kazı soyutlaması olsun. Flat stilde alış”.



Şekil 6: Yapay Zeka ile oluşturulan logolar.

3.prompt

“Havayolu şirketi için bir logo tasarla. Logoda kırmızı bir daire içerisinde yaban kazı soyutlaması olsun. Yaban kazı beyaz olsun. Logo Türk Hava Yolları

şirketine ait olacak. Logo 90 derecelik açılar ile döndürüldüğünde her dönüşte şirketin baş harfleri T,Y,H gözükecek.”



Şekil 7: Yapay Zeka ile oluşturulan logolar.

Yukarıda gerçekleştirilen deneyde, üç farklı prompt kullanılarak beş farklı yapay zeka aracı ile toplamda 15 görsel üretilmiştir (Şekil 5,6,7). Bu deneyin sonuçları, yapay zeka araçlarının logo tasarımı sürecinde yardımcı bir araç olarak etkili bir rol oynayabileceğini göstermektedir. Özellikle, girilen promptun detay seviyesi arttıkça yapay zekanın verilen yönergeler doğrultusunda daha istenen sonuçlar ürettiği gözlemlenmiştir.

Elde edilen 15 logo arasında, yalnızca basit geometrik formların tutarlılık gösterdiği belirlenmiştir. Bu durum, yapay zekanın karmaşık tasarım öğelerini yorumlama ve yeniden üretme konusunda henüz sınırlı bir kapasiteye sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Bununla birlikte Türk Hava Yolları logosunun belirli bir metinsel tarifine (prompt) dayalı olarak üretilen görsellerde, detay seviyesinin artmasıyla yapay zekanın THY logosuna kısmen benzer sonuçlar üretebildiği tespit edilmiştir. Bu durum, yapay zekanın tasarım sürecine yönelik doğruluğunun ve etkinliğinin girilen bilginin kalitesine bağlı olduğunu göstermektedir.

Deneyin senaryosuna göre, yapay zeka araçlarının logo tasarımında tasarımcıya yeni bakış açıları sunma potansiyeline sahip olduğu, ancak bu durumun aynı zamanda iş akış sürecini yavaşlatabileceği de gözlemlenmiştir. Bu yavaşlama, özellikle şu durumlarda belirgin hale gelmektedir: İlk olarak, yapay zekanın karmaşık veya özgün tasarım öğelerini doğru şekilde yorumlamadığı durumlarda, tasarımcının sonuçları yeniden yönlendirme veya düzeltme sürecine daha fazla zaman harcaması gerekmektedir. İkinci olarak, YZ tarafından üretilen sonuçların, tasarımcının hedeflediği estetik ya da teknik standartları karşılamadığı durumlarda yeni promptların oluşturulması veya mevcut olanların detaylandırılması gerekebilir. Bu, tekrara dayalı bir süreç yaratarak verimliliği düşürebilir. Üçüncü olarak, yapay zekanın sunduğu sonuçların fazla sayıda olması, tasarımcının uygun bir seçimi yapmak için daha uzun bir değerlendirme sürecine ihtiyaç duymasına neden olabilir. Bu tür

durumlar, iş akışını yavaşlatan önemli etkenler olarak öne çıkmaktadır. Bu ikili durum, yapay zekanın tasarım sürecine entegre edilmesinde dikkatli bir denge kurulması gerektiğini ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra, yapay zekanın metinden doğrudan piksel ve vektör tabanlı görsel üretim yeteneği, özellikle tasarım sürecinde zamandan tasarruf sağlama ve yaratıcı süreçlere olumlu katkıda bulunma potansiyelini artırmaktadır.

Bu bağlamda, deney sonuçları yapay zekanın yaratıcı süreçlerde bir araç olarak nasıl kullanılabileceğine dair önemli çıkarımlar sunmaktadır. Ancak yapay zekanın tasarım süreçlerinde bağımsız bir üretici olarak değil daha çok tasarımcıların fikirlerini zenginleştiren ve hızlandıran bir destek mekanizması olarak değerlendirilmesi gerektiği sonucuna varılmıştır. Özellikle, yapay zekanın geometrik ve estetik tutarlılığı artırma konusundaki sınırlamaları dikkate alındığında, tasarımcı müdahalesinin ve karar alma süreçlerinin hâlâ merkezi bir öneme sahip olduğu anlaşılmaktadır. Yapay zekanın, tasarım süreçlerinde verimlilik ve yenilikçilik açısından sağladığı katkılar, gelecekteki uygulamalar ve teknolojik gelişmeler ışığında daha kapsamlı şekilde değerlendirilmeye açıktır.

Sonuç

Grafik tasarım, estetik ve iletişim odaklı bir disiplin olarak geçmişten günümüze pek çok evrim geçirmiştir. Geleneksel yöntemlerden dijital tekniklere, el işçiliğine dayalı tasarımlardan yapay zeka destekli tasarım süreçlerine kadar geniş bir yelpazeye yayılan grafik tasarım, hem sanat hem de teknoloji ile olan güçlü bağını korumaktadır. Bu bağlamda, yapay zeka teknolojilerinin grafik tasarım sürecindeki rolü giderek önem kazanmaktadır. Ancak bu teknolojilerin, tasarımcının yaratıcı vizyonu ve temel sanat bilgisiyle birlikte kullanıldığında etkin ve anlamlı sonuçlar üretebileceği görülmektedir.

Yapay zeka, tasarım süreçlerinde hız, çeşitlilik ve rastlantısallık gibi unsurlar sunarak inovatif yaklaşımların önünü açmaktadır. Ancak tasarımcıların, yapay zekayı yalnızca bir araç olarak değil, yaratıcı bir ortak olarak görmesi ve bu teknolojinin sunduğu olanakları kendi sanatsal bakış açılarıyla birleştirmesi gerekmektedir. Yapay zeka, yalnızca bir tasarım aracı olmanın ötesine geçerek, sürecin bir parçası haline gelmiştir. Ancak, bu süreçte tasarımcının yaratıcı kontrolü, estetik bilinci ve problem çözme becerisi, yapay zekanın sınırlarını belirleyen temel unsurlar olarak öne çıkmaktadır.

Susan Sontag ve John Berger gibi teorisyenlerin de vurguladığı üzere, teknolojiler yalnızca birer teknik araç değil, aynı zamanda yaratıcı süreçlere şekil veren birer medyum olarak değerlendirilmelidir. Bu açıdan bakıldığında, yapay zekanın grafik tasarım süreçlerinde bir "medyum" olarak varlık

göstermesi, bu teknolojinin yaratıcı değerini artırmaktadır. Ancak, tasarım süreçlerinde yapay zekanın çıktılarının anlamlı ve estetik bir bağlama oturması, tasarımcının sürece olan müdahalesine bağlıdır.

Sonuç olarak, yapay zeka teknolojisinin grafik tasarım alanında yaratıcı süreçlere sunduğu katkılar yadsınamaz. Yapay zeka, grafik tasarımda yalnızca bir teknik araç değil, aynı zamanda yaratıcı bir işbirlikçi olarak işlev görmektedir. Ancak, yapay zeka tarafından üretilen tasarımların estetik ve anlamlı bir bütünlük oluşturabilmesi için temel sanat eğitiminin ve tasarım ilkelerinin dikkate alınması gereklidir. Bu bağlamda, tasarımcılar, yapay zekanın sağladığı olanakları kendi sanatsal vizyonları ile birleştirerek daha özgün, etkileyici ve anlamlı tasarımlar ortaya koyabilirler. Yapay zekanın yaratıcı süreçlerdeki rolü, yalnızca teknik bir destekten ibaret olmayıp, tasarımcı ile iş birliği içinde inovatif bir geleceğin kapısını aralamaktadır. Bu doğrultuda, yapay zekanın grafik tasarım alanında bir tehdit değil, güçlü bir yardımcı olduğu ve yaratıcı süreçlere değer kattığı bir kez daha ortaya çıkmıştır. Gelecekte, yapay zeka ile insan yaratıcılığı arasındaki bu sinerji, grafik tasarımın yeni boyutlar kazanmasını sağlayacaktır.

Kaynakça

- Aldınç, M. (2022). Dijital medyumların 21. yüzyıl sanat pratiklerinde mekan yaratımına ve algısına etkisi. *Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.*
- Arıkan, A. (2008). *Grafik Tasarımda Görsel Algı*. Konya: Eğitim Akademi Yayınları, 2008.
- Ayçe, M. T. (2016, Haziran 10). Türkiye'de Politikaların Algılanmasında Grafik Tasarımın Yeri (7 Haziran - 1 Kasım 2015 Seçimleri). *Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*, s. 382.
- Becer, E. (1997). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Berger, J. (2014). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Cemil Baskı. (2024, Haziran 21). <https://www.cemilbaski.com/blog/icerik/grafik-tasarim-nasil-yapilir> adresinden alındı
- CoPilot. (tarih yok). www.copilot.microsoft.com adresinden alındı
- Dall 2. (tarih yok). www.chatgpt.com adresinden alındı
- Durdağı, S. (2022, 8 8). Türkiye'de 2000-2021 yılları arasında 3-6 yaş grubu çocuklar için basılan çocuk kitaplarındaki illüstrasyonların analizi. *Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.*
- Düz, N. (2001). Kitap Kapağı'nda Grafik Tasarım Öğelerine ve İlkelerine Kuramsal Bir Yaklaşım . *Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.*
- FireFly. (tarih yok). www.firefly.adobe.com adresinden alındı
- (Gemini). www.gemini.google.com: www.gemini.google.com adresinden alındı
- Grok 2. (tarih yok). www.x.ai/grok.com adresinden alındı
- Kalyoncu, R. (2000, Ocak). Temel Tasarımın Modern Sanat Eğitiminde Uygulanabilirlik Düzeyi. *Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.*
- Microsoft. (2024). *Microsoft*. <https://azure.microsoft.com/tr> adresinden alındı
- Özsoy, V., & Ayaydın, A. (2016). *Görsel Tasarım Öge ve İlkeleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Pazarlama Türkiye. (bilinmeyen tarih). : <https://pazarlamaturkiye.com/turk-hava-yollarinin-logosunun-tarihsel-gelisimi/> adresinden alındı
- Sontag, S. (2005). *Fotoğraf Üzerine*. İstanbul: İstanbul Agora Kitaplığı.

- Stratejik Düşünce Enstitüsü*. (2018, Temmuz 26). Stratejik Düşünce Enstitüsü Web Sitesi: <https://www.sde.org.tr/medya-haber/turkiyede-gazete-ve-dergilerin-sayisi-2016ya-gore-yuzde-23-azaldi-haberi-6052> adresinden alındı
- Tepecik, A. (2002). *Grafik Sanatlar Tarih-Tasarım-Teknoloji*. Ankara: Detay Yayıncılık - Akademik Kitaplar.
- Uçar, T. F. (2019). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi Yayınları.
- UNITE.AI. (2024, Aralık 1). <https://www.unite.ai/tr/En-iyi-10-yapay-zeka-grafik-tasar%C4%B1m-arac%C4%B1/> adresinden alındı
- Ünal, E. (2017, Temmuz 6). Türk Grafik Tasarımında Mesut Manioğlu. *Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*.

13. Bölüm

NEVŞEHİR BÖLGESİNE AİT DOĞAL TAŞ YÜZEYİNE SERAMİK SİRLARININ UYGULANMASI

Betül AYTEPE SERİNSU¹,
Bahadır CEM ERDEM²,
Ferit CİHAT SERTKAYA³

¹ Doç. Dr. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü, Orcid ID: 0000-0002-6853-9219

² Öğr. Gör. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Avanos Güzel Sanatlar Meslek Yüksekokulu El Sanatları Bölümü, Orcid ID: 0000-0001-5058-5391

³ Arş. Gör. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü, Orcid ID: 0000-0003-2092-5900

Öz

Kapadokya, jeolojik ve topoğrafik özelliği ile doğal oluşumların etkili olduğu özel bir bölgedir. Sönmüş yanardağlar olan Hasan, Melendiz, Erciyes ve Göllü Dağları arasında kalan bu geniş volkanik arazide meydana gelen tüf tabakası ile yüzeyde eşsiz bir yapısal özellik biçimlenmiştir. Patlamadan sonra volkanik küllerin soğumasıyla ortaya çıkan tüfler, farklı renklerde kolay şekil alabilen gözenekli kayaların oluşmasını sağlamıştır. Kolay aşınabilen ve şekillendirilebilen bu kayaç yapı, hava ile temas etmeye başladıktan sonra sertleşmeye ve mukavemet kazanmaya başlar. Bu nedenle geçmişte, kayalar işlenerek yaşam alanlarına dâhil edilmiş ve günümüzde ise mimari yapıların kaplamalarında halen kullanılmaya devam edilmektedir. Araştırma kapsamında, Nevşehir bölgesinde bulunan vişne adı ile anılan doğal taşın 1000°C ve 1200°C aralığında yüksek ısılara dayanımı, seramik sıırı ile uyumu ve küçülme oranları araştırılmıştır. Oksidatif atmosferde, elektrikli fırında pişirilerek bünyeye uygun sır reçetesi geliştirilmiştir. Ana sır reçetesi üzerinden üçgen faz diyagram hesaplamaları yapılarak değişik oranlarda oksit katkıları ile renkli endüstriyel ve artistik sırlar elde edilmiştir. Hazırlanan sırlar, vişne türü (gül kurusu) renkli Nevşehir bölgesinde çıkan taş bünyeye uygulanarak başarılı sonuçlar elde edilmiştir. Araştırmanın literatüre ve yeni çalışmalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar kelimeler

Seramik, Sır, Üçgen faz diyagram, Kapadokya, Nevşehir taşı

Abstract

Cappadocia is a special region where natural formations are effective with its geological and topographical features. In this vast volcanic area between the extinct volcanoes Hasan, Melendiz, Erciyes and Göllü Mountains, a unique structural feature has been formed on the surface with the tuff layer. The tuffs formed by the cooling of the volcanic ashes after the eruption have led to the formation of porous rocks of different colours that can be easily shaped. This rock structure, which can be easily abraded and shaped, begins to harden and gain strength after it comes into contact with air. For this reason, in the past, rocks were processed and included in living spaces and today they are still used in the coatings of architectural structures. Within the scope of the research, the resistance to high temperatures in the range of 1000°C and 1200°C, compatibility with ceramic glaze and shrinkage rates of the natural stone called cherry (rose) in Nevşehir region were investigated. A glaze recipe suitable for the structure was developed by firing in an electric kiln in an oxidative atmosphere. Coloured industrial and artistic glazes were obtained with oxide additives at different ratios by making triangular phase diagram calculations over the main glaze recipe. Successful results were obtained by applying the prepared glazes to the cherry (rose) coloured stone body quarried in Nevşehir region. It is thought that the research will contribute to the literature and new studies.

Keywords

Ceramics, Glaze, Triangular phase diagram, Cappadocia, Nevşehir stone

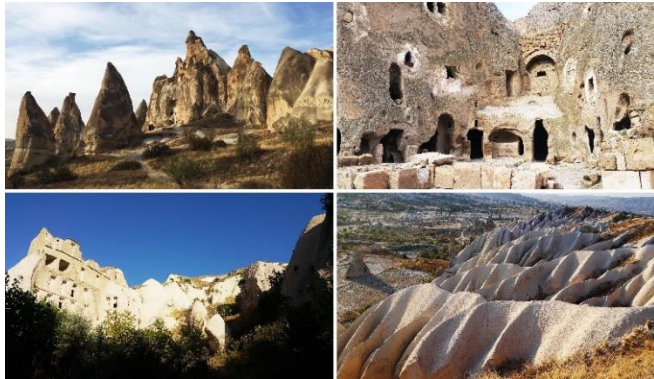
Giriş

Türkiye'nin ortasında (orta Anadolu bölgesinde) yer alan Nevşehir; doğal kaynakları, gastronomisi, çömlekçiliği, açık hava müzeleri ve daha pek çok değerleriyle, başta ilçeleri olmak üzere dikkatleri üzerine çeken kültürel ve turizm odaklı zengin bir coğrafyadadır.

İlk Çağda Nissa daha sonra Soandos, Nisa adlarıyla anılan Nevşehir, Hitit döneminden günümüze kadar pek çok uygarlığa ev sahipliği yapmıştır. Kent, en son Nevşehir adını almadan önce Ürgüp kazasına bağlı Muşkara Köyü adıyla anılmaktaydı (Mülayim'den aktaran Bayrakal, 2011, s. 84). Damat İbrahim Paşa; Muşkara yerine yeni şehir anlamına gelen Nevşehir adını verdiğini, (gerçekleştirdiği imar faaliyetleri sonucu) Karaman Valisi ve Kadısına fermanla bildirmiştir (Bilge, 1966, s. 71).

Fiziki, tarihi, kültürel özellikleriyle çok kıymetli coğrafyada bulunan ve Kapadokya sınırları içerisinde olan Nevşehir, pek çok medeniyete ev sahipliği yaparak coğrafi ve kültürel miras açısından dikkat çeken bir ildir. Bunun yanı sıra toprak yapısının volkanizmaya bağlı farklılığı nedeniyle bölge, yüzey özellikleri itibariyle renk-doku-taş vb. bakımından farklı bir perspektife sahiptir. Bunun yanı sıra, geçmişten günümüze doğal ve kültürel mirasın bütünleştiği ve hatta içselleştiği bu şehir, ilçeleriyle birlikte eşsiz bir niteliğe sahip olmasıyla 1985 yılında dünya miras listesine girmiştir (Görsel 1).

Hasandağ, Melendiz dağı, Göllüdağ, Erciyes dağının milyonlarca yıl önce püskürmesiyle çıkan küller, tüf, ignimbirit ve pomza gibi küçük taneli volkanik parçalar şiddetli patlamalarla uzak mesafelere saçılmıştır. Nevşehir, Ürgüp dolaylarında yaklaşık 300 km²'lik bir alanda o devirde mevcut olan göllerde, vadilerde yağma şeklinde birikmiştir (TMMOB, 2004, s. 2).



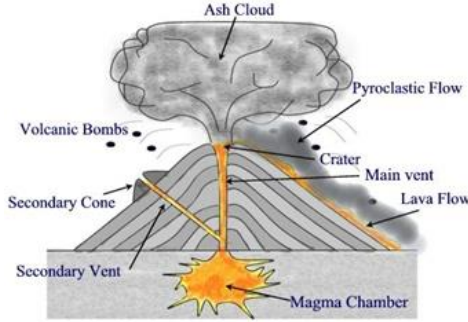
Görsel 1. Kapadokya'nın volkanizma doğal yapısı, Fotoğraf: Betül Aytepe Serinsu.

Güngördü (2021), Nevşehir ili sınırları içerisindeki bölgenin “Merkezi Volkanik Kapadokya” olarak tanımlanabileceğini, Göreme ve Ürgüp çevresinde volkanizma temelli yeryüzü oluşumlarının yoğun olarak görüldüğünü belirtmektedir.

Volkanların püskürmeleri, Üst Miyasen’den (10 milyon yıl önce) başlayıp, Holosen’e (günümüze) kadar devam etmiştir. Neojen gölleri altındaki yanardağlardan çıkan lavlar, platoda göller ve akarsular üzerinde 100-150 metre kalınlığında farklı sertlikte bir tuf tabakası meydana getirmiştir (Nevşehir Belediyesi, 2021).

Bu jeolojik özellikler pek çok açıdan değerlidir. Toprakta bulunan minerallerin çeşitliliği, farklı hammaddelerin oluşu, Ponzataşı, Oniks gibi taş türlerinin bulunuşu volkanizmanın meydana getirdiği katmanlar arasındadır.

Ateş anlamına gelen ignis ve bulut anlamına gelen nimbus kelimelerinden oluşan bir çeşit volkanik konglomera (aglomera) türü olan İgnimbirit, çok sıcak volkan küllerinin birbirine yapışarak lav akıntısına benzer bir akıntı oluşturmasıyla meydana gelen kütleli kayaçlardır. Tüflere oranla aşınmaya dirençlidirler (Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi). Akın ve diğerleri, İgnimbirit’in yüksek derecede oluşumu sırasında gözenekli bir yapıya dönüştüğünü; oluşum ortamındaki sıcaklığın (yaklaşık $>500^{\circ}\text{C}$ ’ye ulaşması) ve basınç koşullarının bu tür kayaçların fiziksel ve mekanik özellikleri üzerinde doğrudan etkili olduğunu ifade etmektedir (Akın vd., 2022), (Görsel 2).



Görsel 2. İgnimbiritlerin oluşum mekanizması. (Coğrafya Sitesi, 2012).

Volkanik yapının bölgeye hâkim olduğu bu yüzey özellikleri sayesinde oluşan hafif ve gözenekli doğal taşlar, ocaktan çıkarılırken yumuşak olduğundan işlenebilmesi kolaydır. Çeşitli sektörlerde, mimari yapılarda kullanım olanaklarının genişliği ile bölge ekonomisi açısından taşlar önemli bir kaynaktır. Oluşum sırasındaki renk ve dokuların estetikliği, bunun yanı sıra yalıtım bakımından mimari yapılarda kışın sıcak yazın serin özelliğe sahip olması ve ses yalıtkanlığı nedeniyle dış cephe, iç cephe, zeminlerde yoğun olarak

kullanılabilmektedir. Ticari açıdan değeri olan ve talep gören bu doğal yapı taşları krem, sarı, vişne, gri, gülkurusu, alacalı gibi pek çok kendi içinde renk tonlarına sahip olup mimari yapılarda taş ocaklarından çıkarılarak standart ölçülerde kesilmekte ve cephelerin kaplaması yapılmaktadır. En önemli özellik ise doğal haliyle kullanılmaya uygun olmasıdır. Montaj yapılmasının ardından, taşların hava ve su ile temas etmeye başladıktan sonra zamanla taş bünyenin sertleşmesi ve mukavemetinin artması sayesinde yapılarda uzun ömürlü kullanılabilen malzeme olduğu bilinmektedir.

Önceleri kaya oyma yaşam alanlarında hayatlarına devam eden halk, bölgede bulunan taşları değerlendirerek ince taş işçiliğini mimari yapılara uygulamıştır. Geleneksel Kapadokya evleri, kaya yamaçları oyularak veya kesme taş kullanılarak inşa edilmiştir. Çeşitli renklerde doğal olarak bölgede çıkan taşlar ısıya karşı yalıtım sağlamakta ve ocaktan ilk çıktığında kolay işlenebilmektedir. Böylece taş işçiliği gelişerek iç mekân taş süslemeleri yapılmaya başlanmıştır (Gülyaz, 2015).

Bilgili (2018: 61), bölgede oluşan tüflerin kolay işlenebilirliği ile peribacalarının ve vadi yamaçlarının farklı kotlarda yatay ve düşey olarak şekil alabildiğini ifade etmektedir. Bunun yanı sıra ocaktan çıkarıldığında yumuşak olan, atmosfer koşullarında sertleşen bir malzeme özelliğini vurgulamaktadır.

Kapadokya bölgesinde yer alan geçmişteki pek çok yapı, bölgenin doğal kaynaklarından edinilen taşlarla kaplanmıştır ve günümüzde halen taş ocakları yeni kesim teknolojilerini kullanarak taş çıkarmaya devam etmektedir. Ayrıca bölgedeki iş olanaklarından biri olan taş işçiliği ile taşlara rölyefler yapılabilenkte veya heykele dönüştürülebilmektedir. Sanatsal ve estetik anlayışla taşa yön veren ustalar aracılığıyla tasarım-işlev-amaç doğrultusunda kullanım alanlarında çeşitlilik artmıştır.

Araştırmanın Problemi

Tüf içerikli vişne (gül) renkli Nevşehir taşının yüksek ısılara dayanımı olabilir mi? Bünyeye uygun endüstriyel ve artistik sır reçetesi yapılabilir mi? Renkli sır denemelerinde, zemin ve sır arasındaki etki nasıldır? sorularına yanıt aranmıştır.

Araştırmanın Amacı

Araştırma kapsamında, Nevşehir bölgesinde çıkan taşlardan vişne (gül) renkli doğal taşın yüzeyine 1040°C'ye uygun sır reçetesi geliştirilerek denemeler yapılmıştır. Taşın fırınlandıktan sonra ısıya olan dayanımı, renk değişimleri, küçülme oranları incelenerek taş bünyenin sır ile uyumu ve hazırlanan sır reçetesi üzerinden alternatif renk tonları araştırılmıştır. Endüstri alanında mimari yapıların kaplamalarında kullanılan taşların yine endüstriyel bağı koparılmadan

sırlı olarak kullanım süreci ve artistik boyutta nasıl ele alınabileceği araştırmanın hedefleri arasında yer almaktadır.

Araştırmanın Hipotezleri

Tüf içerikli vişne (gül) renkli Nevşehir taşı yüksek ısılara dayanabilirse, sağlam bir bünye edilecektir. Bünyeye uygun sır reçetesi yapılırsa, endüstriyel ve artistik uygulamalara olanak sağlayarak kullanım alanları genişler. Renkli sır denemeleri uygulandığında, taşın zemin ve sır arasındaki etkisi dokulu ve sanatsal çıkar.

Araştırmanın Kapsamı

Nevşehir bölgesinde çıkan taşlardan biri olan vişne (gül) renkli doğal taş araştırma kapsamına alınmıştır. Bu taş bünyenin üzerine 1040°C'ye uyumlu ana sır geliştirilmiş olup renk varyasyonları araştırılmış ve sonuçlar değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra, 1200°C'de fırınlanarak taşın mukavemeti, sinterleşme durumu gözlenmiş olup, küçülme oranları hesaplanmıştır.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırmanın konusu olan vişne (gül) renkli Nevşehir doğal taşın XRF metodu ile tespit edilen kimyasal analizi ve XRD ile faz analizleri incelenmiştir. Bu doğrultuda taşın içerisinde bulunan hammaddeler, oranları ve mineral türlerinin varlığı ve miktarı tespit edilmiştir. Bünyeye uygun şeffaf sır reçetesi hesaplanarak tartımlar yapılmış ve 1040°C'de elektrikli fırında oksidatif atmosferde pişirilmiştir. Ana reçetenin olumlu çıkması ile üçgen faz diyagram üzerinden 21 adet renkli sır karışımı elde etmek için hesaplama ve tartımlar yapılmış ve homojen karışımın ardından yine 1040°C'de fırınlanmıştır.

Nevşehir Vişne (Gül) Renkli Doğal Taş Yüzeyine Sır Araştırmaları

Araştırmada kullanılan vişne (gül) renkli doğal taş, Öz Kapadokya taş ocağına ait olup Nevşehir Avanos yolu üzerindeki Karayazı-1 ve Deliklikaya-1 olarak adlandırılan ocaktan çıkarılmaktadır (Görsel 3). Bu taş ocaklarında sarı/krem (Devetüğü) ve vişne (gül) renkli iki farklı türde taş bulunmaktadır. Ocaklardan çıkan taşların doğal rengi oldukça etkili ve dokusal olarak estetikdir (Görsel 4). Firma tarafından vişne (gül) olarak adlandırılan taşın XRF metodu ile tespit edilen kimyasal analizi Tablo 1'de yer almaktadır.



Görsel 3. Öz Kapadokya (2020). Öz Kapadokya Sarıtaş Taş Ocağı, Karayazı Mevkii, Nevşehir.



Görsel 4. Vişne Renkli Nevşehir Doğal Taşı, Fotoğraf: Bettil Aytepe Serinsu.

Tablo 1. XRF metodu ile tespit edilen kimyasal analizi.

Kimyasal Analiz (%)	Vişne
SiO ₂	65,39
Al ₂ O ₃	15,64
CaO	4,31
K ₂ O	4,45
Fe ₂ O ₃	1,57
TiO ₂	0,33
CO ₂	7,42
SO ₃	0,08
MgO	0,42
P ₂ O ₅	0,18
BaO	0,15
MnO	0,06
SiO ₂ /Al ₂ O ₃	4.18
L.O.I	7.42

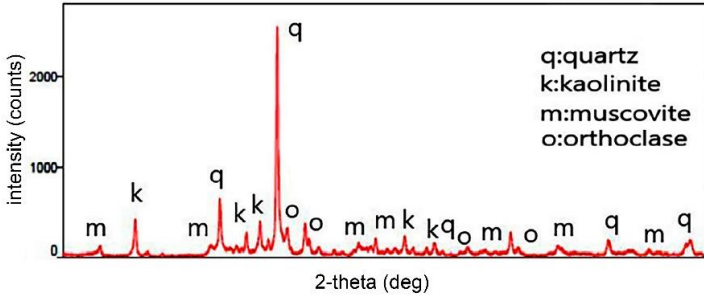
(Bayer Öztürk ve Çam, 2023).

Kimyasal analiz incelendiğinde Kuvars oranının %65,39 olduğu görülmektedir. Arcasoy ve Başkırkan (2020), feldspat mineralinden sonra kuvarsın yeryüzünün bilinen %25'lik dilimini oluşturduğunu ve yerkabuğunda

bulunan en fazla mineral olarak bulunduğunu, oksijenle olan bileşimi ile silisyumun oluştuğunu ifade etmektedirler. Kuvars ana kayaların içinde mevcutken tek başına damarlar şeklinde diğer minerallerle karışmış olarak bulunabilir.

Taşın XRD ile yapılan faz analizinin kimyasal içerikleri incelendiğinde Kuvars, kaolinit, muskovit ve ortaklas fazları tespit edilmiştir (Tablo 2), (B. Öztürk ve Çam, 2023).

Tablo 2. XRD Faz Analizi.



(B. Öztürk ve Çam, 2023).

Taşın analiz sonuçları dikkate alınarak, şeffaf sır reçetesi geliştirilmiştir. İlk aşamada, 1000°C’de ve taşın daha yüksek dereceye dayanımını incelemek için ikinci aşamada da 1200°C’de taş doğal haliyle fırınlanmıştır (Görsel 5). Her iki dereceye göre pişme küçülmelerine bakıldığında herhangi bir küçülme gözlenmemiştir ancak pişme derecesi yükseldikçe sinterleşme artmıştır ve bünye rengi koyulaşmıştır. Ayrıca taş bünyenin mukavemeti artmıştır. Pişirimler oksidatif atmosferde, elektrikli fırında gerçekleştirilmiştir.



Görsel 5. 1000°C ve 1200°C, Sırsız Pişirim, Vişne Renkli Nevşehir Doğal Taşı, Özkapadokya. Fotoğraf: Betül Aytepe Serinsu.

Hazırlanan şeffaf reçete, şamotlu çamur, döküm çamuru ve Avanos Güray Müze’nin imalatı olan kırmızı çamur bünyeye uygulanmıştır (Görsel 6). 3 farklı bünyeye denenip sonuçların başarılı çıkmasının ardından üçgen faz diyagram hesaplaması ile ana sır üzerinden 21 adet renk tonlarının elde edileceği sır denemeleri yapılmıştır. Üç farklı çamur bünyenin yüzeyine sırlar uygulanmıştır. Çamur bünyelerdeki sonuçların hatasız ve kullanılabilir olması ile Nevşehir

bölgesinde çıkan vişne (gül) olarak adlandırılan Nevşehir taşının yüzeyine tüm sır denemeleri uygulanmıştır. 1040°C elektrikli fırında tüm pişirimlerin yapıldığı her bir deneme ile taş bünye üzerine uyumlu ve çok seçenekli renk tonlarının elde edildiği sırlı taşlar meydana getirilmiştir. Tüm uygulamalarda kullanılan ana reçete Tablo 3'te verilmiştir.

Tablo 3. Ana Sır Reçetesi

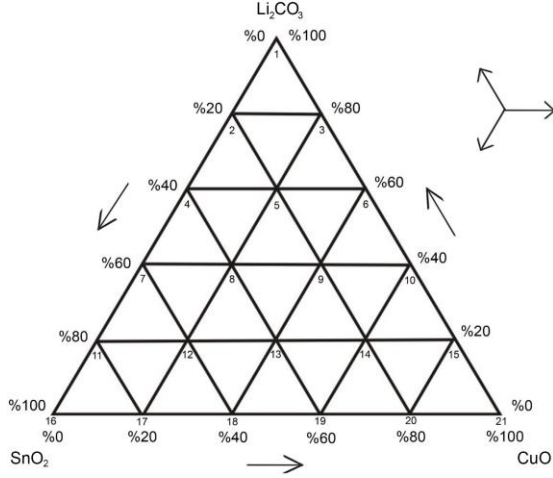
%35 Üleksit ($\text{Na}_2\text{O} \cdot 2\text{CaO} \cdot 5\text{B}_2\text{O}_3 \cdot 16\text{H}_2\text{O}$)
%40 Sodyum Feldispat ($\text{Na}_2\text{O} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 6\text{SiO}_2$)
%11 Kaolen ($\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{SiO}_2 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$)
%2 Kalsiyum Oksit (CaO)
%13 Kuvars (SiO_2)



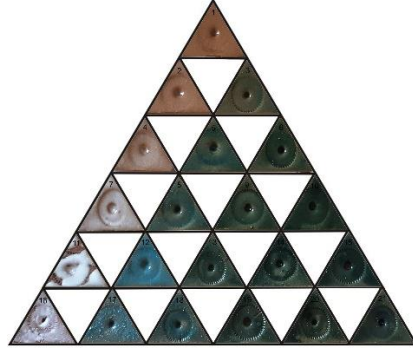
Görsel 6. Üç farklı bünyeye ana reçetenin uygulanması. Sırasıyla Beyaz Döküm Çamuru, Şamotlu Çamur, Kırmızı Çamur, Bisküi Pişirimi 1000°C, Sırlı Pişirim 1040°C, Fotoğraf: Betül Aytepe Serinsu.

Üç ana seramik bünyedeki gelişime göre, sırlın şeffaflığı ve bünyeyle uyumu başarılı çıkmıştır. Aynı sır reçetesi üzerinden farklı renk tonları araştırmak için üçgen faz diyagram hesaplamasında; 21 adet numuneye 100'er gram olarak hazırlanan ana şeffaf sır reçetesi ayrı ayrı tartılmıştır. Sırda artistik ve renkli etkilere ulaşabilmek için 7 gr Li_2CO_3 (Lityum Karbonat), 4 gr SnO_2 (Kalay oksit) ve 5 gr CuO (Bakır oksit) katkıları ile hesaplama yapılarak karışımlar hazırlanmıştır. Her bir sır karışımı, su ile homojen hale getirilerek 1000°C'de fırınlanmış üç farklı bisküi bünyeye uygulanmıştır. Tablo 4'te üçgen faz diyagrama ait hesaplama oranları verilmiştir. 1040°C'de pişirilen numuneler Görsel 7, 8, 9'da verilmiştir.

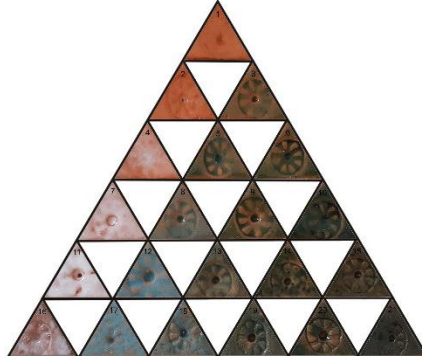
Tablo 4. Üçgen Faz Diyagram ve hesaplaması.



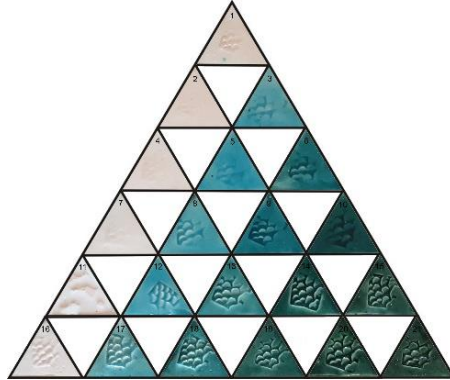
	Li ₂ CO ₃ (7 gr)	SnO ₂ (4 gr)	CuO (5 gr)
1	7 gr	-	-
2	5,6 gr	0,8 gr	-
3	5,6 gr	-	1 gr
4	4,2 gr	1,6 gr	-
5	4,2 gr	0,8 gr	1 gr
6	4,2 gr	-	2 gr
7	2,8 gr	2,4 gr	-
8	2,8 gr	1,6 gr	1 gr
9	2,8 gr	0,8 gr	2 gr
10	2,8 gr	-	3 gr
11	1,4 gr	3,2 gr	-
12	1,4 gr	2,4 gr	1 gr
13	1,4 gr	1,6 gr	2 gr
14	1,4 gr	0,8 gr	3 gr
15	1,4 gr	-	4 gr
16	-	4 gr	-
17	-	3,2 gr	1 gr
18	-	2,4 gr	2 gr
19	-	1,6 gr	3 gr
20	-	0,8 gr	4 gr
21	-	-	5 gr



Görsel 7. Bisküi Pişirimi 1000°C, Sırlı Pişirim 1040°C, Kırmızı Çamur Üçgen Faz Diyagram. Fotoğraf: Betül Aytepe Serinsu.



Görsel 8. Bisküi Pişirimi 1000°C, Sırlı Pişirim 1040°C, Şamotlu Çamur Üçgen Faz Diyagram. Fotoğraf: Betül Aytepe Serinsu.

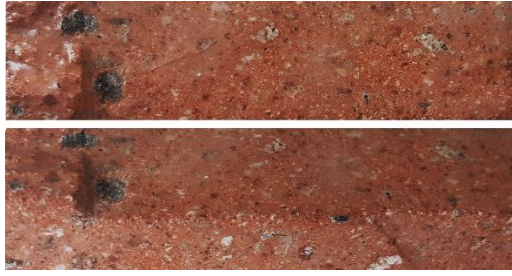


Görsel 9. Bisküi Pişirimi 1000°C, Sırlı Pişirim 1040°C, Beyaz Döküm Çamuru Üçgen Faz Diyagram. Fotoğraf: Betül Aytepe Serinsu.

Kırmızı çamur, şamotlu çamur ve beyaz döküm çamuru olmak üzere üç farklı bünyeye uygulanan 21'er adet renk denemesinde, diyagramda yer alan 11 numaralı sır toplanmalı olarak sonuç vermiştir. Artistik açıdan

değerlendirildiğinde toplanmalı sıra örnek teşkil etmektedir. Bunun yanı sıra diğer tüm uygulamalar gerek yüzeye dağılımı ve tutunması gerekse renk tonları açısından olumludur.

İkinci aşamada, pişmiş çamur bünyelere yapılan sır denemeleri, Nevşehir vişne (gül) renkli taşına uygulanmıştır. Taşlar, taş kesme makinesinde küçük parçalara ayrılmıştır. Yumuşak bir yapıya sahip olduğundan kolaylıkla kesilebilmiştir. Tüm parçalar tozundan arındırılmak üzere yıkanmıştır ve etüvde 200 santigrat derecede kurutulmuştur. Ana şeffaf reçete taş bünyelerin yüzeye dökülerek uygulanarak, oksidatif atmosferde elektrikli fırında 1040 santigrat derecede fırınlanmıştır. Bu ilk deneme ile bünyenin ısıyla temasından sonra mukavemetinin arttığı, pişmeden önce taş ocağından çıkan doğal rengine göre kiremit kırmızısı rengini aldığı ve sırda küçük krakleler olmasına rağmen sıranın bünyeye uyum sağladığı gözlenmiştir (Görsel 10).



Görsel 10. Öz Kapadokya Vişne Renkli Nevşehir Doğal Taşı, Sırlı Pişirim 1040°C.
Fotoğraf: Betül Aytepe Serinsu.

Daha önce ana şeffaf sır reçetesine göre hazırlanan üçgen faz diyagram sır numuneleri, üç farklı çamur bünyeye uygulandığı gibi araştırmanın konusu olan taş bünyenin yüzeylerine de denenmiştir (Görsel 11). Sırlar bünyeye uyumludur ve renk tonları açısından etkili çıkmıştır. 11 numaralı sır numunesi, çamur bünyelerdeki gibi taş bünyenin üzerinde toplanmalı olmayıp yüzeyde düzgün bir yayılım göstermiştir.



Görsel 11. Öz Kapadokya Nevşehir Taşı (Vişne), Üçgen Faz Diyagramı, Sırlı Pişirim 1040°C. Fotoğraf: Betül Aytepe Serinsu.

Estetik ve doku bakımından incelendiğinde, taşların bünyesinde barındırdığı demir oksit nedeniyle sırlandıktan sonra siyah benekler belirgin hale gelmiş ve taş bünyenin içindeki beyaz mineraller sırlın altında etkili etkiler vermiştir (Görsel 12).



Görsel 12. Sırlı Taşlardan Detay. Fotoğraf: Betül Aytepe Serinsu.

Taşlardan sadece bir adet numunede, taş bünyenin içinden dağılma gözlenmiştir (Görsel 13). Doğadan çıktığı haliyle kullanıldığı için ayrıştırma işlemine tabii tutulmadığından nadir de olsa bu tür sorunlarla karşılaşılacağı anlaşılmıştır. Bu tür dağılmaları engellemek için pişme derecesinin yükseltilmesinin etkin rol oynayacağı düşünülmektedir.



Görsel 13. Taş Bünyede Dağılma. Fotoğraf: Betül Aytepe Serinsu.

Sonuç

Nevşehir bölgesinde bulunan vişne (gül) renkli volkanik doğal taşın sırlanması ve yüksek ısıya olan dayanımı araştırılmıştır. Yapılan uygulamalar doğrultusunda hem endüstriyel hem de sanatsal açıdan çok yönlü değerlendirilebileceği sonucuna varılmıştır. Araştırmanın ışığında; Nevşehir bu taşın yüzeyine uygulanan sırların, bünyeye uyumlu olduğu ve farklı reçetelerin de denenerek olumlu yaklaşımlar elde edilebileceği izlenimi netleşmiştir. Yapılan prototip örnek doğrultusunda pek çok yeni fikir üretilebileceği yorumuna ulaşılmıştır. Taş yüzeylere dokusal uygulamaların yapılabilmesi, alternatif malzemelerin bütünleştirilebileceği ve alternatif pişirimlerin denenebileceği ayrıca sır altı-sır üstü gibi çok çeşitli dekor tekniklerinin uygulanabileceği fikri oluşmuştur.

Taşların seramik teknolojisi ve seramik sanatında kullanılabilmesi, yeni pratiklere açık olan güncel- çağdaş-sürdürülebilir bir konu olarak üretime ve geliştirilmeye açıktır.

Araştırma kapsamında sırlı uygulamalar 1040°C’de gerçekleşmiştir. Taş bünyenin su emmesini azaltmak ve mukavemet kazandırmak için derece yükseltılarak denemelerin devam ettirilmesi planlanmaktadır. Bölgenin ekonomik değerlerinden biri olan taş ocakları ve taş işlemeciliğine farklı boyut kazandırılacağı düşünülmektedir.

Dış ve iç cephe kaplamalarında, hamam, banyo gibi nemli ortamlarda yer ve zemin uygulamalarında oldukça geniş bir alanda değerlendirilebilir. Bunun yanı sıra sanatsal duvar panoları tasarlanarak, montajları yapılabilir. Araştırmanın devamında yine Nevşehir’de çıkarılan farklı renkteki taşlara da denemeler yapılacaktır.

Destek

Bu çalışma Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi İhtisaslaşma Koordinatörlüğü Proje Destek Birimi tarafından desteklenmiştir. Proje Numarası: “AYP24-1”.

Kaynakça

- Akın, M., Topal, T., Dinçer, İ. K. Akın, M., Özvan, A., Orhan, A., Orhan A. (2022). İgnimbiritlerde pomza şekli ile fiziksel-mekanik özellikler arasındaki ilişkilerin incelenmesi. *Geosound*, 55(1), 80-104. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2304109>
- Arcasoy, A., Başkırkan, H. (2020). *Seramik teknolojisi* (1.baskı). Literatür Yayıncılık.
- B. Öztürk, Z., Çam, T. (2023). Performance of eco-friendly fly ash-based geopolymer mortars with stone-cutting waste.
- Bayrakal, S. (2011). Nevşehir kalesi ve çevresindeki osmanlı mimari dokusu. *Erdem*, (59), 84-106.
- Bilge, A. (1966). Nevşehir ve lale devri tarihi. *Nazımbey Basımevi*.
- Bilgili, B. (2018). Kapadokya bölgesi Nevşehir yöresi kültürel varlıklarının bozulmalarına neden olan etmenler. *Nevşehir Bilim ve Teknoloji Dergisi*, 7(1), 60-74. 10.17100/nevbittek.329311
- Coğrafya Sitesi (2012). Yüzeysel Volkanizma. <https://coğrafya.sitesi.web.tr/yuzeysel-volkanizma.html>
- Gülyaz, E. M. (2015). Kapadokya mimarisinin binlerce yıllık öyküsü. *Arkitera*. <https://www.arkitera.com/gorus/kapadokya-mimarisinin-binlerce-yillik-oykusu/>
- Güngördü, F. V. (2021). Merkezi volkanik kapadokya'nın erken tarihöncesi toplulukları üzerine yeni bulgular, Avanos örnekleri; Topraktepe ve Türkmenlik tepesi. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 11(1), 260-285. <https://doi.org/10.30783/nevsosbilim.873765>
- Nevşehir Belediyesi. (2021). Kent rehberi. Nevşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü.
- Öz Kapadokya. (2020, 1 Temmuz). Nevşehir Öz Kapadokya doğal sarıtaş stok alanımız [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=5oYC_tXSBk0&t=134s
- Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi. İgnimbirit. <http://fened-c.web.nku.edu.tr/ignimbirit>
- TMMOB. (2004). Kapadokya'nın tarihi, jeolojik özellikleri ve insan sağlığı üzerine etkileri. *Jeoloji Mühendisleri Odası*. https://www.jmo.org.tr/resimler/ekler/5577d77c02fdbaa_ek.pdf

14. Bölüm

20. YÜZYIL ÖNCESİNDE KOLAJ

Çiğdem DOĞAN ÖZCAN¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi ABD. ciğdemdogan@ohu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7897-1216.

GİRİŞ

Fransızca yapıştırma anlamına gelen “coller” sözcüğünden türeyen kolaj, Türk Dil Kurumu Güncel Sözlüğüne göre; “1. Kesip 2. Kesip yapıştırılarak bir araya getirilmiş nesne” anlamlarına gelmektedir. American Heritage Dictionary kolajı “bir yüzeye yapıştırılan malzeme ve nesnelerin, genellikle birleştirici çizgiler ve renklerle sanatsal bir bileşimi” olarak tanımlamaktadır (American Heritage Dictionary). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisine göre ise kolaj “yapıştırma resim” olarak anılmaktadır: “Gazete, afiş, etiket, fotoğraf gibi basılı malzemelerle ayna, kumaş gibi nesnelerin kesilip tuvale yapıştırılmasıdır” (2008, s. 890). Buna göre kolaj, farklı medya parçalarının bir araya getirilmesiyle oluşturulan bir sanat formudur. Güncel sanat içinde sıklıkla kullanılan bir teknik olarak kolajın, sanatsal ifadenin önemli unsurlarındandır. Bunun nedeni ise kolajın yaratıcı süreçte farklı malzemelerin ve formların bir araya getirilerek daha özgün kompozisyonlar yaratılmasına katkı sağlamasıdır. Aynı zamanda kolaj, sanatçıya farklı biçimlerde çözüm üretme konusunda yol göstericidir ve kullanılan malzemelerin nasıl bir araya getirileceği konusunda sanatçının yaratıcı düşünme becerisini geliştirir. Böylece sanatçı yeni yollar keşfeder ve malzemenin içinde taşıdığı potansiyeli gözler önüne serer. Sanatçı diğer tüm sanat biçimlerinde olduğu gibi kolaj ile de kendi duygu ve düşüncelerini ifade etmenin özgürlüğüne sahip olmaktadır.

Kolaj tekniği sanat tarihi açısından incelendiğinde, ilk kez 1912 yılında Pablo Picasso (1881-1973) ve Georges Braque'ın (1882-1963) kübist eserlerinde sanatsal bir form kazandığı ya da bu dönemde icat edildiği kabul edilmektedir. Yazar, sanat eleştirmeni ve küratör olan Edward Lucie-Smith sanat terimleri sözlüğü kitabında kolajı; “Analitik kübist dönemlerinde Picasso ve Braque tarafından icat edilen bir teknik (...)” (1984, s. 52) olarak ifade etmektedir. Sanat eleştirmeni Clement Greenberg'in “Collage” başlıklı yazısına göre; “kolajı kimin -Braque'ın mı Picasso'nun mu- ve ne zaman icat ettiği hâlâ netlik kazanmış değil. Her iki sanatçı da 1907 ile 1914 yılları arasında yaptıkları çalışmaların çoğunu tarihsiz ve imzasız bırakmıştır ve her biri kendisininin ilk kolaj olduğunu iddia etmekte ya da bu iddiayı ima etmektedir” (1982, s. 105). Ancak bugün yapılan araştırmalarda farklı şekilde düşünüldüğü söylenebilir: Freya Gowrley “Collage Before Modernism” başlıklı yazısında modern öncesi dönemin göz ardı edildiğinden bahsetmektedir. Ona göre, Pablo Picasso ve Georges Braque'ın kolajı icat ettiklerine dair anlatı “kâğıt kolajı mevcut sanatsal hiyerarşiler içinde resmin uzun süredir devam eden hegemonyasını yıkmayı amaçlayan deneysel ve meydan okuyan bir teknik olarak müjdeleyerek, bu türe dair sanat tarihi literatürüne hâkim olmuştur. Kolajın özel tarihçeleri bile genellikle Picasso ve Braque'ın ilk yaratımlarından önce kolaja verilen ilginin eksikliğiyle karakterize

edilir; örnekler, kesinlikle modern olmayan bir çağın zayıf bir şekilde ilişkili merakları olarak göz ardı edilir” (2019, s. 25). Ayrıca 18. ve 19. yüzyıl metinleri incelendiğinde “kolaj” ile ilgili herhangi bir kayda rastlanmasa da modernizm öncesi yıllarda çok sayıda ilgili uygulamanın hayata geçirildiğini söylemektedir. Ona göre:

Geleneksel kâğıt kolajından parça parça el yazmalarına, dekupajdan silüetlere, botanik kupürlerden karalama defterlerine ve fotomontaja, 1500-1900 dönemi aslında canlı bir dizi kolajlı formun üretimiyle karakterize edilmiştir. Her ne kadar bu nesnelere farklı etiketlere ve tarihlere sahip olsalar da her birinin yaratımı, kolajın kavramsallaştırıldığı ve yapıldığı kültürel süreçlere dayanmaktadır. Edinme ve seçmeden uyarılma ve yeniden biçimlendirmeye kadar bu nesnelere, karmaşık bir tüketim ve üretim diyalogu aracılığıyla yeni ve son derece kişisel anlatılar yaratmak için farklı unsurları bir araya getiren bileşik kültürel üretimin ilgi çekici örnekleridir (2019, s. 25,26).

Modern sanatçıların kolajı benimsemesi, genellikle bu tekniğin geleneksel sanat anlayışına karşı bir meydan okuma olarak görülmesiyle açıklanır. Kesip yapıştırma yoluyla yaratılan bu yeni yöntem, yağlıboya resmin ve heykelin sınırlı malzeme ve tekniklerine bağlı kalan, doğrusal ve anlatıya dayalı sanat yapma anlayışına alternatif bir yaklaşım sunmuş; geleneksel sınırları zorlayan bir ifade biçimi haline gelmiştir. Bu doğrultuda kolaj kullanımı, avangart bir tavırla, anlatı odaklı sanat yaklaşımına karşı bir direniş biçimi olarak modern dönemi etkilemiştir. Kolajın, Picasso ve Braque ile birlikte yeni bir boyut kazandığı ve bu boyutla birlikte batı sanatının seyrini değiştirdiklerini söylemek mümkündür. Böylece sanatın sınırları genişlemiş ve Duchamp’ın hazır nesne anlayışına kadar uzanan yenilikçi söylemlerin temelleri atılmıştır. Aynı zamanda bu gelişme, sanatın geleneksel anlayışını sorgulamış ve daha erişilebilir hale gelmesini sağlamıştır. Picasso ve Braque’ın bıraktığı miras üzerine literatürde oldukça fazla bilgi bulunmaktadır. Ancak kolaj, bu iki önemli sanatçıdan önce de varlığını sürdürüyordu. Bu bağlamda, Kübizm öncesinde kolajın nasıl kullanıldığı ve günlük yaşamda nasıl yer bulduğu soruları önem kazanmaktadır. Freya Gowrley’nin modern öncesi dönemin ihmal edilmesine yönelik eleştirilerinden hareketle, modern dönemin en önemli tekniklerinden biri haline gelen kolajın tarihini yeniden düşünmek ve değerlendirmek bu bölümün konusunu oluşturmaktadır.

KOLAJIN TARİHİ ÜZERİNE

Kolaj, hayal gücünün sınırlarını zorlayan ve sanatçıya birçok olanak sağlayan bir tekniktir. Farklı malzemeleri bir araya getirerek alışılmadık kompozisyonlar

oluşturur; katmanlar arasında yeni anlamlar yaratır ve izleyicinin bakış açısını değiştirebilir. Katherine Hoffman'a göre kolaj parçaları son derece anlamlı bir bütün olarak algılanır, ancak bu anlam tam olarak dile getirilemez ve hiçbir zaman bütünüyle açığa çıkmaz. Bu durum, sanatçıya parçaları keyfi ya da bilinçli bir şekilde düzenleme özgürlüğü tanır. Böylece kolaj, sanatçıya hem yaratıcı bir serbestlik sunar hem de eserin dinamizmini ve sanatçının kararlılığını hissettirir (Akt. Leland ve Williams, 1994, s.8). Kolaj, malzemeleri, imgeleri ve renkleri beklenmedik ve geleneksel sanat anlayışının dışında bir şekilde bir araya getirme yöntemidir. Bu yöntem, farklı kaynaklardan alınan ve birbirleriyle ilişkisi olmayan parçaları bir araya getirerek yeni bir şeyler söylemenin yoludur. Oluşturulan kompozisyonlar, izleyicinin alışkın olmadığı bir deneyim yaratır ve sıradan olanı farklı bir bağlamda görmeye zorlar. Bu bakış açısı özellikle 20. yüzyılda sanat formu olarak ortaya konan kolaj tekniğinin başat önermesidir. Pablo Picasso ve Georges Braque gibi sanatçılar kolajı modern sanatın merkezine taşımış ve ona resimle eşdeğer bir estetik derinlik kazandırmıştır. Bu dönemde kolaj, sadece birleştirme sanatı olmaktan çıkarak; soyut düşüncelerin, politik mesajların ve kişisel ifadenin güçlü bir aracı haline gelmiştir. Sanatçıların kullandığı farklı materyaller ve kompozisyon teknikleri, kolajın sadece el becerisine dayanan bir zanaat olmadığını, aksine düşünsel ve duygusal bir yaratım sürecinin ürünü olduğunu göstermektedir.

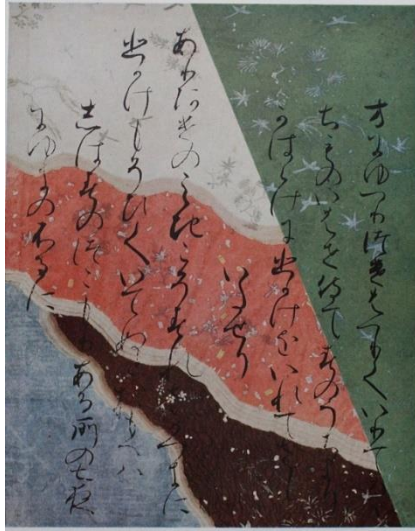
Ancak 20. yüzyıl öncesine bakıldığında, kolajın farklı formlar altında kullanıldığı ve günümüzde bildiğimiz tekniklerin o dönemde başka adlarla anıldığı görülür. Kolaj tekniği ile ilgili bir kitap yazan Nita Leland ve Virginia Lee Williams'a göre kolaj, sanatsal olduğu düşünülmeden çok önce, hatta muhtemelen kâğıdın icadından önce de varlığını sürdürüyordu. Onlara göre, bugün hala birçok insan kolajı sanattan çok bir zanaat olarak görmektedirler. Ancak kitaplarında kolaj sanatının resim kadar biçimsel, zorlu ve etkileyici olduğunu vurgulamaktadırlar (1994, s. 7). Kolajın hikayesi:

MÖ 200'lerde Çin'de kâğıdın icadıyla başlar, ancak kâğıt kolajının en eski örnekleri, fırça darbeleri için bir arka plan oluşturmak üzere kâğıt ve kumaş parçalarını yapıştırarak şiirleri için yüzeyler hazırlayan on ikinci yüzyıl Japon hattatlarının çalışmalarıdır. Daha sonra, on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda Yakın Doğu'da zanaatkârlar karmaşık tasarımları kesip yapıştırmış ve ciltçilik sanatının bir parçası olarak ebrulu kâğıtlar kullanmışlardır. Günümüzün kolaj sanatçıları bu eski kolaj tekniklerinin heyecan verici varyasyonlarını icat etmektedir (Leland ve Williams, 1994, s. 14).

Kolajın en eski kökenlerinden bazıları Çin ve Japonya'da bulunur ve özellikle Japonya'da Heian Dönemi (794-1185) bu gelişimde önemli bir yer tutar. Heian

Dönemi, Japon kültürü ve sanatının altın çağlarından biri olarak kabul edilir ve bu dönemde kolajın erken formları olan kâğıt birleştirme teknikleri gelişmiştir. Özellikle bu dönemde yapılan ve kaligrafik şiirlerin yer aldığı kâğıt tabakalar kolajın ilk örnekleri olarak gösterilebilir. “Japonlar, parlak renkli kâğıt parçalarını nesnelere yapıştırdıkları ve yüzeyi mühürlemek için bir cila tabakası uyguladıkları ve böylece kalıcı bir yüzey elde ettikleri bir sanat olarak kolajı rutin bir şekilde keşfetmeye” başlamışlardır (Artbuzz, 2021).

Şiirler resimlerin konusu olarak kullanılmış ve hattatlar genellikle resimlerin üzerine veya özel olarak hazırlanmış kare kağıtlara şiirler yazmışlardır (shikishi) daha sonra bir tabloya eklenmiştir. Bu geleneğin Heian döneminden neredeyse hiç örneği kalmamış olsa da, belgesel kaynaklar ve sonraki yüzyıllarda uygulamanın yeniden canlandırılması yoluyla bilinmektedir. Şiirler ayrıca, ayrı birimler olarak saklanan, albümlerde birleştirilen veya yatay parşömenler halinde düzenlenen ayrıntılı bir şekilde dekore edilmiş kâğıt tabakalarına da yazılmıştır (Ulak, 2004).



Görsel 1. Ōnakatomi No Yoshinobu'nun (921–991) Toplu Şiirlerinin 1. Cildinin Bir Sayfası: 1. Cilt, Gümüş, Altın, Renk ve Mürekkep, Süslemeli Kâğıt Kolajı. Kyoto'daki Nishi-Honganji'deki Otuz Altı Usta Şairin Eserlerinin Koleksiyonundan Biri (URL 1).

Saray çevrelerinde, bir şiir antolojisi hediye edilirken, estetik inceliğin en yüksek standartlarını karşıladığından emin olmak için hiçbir masraftan kaçınılmazdı. Bu kaygının en temel göstergesi, İmparator Shirakawa'nın (1053-1129) altmışıncı doğum gününü kutlamak için 1112'de sipariş edildiği düşünülen Otuz Altı Şiirsel

Ölümsüzün Şiirleri Antolojisi'nin transkripsiyonuydu. Otuz dört orijinal cildin tamamı ve daha sonra eklenen beş cilt, dönemin stillerini temsil ediyor, bazıları muhafazakâr, diğerleri ise buradaki örnek gibi güncel. Bu antolojiyi öne çıkaran şey, dikkat çekici bir şekilde süslenmiş yazı kağıtları dizisidir. Bazıları parlak renklidir; diğerleri kolaj tekniği kullanılarak yaratılmıştır (The Met Museum).

Kolaj uygulamaları Japonya'nın Edo döneminde de devam etmiştir. Bu dönemde resimler ve baskılar bazen altın veya gümüş gibi metallerle süslenerek kâğıt katmanları üzerine uygulanmış kolaj benzeri tekniklerle zenginleştirilmiştir. Bu tür uygulamaların, Japonya'nın kapalı kapılar ardında dış dünyadan öğrendikleri ve Çin, Kore gibi Asya kültürlerinden edindikleri sanatsal tekniklerin bir birleşimi olduğu söylenebilir. Özellikle “ahşap bloklar, sanatçılara detaylı ve hassas çizimler yapma olanağı sağlar ve doğanın inceliklerini yakalamada eşsiz bir araçtır. Bu teknik, hem doğanın fiziksel malzemesi olan ağacı sanatsal sürecin bir parçası haline getirir hem de doğanın ruhunu ve güzelliklerini yansıtmaya açısından derin bir anlam taşımaktadır (Kızılırmak Çekinmez, 2024, s. 624).



Görsel 2. Ogata Kōrin, Kırmızı ve Beyaz Erik Çiçekleri, Edo Dönemi, 18. Yüzyıl, İki Katlı Ekran Çifti, Renkli ve Altın Varaklı Kâğıt, Her Biri 156 X 172,2 cm, Ulusal Hazine (MOA Müzesi, Atami, Japonya) (URL 2)

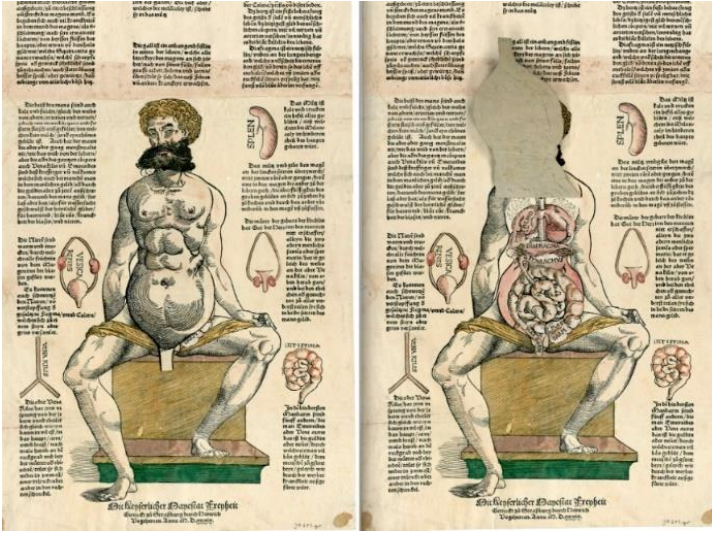
Görsel 2’de Edo döneminin Rinpa sanat akımının önemli temsilcilerinden Ogata Kōrin’in (1658-1716) en bilinen yapıtı “Kırmızı ve Beyaz Erik Çiçekleri” yer almaktadır. Kyoto doğumlu olan sanatçı, sanat ve zanaat tekniklerini bir araya getirerek kendi üslubunu oluşturmuştur. Sanatçı genellikle zengin renk kullanımı, doğanın soyutlanmış motifleri ve yaldızlı detaylarla tanınmaktadır. Edo Dönemi’nde kolaj doğrudan bir teknik olarak pek yaygın olmasa da sanatçılar geleneksel resim ve el yazmalarını süslemek için kolaj benzeri yöntemler kullanmışlardır. Özellikle, kıymetli kağıtlar, altın ve gümüş varak gibi

süslemelerle birleşen kâğıt dekorasyonları önemlidir. Bu dönemde Ogata Kōrin ve diğer Rinpa Okulu sanatçıları, doğadan ilham alan resimleri yoğun altın fonlarla süsleyerek kompozisyonlarına derinlik ve zenginlik katmışlardır.



Görsel 3. Anonim (Muhtemelen Alman) Aziz Dorothea, 1450-1500 Civarı. Ağaç Baskı, Kâğıt Üzerine Kuvars Kristalleri ve El Boyaması, 20,1 X 13,9 Cm, British Museum, Londra (URL 3)

Kolaj eğilimi daha sonra Orta Çağ Avrupası'nda da kendini göstermiştir. Bu dönemde “deniz kabukları, değerli taşlar, altın folyo gibi” (Artbuzz, 2021) malzemeler kullanılmıştır. Özellikle değerli taşlar kullanılarak oluşturulan dini imgeler Gotik kiliselerini süslemiştir. “On üçüncü yüzyıldan başlayarak Orta Çağ'da sanatçılar dini imgeleri genellikle değerli taşlar, zarif lifler, kutsal emanetler ve değerli metallerle zenginleştirmişlerdir (Leland ve Williams, 1994, s. 7). Batı sanatında, kâğıt üzerine kolaj 1400'lü yıllarda Almanya'da başlamıştır. Bunun sebebi, belirli bir miktar kâğıdın bu dönemlerde üretilmeye başlaması ve ilk kâğıt fabrikasının 1390 yılında Nürnberg'de kurulmuş olmasıdır. Bu dönemde yapılmış en erken kolaj örneği ise Görsel 3'te yer alan 15. Yüzyılın ikinci yarısında yapılmış olan Azize Dorothea tahta baskısıdır. Resimde görülen azizenin elbisesinde, ağaç dallarında ve resmi çevreleyen dekoratif çerçevede tutkal ile sabitlenmiş minik kuvartz kristalleri ve pullar yer almaktadır (Elliott, 2019, s. 11).



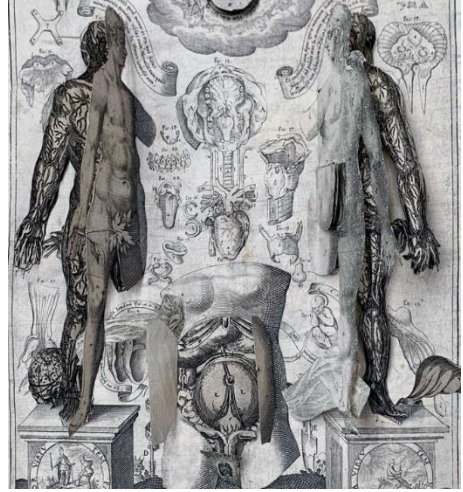
Görsel 4. Heinrich Vogtherr, Bir Erkeğin Vücudunun İç Yapısı Üzerine Anatomik Tasviri, 1544, Jacob Frolich (Printer), (URL 4)

16. ve 17. yüzyılda, iç organları açığa çıkarmak için yapılmış günümüzde kaçak sayfalar olarak adlandırılan “flap anatomies/flep Anatomileri” de kolajın erken dönem örneklerinden olduğunu söyleyebiliriz. Bu kaçak sayfalar, bazen ek bir metinle yayımlanan anatomik baskılar ve çizimleri ifade etmektedir. Bunlar genellikle ciltlenmemiş olup, nispeten ucuz bir fiyata satılan ve kırılğan yapılarından dolayı sınırlı bir dayanıklılığa sahip olan sayfalardır. Katmanlı yaprakların kaldırılmasıyla insan vücudunun farklı bölümlerinin görülmesine olanak sağlayan bu kolajlar anatomi modellerinin ilk örnekleridir. Bu kitaplar, kâğıda çizilmiş veya ahşap baskı tekniğiyle yapılmış anatomik çizimlerin üzerine katmanlar ekleyerek, kadavra kullanmadan sanal bir otopsi deneyimi sağlamaktadır. Rönesans döneminde üç boyutlu olan insan vücudunu iki boyutlu kâğıtta doğru bir şekilde göstermenin ve bunun gerçekçi bir temsilini ortaya koymanın önemli olduğu söylenebilir. 1538'de Strazburg'da Heinrich Vogtherr, ilk bilinen anatomik kapak baskılarını üretmiştir. Alman sanatçı, aynı zamanda matbaacı ve şair olarak, ketenden hazırlanmış katmanlı çizimler geliştirmiştir (Görsel 4). Bu tasarım sayesinde okuyucular, figürlerin katmanlarını kaldırarak hem kadın hem de erkek bedenindeki ana organların konumlarını inceleyebiliyordu. Bu tür eserler, anatomik yapının daha iyi anlaşılmasını sağlamak amacıyla interaktif bir öğrenme aracı olarak öne çıkmıştır (Gardiner, 2017). Andrea Carlino erken modern dönemde anatomik figürleri incelediği makalesinde, bu sayfaların üniversitelerde kullanılan anatomi kitaplarının özetleri olarak düşünülebileceğini, ancak aynı zamanda popüler bir üslupla hazırlanmış ve görsel yönü metinden daha baskın eserler olduğunu

vurgulamaktadır. Ayrıca görsellerin amacının, bilginin daha geniş kitlelere yayılmasına yardımcı olmak olduğunu belirtmektedir, çünkü bu görseller genellikle yalnızca akademik elit ya da uzmanlara yönelik bilgiye sıradan halkın da erişimini sağlamaktadır (1995, s. 53).



Görsel 5. Johann Remmelin's, Catoptrum Microcosmicum'un 9. sayfası, 1619, Kanat Detaylı Birkaç Figür Gösteriyor: Erkek ve Kadın Bedenleri, Göz, Kulak, Üstte Gökler ve Altta Kadın Gövdesi (URL 5).



Görsel 6. Johann Remmelin's, Catoptrum Microcosmicum'un 9. sayfası, 1619, Katmanların Açılmış Hali (URL 6).

“Almanya'da ortaya çıkan bu gelenek, günümüzde çocuklar için hazırlanan anatomi kitaplarında bile devam etmektedir. Johann Remmelin'in (1583-1632) eseri 'Catoptrum Microcosmimum' (Görsel 5-6) bu tür kitapların hem dayanıklılığı hem de geniş okuyucu kitlesine ulaşması bakımından en başarılı örneğini temsil eder. 1613'ten 1753'e kadar bir şekilde basılmaya devam etmiştir. Latince'den çeşitli dillere çevrilmiş ve Avrupa'nın yanı sıra Japonya kadar uzak yerlere de dağıtılmıştır” (Hall, 2017). “Remmelin, Ulm'da bir kasaba doktoruyken, insan vücudunun kaslarını, kemiklerini ve iç organlarını ardışık katmanlarda ortaya çıkarmak için kullanılabilecek bir anatomi üretme fikrini tasarladı.” Remmelin'in kendi çizimlerine dayanan gravürleri yapmak için önde gelen Augsburg sanatçılarından biri olan Lucas Kilian (1579-1637) ile çalışmıştır (Catoptrum Microcosmicum).



Görsel 7. Bazıları 16. Yüzyılın Sonlarından Kalma, Tamamı 18. Yüzyılın Sonlarında Bir Araya Getirilmiş Dualar ve Gravürler İçeren Bir Cizvit Cep Adağı (URL 7).

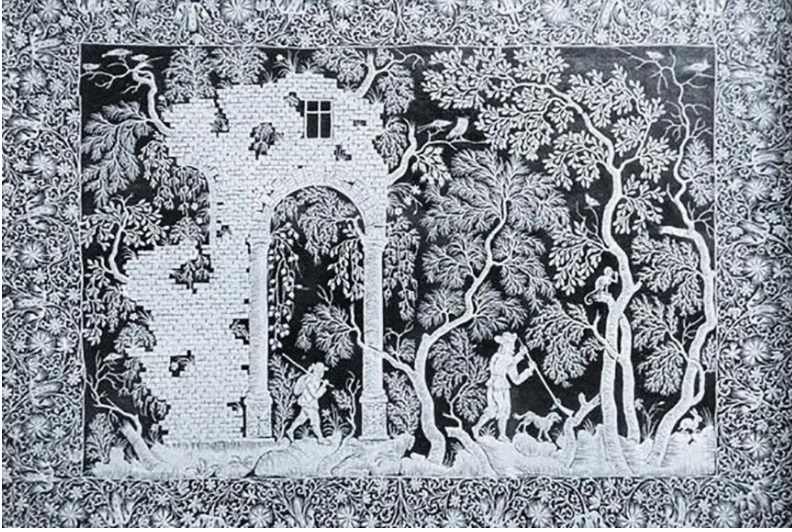


Görsel 8. Bazıları 16. Yüzyılın Sonlarından Kalma, Tamamı 18. Yüzyılın Sonlarında Bir Araya Getirilmiş Dualar ve Gravürler İçeren Bir Cizvit Cep Adağı (URL 8).

16. yüzyılda “flap anatomies” sayfalarına benzer bir şekilde İncil betimlemelerinin yer aldığı bazı ahşap baskılar içeren ve dualar barındıran Cizvit cep duası kitapları (Görsel 7-8) da bulunmaktadır. 16. yüzyılın sonlarında Torino'daki Engizisyon tarafından çıkarılan, şeytanlara karşı dualar içeren çok nadir bir Cizvit cep dua kitabı 18. yüzyılın başlarında ya bir rahip ya da bir Avrupalı gezgin tarafından, onları şeytanlara ve diğer tehlikelere karşı korumak için bir araya getirilmiştir (Spelman, 2013).

17. yüzyılda ise Hollanda’da kesme kâğıttan silüetler karşımıza çıkmaktadır. “Bazı kaynaklara göre kâğıt kesme sanatının tarihi MÖ 3. yüzyıla kadar uzanmakta ve ilk eserlerin Antik Çin’de” yapıldığı düşünülmektedir. Hollanda’da sanat, 17. yüzyılda, özellikle varlıklı sınıfın kadın üyeleri arasında çok popüler hale gelmiştir (Historiek, 2023). Bu yüzyılda silüet sanatına ne kadar değer verildiği, hükümdarların ve koleksiyoncuların bu sanat eserleri için büyük meblağlar ödemeye hazır olmalarından ve sanat kabinelerinde yer almalarından anlaşılmaktadır (J. Verhave, J. P. Verhave, 2015, s. 147). Kâğıt kesme sanatına "Papierknipkunst" denilmekte ve kağıdın makas ve bıçak yardımıyla kesilmesi ve oyulması ile yapılmaktadır. Kesilen veya oyulan imgenin arka planına yerleştirilen farklı renkli kağıtlar sayesinde bir kontrast yaratılmakta ve bu kontrastla çalışma daha çarpıcı hale gelmektedir. Elbette kolajın kes ve yapıştır tekniğini tam anlamıyla karşılanmasa da bu teknik, kolajın temelini hazırlayan

bir öncül olarak görülebilir. Kâğıt kesme ve şekillendirme gibi işlemlerin, daha sonra hem yapıştırmayı hem de farklı materyalleri birleştirerek bir bütün yaratmayı içeren modern kolaj sanatına giden yolu açtığı söylenebilir.



Görsel 9. Joanna Koerton, Bir Av Sahnesinin Kâğıttan Karmaşık Kesimi, 1700, Willet-Holthuysen Müzesi, Amsterdam. (URL 9)

Yazar Amelia Soth (2021)'a göre, çalışmaları Michelangelo'nun yapıtları ile karşılaştırıldığı söylenen Joanna Koerten (1650-1715) bu konuda oldukça başarılıdır. Koerten'in çalışmalarına bakıldığında makası son derece ustaca kullandığı söylenebilir. Görsel 9'da yer alan bir av sahnesinin canlandırıldığı çalışma için South şunları söylemektedir:

Bu sahne tek bir kâğıt parçasından, kesik kesik oyulmuştur. Ağaç dallarının ve örümcek ağı kadar ince kesilmiş sarkık sarmaşıkların inceliğine bakın. Ağaç gövdeleri bile sağlam değildir: Gölge yanılması yüzlerce küçük yatay kesikle üretilir. Aynı şekilde, köylülerin kıyafetleri, kuşların kanatları ve yerdeki çimenler o kadar eriyen incelikteki kesiklerle seçilmiştir ki, düz kâğıdın kapasitesinin ötesinde ince gri tonlara dönüşmüş gibi görünürler. Çar Büyük Petro, Cosimo de Medici ve sayısız şair ve sanatçı, onun dikkatli kâğıt kesim çalışmalarını izlemek için burayı ziyaret etmiştir. Öyle ki, minyatür bir kâğıt kesim eseri bir noktada Rembrandt'ın anıtsal Gece Devriyesi tablosundan daha yüksek bir fiyata satılmıştır (Soth, 2021).



Görsel 10. Mary Delany, Kırmızı Gül, 1782, Siyah Mürekkep Zemin Üzerine Renkli Kağıtlardan Kolaj, Gövde Boyası ve Suluboya. (URL 10)



Görsel 11. Mary Delany, Büyük Güneş Çiçeği, Siyah Mürekkep Zemin Üzerine Renkli Kağıtlardan Kolaj, Gövde Boyası ve Suluboya. (URL 11)

18. yüzyıla gelindiğinde kolaj sanatı, aristokratlar arasında popüler bir hobi haline gelmiştir. Bu dönemde, özellikle İngiliz kolaj sanatının öncülerinden biri olan Mary Delany (1700-1788), erken dönem eserleriyle öne çıkmaktadır. Mary Delany, yetmişli yaşlarındayken, nakıştaki yeteneğine rağmen, “Kâğıt Mozaikler” (Görsel 10-11) adını verdiği kolaj çalışmalarına 1770’lerde başlamıştır. Bu botanik kolajlarında, her biri tırnak büyüklüğünde olan yüzlerce küçük boyalı kâğıt parçası kullanmıştır. Bazı eserlerinde gerçek yaprak ve taç yaprakları da bulunur; bu, bitkilerin detaylarını birebir taklit etme konusundaki becerisini gözler önüne serer. Delany, bu eserleri sergi veya satış amacıyla değil, yalnızca kendi zevki için üretmiştir. 1800’lerde kâğıt kesme sanatı, zengin hanımlar arasında yaygın bir eğlence haline gelmiştir (Elliott, 2019, s. 12).

Mary Delany’nin botanik kolajları, sanat ve bilimin dikkat çekici bir birleşimini sunar. Eserleri, suluboya izlenimi verse de aslında "Mozaikler" adını verdiği özenle yapılmış kâğıt kolajlardır. Bu sanata başlama hikâyesi, 72 yaşında sardunya yaprağını kırmızı bir kâğıt parçasına benzetmesiyle başlar. Delany, bu farkındalıktan ilham alarak çiçek yapraklarını kağıtla taklit etmeye başlamıştır. Kolajlarını oluştururken, çok küçük kâğıt parçalarını kesip koyu bir zemin üzerine yapıştırmış ve bazen çiçek başına yaklaşık 200 parça kullanmıştır. Eserlerin gölgelendirme ve derinliğini artırmak için farklı boyutlarda kâğıt parçalarını üst üste yerleştirerek bazen sulu boyalarla ayrıntı eklemiştir. Parçaları yapıştırmak için muhtemelen yumurta akı veya un-su karışımı kullanmıştır.

Delany, görme yetisini kaybettiği 1783 yılına kadar yaklaşık bin adet çiçek kolajı yaparak on yılını bu eserlere adanmıştır (The British Museum, 2019).



Görsel 12. Humphry Repton, Mulgrave Kalesi Kırması 1793, (URL 12)



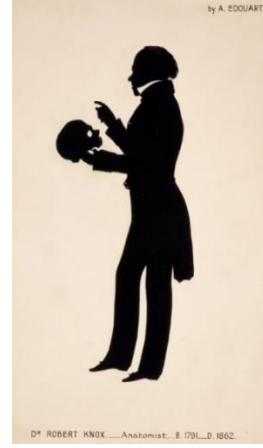
Görsel 13. Humphry Repton, Mulgrave Kalesi Kırması 1793, (URL 13)

Humphry Repton (1752-1818) ise İngiliz peyzaj tasarımcısıdır. Onun tasarımlarını benzersiz kılan ise, bedeninin dışını ve içini gösteren “flap anatomies” (Görsel 4-5) çalışmalarına benzer bir uygulama ile, tasarımlarının öncesi ve sonrasını gösterecek şekilde düzenlediği ve “Red Book/Kırmızı Kitap” (Görsel 12-13) adını verdiği çalışmalarıdır. Repton bu kitaplarda, sulu boya çizimlerine eklediği açılır kapanır sayfalarla, alanın mevcut ve önerilen hallerini görsel olarak karşılaştırma imkânı sağlamış; bu yaratıcı sunum yöntemi sayesinde, müşterilerine yapacakları değişikliklerin peyzaj üzerindeki etkisini öngörme olanağı tanımıştır. Böylelikle Repton, estetik ve işlevselliği bir araya getiren yenilikçi bir anlatım tarzı geliştirmiş ve “gördüğümüz sıkıcı sahneyi hayal ettiğiniz keyifli sahne ile” iyileştirmiştir (Daniel, 2000, s. 4).

1820'lerden itibaren kolaj, sadece hâli vakti yerinde olanlar için değil, son derece popüler bir eğlence haline geldi. Bu artan popülerlik, kâğıt üretiminin sanayileşmesiyle bağlantılıdır. Kâğıt yapımı, üretimin sanayileşmeye başladığı yaklaşık 1800 yılına kadar manuel bir süreç olarak kaldı. 1805 yılında İngiltere 557 ton makine yapımı kâğıt üretirken, 1860 yılına gelindiğinde bu rakam yaklaşık 100.000 tona yükselmişti. İngiltere'de 1824 yılında makine yapımı kâğıt üretiminin el yapımı üretimi aşmasıyla bir dönüm noktasına ulaşıldı. Bu ucuz kâğıtlar insanların karalama defterleri, karalama ekranları, sevgililer günü kartları ve alba amicorum (kelimenin tam anlamıyla 'arkadaş defterleri') için kullandıkları kâğıtlardı; bu defterlerde mektuplar, kesikler, imzalar ve şiirler preslenmiş çiçekler, danteller ve diğer kolaj parçalarıyla süslenerek saklanırdı (Elliott, 2019, s.14).



Görsel 14. Auguste Edouart, Büyülü Fener, yaklaşık 1835, Kesilmiş Kâğıt ve İnceltilmiş Mürekkep, (URL 14).



Görsel 15. Augustin Edouart, Dr. Robert Knox, yaklaşık 1830, Anatomist, Kesilmiş Kâğıt, (URL 15).

“Çeşitli yenilikçi ve yaratıcı sanat eserleri yaratmak için kâğıt kırpıntılarını kullanmak Viktorya döneminde baskın bir kültür trendi haline geldi; ancak yine de prestijli sanat akademileri tarafından meşru bir sanat formu olarak tanınmıyordu” (Artbuzz, 2021). 19. yüzyılda önemli silüet sanatçısı Fransız Auguste Edouart’ın (1789-1861) çalışmaları ön plana çıkmaktadır. Edouart, genellikle figürlerini siyah kâğıttan kesip beyaz bir arka plan üzerinde sergileyen bir silüet sanatçısı olarak tanınır. Ancak, bazı eserlerinde arka planı belirgin kılmak için ince detaylar veya gölgelendirmeler eklediği görülmektedir (Görsel 14). Bu arka planlar genellikle sulu boya veya inceltilmiş mürekkep tekniğiyle yapılmıştır. Bu teknik, kesilmiş figürlerin daha belirgin ve üç boyutlu görünmesine yardımcı olmaktadır. Ancak Edouart çoğu eserinde sadece figürleri kesip basit, düz arka planları tercih etmiş ve çok fazla detay eklememiştir (Görsel 15). Edouart “oturma odasındaki ailevi senaryolardan Bath’daki sokakların kentsel sahnelerine kadar, yalnızca insanları değil, on dokuzuncu yüzyıl yaşamını da” belgelemiştir (Newton, 2022).



Görsel 16. Jean-Auguste-Dominique Ingres, Gatteaux Ailesi, 1850, Birleştirilmiş birkaç kâğıt üzerine kurşun kalem ve yeniden işlenmiş gravür, kesilmiş ve daha büyük bir sayfaya yerleştirilmiş, 44,2 x 60,9 cm Stephen Ongpin Fine Art, London. (URL 16).

Gatteaux ailesinin bu ünlü grup portresi (Görsel 16), Jean-Auguste-Dominique Ingres'in (1780-1867) çalışmalarında ve 19. yüzyıl sanatında farklı sayfaların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş; farklı tarzları bir arada taşıyan nadir bir aile portresi olarak dikkat çekmektedir. İskoçya Ulusal Galerisinde kolaj tarihi üzerine gerçekleştirilen sergi kataloğunda bu eserin gravür ve çizimin birleşimini içerdiğinden bahsedilmekte ve eserin nasıl ortaya çıktığı anlatılmaktadır. Ingres, 1820'lerde Gatteaux'nun ebeveynlerinin portre çizimlerini, 1834'te ise Jacques-Edouard Gatteaux'nun kendisinin bir portresini yapmış; bu çizimler kısa bir süre sonra gravürcü tarafından kopyalanmıştır. 1850 yılında, Ingres üç gravürü bir araya getirip keserek kalın bir kâğıt üzerine yerleştirmiştir: Jacques-Edouard sağda, babası Nicolas-Marie solda ve annesi Louise Rosalie ortada olacak şekilde düzenlenmiştir. Çalışmanın yapıldığı 1850 yılında her iki ebeveyn de hayatta değildir. Jacques-Edouard'ın portresi, ebeveynlerinininkinden yaklaşık on yıl sonra yapılmış olduğundan, bu düzenlemede neredeyse ebeveynleri kadar yaşlı görünmektedir. Başlangıçta baş ve omuz portresi olarak tasvir edilen Jacques-Edouard figürünü tamamlamak için Ingres, gövdenin geri kalanını kurşun kalemle çizmiş, çizim birleşim yerlerini gizlemek ve figürleri bir araya getirmek amacıyla eserin farklı kısımlarında da kurşun kalem kullanmıştır. Arka planda yer alan figürler ise ailenin torunu Paméla de Gardanne ve sol tarafta duran kuzeni Madam Anfyre'dır; her iki figür de

tamamen kurşun kalemle çizilmiştir. Ingres bu çalışmayı 1851’de gravür olarak basılması amacıyla hazırlamıştır (Elliot, 2019, s. 61).

19. yüzyıl Viktorya döneminde kolaj, özellikle ev kadınları arasında hobi olarak popülerdir. İnsanlar aile fotoğraflarını aranjmanlara yapıştırıp duvarlara asıyor, posta pullarını albümlere yapıştırıyor, paravanları ve abajurları dergi illüstrasyonları ve sanat reproduksiyonlarıyla kaplıyorlardı (Leland ve Williams, 1994, s. 7).



Görsel 17. Sevgililer Günü Kartı, 1880. (URL 17)

Sevgililer Günü kartları, kolaj tekniğiyle hazırlanan yaratıcı ve romantik eserler olarak popüler hale gelmiştir. Görsel 17’de yer alan sevgililer günü kartında görüldüğü üzere bu dönem, sevgiyi ifade etmek için yazılan mesajların yanı sıra görsel süslemelerin yoğun kullanıldığı bir dönemdir. Sevgililer Günü kartları elle yapılmış ve bu kartlarda kolaj benzeri bir tarzda bir araya getirilmiş romantik imgeler kullanılmıştır: Kurdeleler, dantel parçaları, minyatür çiçek buketleri, süslü kağıtlar, zarif çizimler ve aşk temalı görseller. Kartlarda kullanılan kâğıt katmanları, sevgiyi ifade etmenin yaratıcı yollarından biri haline gelmiştir. Bu dönemde kâğıt her yerdedir. “Karalama defteri setleri, fotografik kartpostallar ve her türden dekoratif kağıtlar zengin evlerinin demirbaşları ve bunları kesip biçmek ise bir saplantı haline gelmiştir. Modernizmin öncü kolaj teknikleri bol miktarda bulunmaktadır” (Massie, 2019). Fotomontaj, çoğunlukla mekân algısını aşmaya yönelik grup portreleri ya da yanılısamlar yaratmak için tercih edilen bir yöntem olmuştur.



Görsel 18. Marie-Blanche-Hennelle Fournier, Madame B Albümünden başlıksız sayfa, 1870'ler Suluboya, mürekkep ve albümin gümüş baskılardan oluşan kolaj; 29,2 x 41,9 cm. Chicago Sanat Enstitüsü (URL 18)



Görsel 19. Kate Edith Gough, Gough Albümünden başlıksız sayfa, 1870'lerin sonu, Suluboya ve albümin gümüş baskılardan oluşan kolaj; 37 x 29,5 cm. V&A Images/Victoria ve Albert Müzesi, Londra. (URL 19)



Görsel 20. Victoria Alexandrina Anderson-Pelham, Yarborough Kontesi ve Eva Macdonald, Westmorland Albümünden "Karışık Turşu" detayı, 1864/70 Suluboya ve albümin gümüşü kolajı baskılar, 28,2 x 22,6 cm J. Paul Getty Müzesi, Los Angeles. (URL 20)

Fotoğrafçılığın yaygınlaşmasıyla, Viktoryen kolajlar giderek daha çok fotoğraf içerir hale gelmiş ve fotoğraf kolajları hem sanatsal hem de sosyal bir etkileşim aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde albümlerde oluşturulan fotoğraf kolajları (Görsel 18-19-20), sıradan insanların kendilerini eğlenceli kompozisyonlarla ifade etmelerini sağlamıştır. Böylece fotoğraf kullanımının Viktoryen kolajları modern kolaj sanatına bağlayan bir köprü haline geldiği söylenebilir.

Fotoğraf albümleri hem kişisel hem de kamusal roller üstlenerek dönemin önemli bir sosyal aracı haline gelmiştir. Bu albümler, bireylerin kişisel ifadelerini ve sanatsal yeteneklerini sergiledikleri bir alan olmanın yanı sıra, esprili ve fantastik sahneleriyle oturma odasında misafirleri eğlendiren bir unsur olarak da kullanılmıştır. Özellikle 19. yüzyılın sonlarında popüler hale gelen ve bir küçük fotoğraf formatı olan “Carte de Visite” sayesinde Viktorya dönemi orta sınıfları, sosyal kimliklerini tanıtmak ve gelecek nesiller için bir miras bırakmak amacıyla fotoğraflar çektirmiştir. Bu süreçte, önceki dönemlerde yalnızca zenginlerin sahip olabildiği, statü sembolleri olarak görülen pahalı portre resimlerinden esinlenilmiştir (Diprose, Toyas, 2019, s. 74).



Görsel 21. Pablo Picasso, Sandalye Hasırlı Natürmort, 1912. (URL 21)

1912-1914 yılları arasında gelişen ve "Sentetik Kübizm" olarak adlandırılan ikinci dönemde, Picasso ve Braque ilk dönemin aksine “resimlerine klişe yazı harfleri, gazete, nota kâğıdı ve hatta bisküvi gibi nesnelere, imge ve gerçek dünya arasındaki ilişkiyi sağlamlaştırmaya yönelmişlerdir” (Hollingsworth,

2009, s. 448). Picasso'nun baskılı kumaşlar, kağıtlar ve çeşitli atık malzemeleri kullanarak kolaj tekniğini daha ileri bir noktaya taşıdığı görülür. Böylelikle, bu dönemde Kübizm yalnızca resimsel değil, aynı zamanda heykelsi boyutlar da kazanmıştır. Görsel 21'de yer alan "Sandalye Hasırlı Natürmort" yapıtı Picasso'nun ilk kolaj çalışması olarak görülmektedir. "The Art Of Assemblage" başlıklı Moma (Museum of Modern Art) kataloğunda Picasso'nun bu ilk kolaj yapıtı için William C. Seitz şunları dile getirmektedir:

Mayıs 1912'de Picasso, üzerine hasır sandalye dokusunu taklit eden bir muşamba parçasının yapıştırıldığı ve çerçeve yerine etrafına bir ip sarılan küçük, oval bir natürmort çalışmasını tamamladı. İlk bakışta soyut gibi görünen bu kübist kompozisyon, kesişen çizgiler ve yarı saydam düzlemler incelendiğinde bazı unsurların tanınabilir hale geldiği bir yapı sergiler. Uzayda yüzer gibi duran ve resmin yüzeyine doğru hareket eden "j o u" harfleri, açıkça "Journal" (Gazete) kelimesinin kalıntılarıdır ve bir gazetenin kısaltılmış temsili olarak karşımıza çıkar. Dilimlenmiş bir limonun ve bir bardağın profilleri fark edilebilirken, üst sol köşede, harflerin üzerinde, bir piponun sapı resmin önündeki gerçek mekâna doğru projekte ediliyormuş gibi görünmektedir. Daha az belirgin olmakla birlikte bir bıçak ve bir deniz kabuğu olabilecek bir şekil de algılanabilir. Kafe masasına ait, insan ölçeğinde sıradan nesnelere olan bu objeler, genellikle farkında olmadan ellerin rastgele oynadığı eşyalardır (1961, s. 9).

20. yüzyılda modern sanatla özdeşleşen kolaj, kökleri çok daha eskiye dayanan bir teknik olarak öne çıkmaktadır. Günlük yaşamın görsel unsurlarında ve dekoratif ya da işlevsel sanatlardaki örnekleri, kolajın tarih boyunca hem toplumsal hem de kültürel pratiklerle nasıl iç içe geçtiğini ortaya koyar. Kolajın modern dönemde kazandığı yenilikçi ve yıkıcı nitelikleri anlamak için bu tarihsel geçmişi incelemek oldukça önemlidir. Aktarılan örnekler, kolajın yalnızca bir sanat tekniği olmadığını, aynı zamanda dönemin estetik anlayışını ve kültürel dinamiklerini yansıtan bir ifade biçimi olarak önemli bir rol oynadığını göstermektedir.

SONUÇ

Kolajın 20. yüzyılda Kübizm ile zirveye ulaşan modern ifade biçimi, aslında geçmişteki yaratıcı pratiklerin üzerine inşa edilmiştir. Kübizm, sanat tarihine köklü bir biçimsel devrim getirirse de kolajın temelleri dekoratif sanatlar, el yazmaları, zanaat ve günlük yaşamın görsel unsurları gibi pek çok alanda zaten mevcuttur. Picasso ve Braque gibi öncü isimler, geçmişin bu çok katmanlı ve birleştirici tekniklerinden ilham alarak, kolajı modern sanatın yenilikçi bir aracına

dönüştürdüler. Bu süreç, geçmişin geleneksel anlatılarından uzaklaşırken, aynı zamanda bu anlatıların izlerini taşımaya devam etmiştir. Dolayısıyla, Kübizm ile kolaj arasındaki ilişki, modern ve geleneksel arasında köprü kuran bir bağ niteliğindedir. Kolaj, sanat tarihinde her ne kadar Picasso ve Braque ile anılsa da bu bölüm modernizmden çok daha önce, kolajın sanatçılar tarafından taslak oluşturma, bilgiyi düzenleme ve yaratıcı süreçleri destekleme amacıyla kullanılan bir teknik olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra, bu dönemde kolajın boş zaman etkinliği veya kişisel bir ifade biçimi olarak da önem taşıdığı anlaşılmaktadır. Bu dönemde üretilen kolajların analizi, dönemin teknolojik ve bilimsel gelişmelerinin yanı sıra tüketim kültürünün ve seri üretim anlayışının sanat üzerindeki etkilerini anlamak için önemli ipuçları sunmaktadır. Ayrıca, bu çalışmalar, cinsiyet rolleri, kimlik arayışları ve bireysel duygular gibi toplumsal ve kişisel dinamiklerin, o dönem sanatına yansımış olan gizli katmanlarını da açığa çıkarabilir.

Bu bağlamda bakıldığında, kolajın kavramsal boyutlarının derin köklere sahip olduğu ve farklı zaman dilimlerinde, hangi amaçla yapılmış olursa olsun, bu boyutların yaratıcı bir gücü barındırdığı görülmektedir. Kolajın 20. yüzyıl öncesindeki gelişimi, modern sanatın sadece teknik açıdan değil, kavramsal boyutlarıyla da ne denli derin köklere sahip olduğunu gözler önüne sermektedir. Kübizm'in kolajı bir ifade biçimi olarak merkezine alması, bu geçmişin bir devamı niteliğindedir. Ancak bu aynı zamanda kolajın modernizmin ötesinde, farklı zaman dilimlerinde ve bağlamlarda da bir yaratıcı güç olduğunu hatırlatır. Dekoratif uygulamalardan el yazmalarına, zanaat pratiklerinden kişisel albümlere kadar uzanan bu tarih, kolajın yalnızca sanatsal bir araç değil, aynı zamanda bireysel ve toplumsal bir iletişim aracı olduğunu da göstermektedir.

Sonuç olarak, kolajın tarihine bakmak, sanatın bir zamanlar yalnızca estetik değerler veya teknik yeniliklerle sınırlı olmayan, aynı zamanda toplumsal ve kültürel dinamikleri de yansıtan bir alan olduğunu anlamamızı sağlamaktadır. 20. yüzyıl öncesi kolaj örneklerini incelemek, sanat tarihinin yalnızca yenilikçi değil, aynı zamanda geçmişin birikimlerine dayanarak sürekli evrilen bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu nedenle, kolajın modern sanatla ilişkisini değerlendirirken, bu tekniğin tarih boyunca oynadığı rolü unutmamak, sanat tarihine daha bütüncül bir perspektiften bakılmasını sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- American Heritage Dictionary.
<https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=collage>
- Artbuzz. (2021). Collage Art. <https://www.artbuzz.in/blogs/art-term/collage-art>
- Carlino, A. (1995). Knowe Thyself: Anatomical Figures in Early Modern Europe. RES: Anthropology and Aesthetics, No. 27 (Spring, 1995), pp. 52-69 (18 pages). <https://www.jstor.org/stable/20166917>
- Catoptrum Microcosmicum.
<https://sdrc.lib.uiowa.edu/exhibits/imaging/remmelin/about.htm>
- Daniels, S. (2000). Humphry Repton-Landscape Gardening and the Geography of Georgian England. New Haven and London: Yale University Press
- Diprose, G., Toyas, A. (2019). A 21st Century ‘Victorian’ Family Album. Electronic Visualisation and the Arts, Proceedings of EVA London 2019 (EVA 2019). <http://dx.doi.org/10.14236/ewic/EVA2019.16>
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (2008). Resim, Heykel, Mimarlık, Tasarım, Arkeoloji, Fotoğraf, 2. Cilt (G-N) İçinde. İstanbul: Yem Yayın
- Elliott, P. (2019). Collage Over the Centuries. Cut And Paste 400 Years Of Collage İçinde. National Galleries of Scotland: Edinburgh
- Gardiner, B. (2017). How Flap Illustrations Helped Reveal the Body’s Inner Secrets. Sixteenth century scholars peeled away anatomical ignorance one layer at a time. <https://www.atlasobscura.com/articles/how-flap-illustrations-helped-reveal-the-bodys-inner-secrets>
- Gowrley, F. (2019). Collage Before Modernism. Cut And Paste 400 Years Of Collage İçinde. National Galleries of Scotland: Edinburgh
- Greenberg, C. (1982). Collage. Francis Frascina ve Charles Harrison (Ed.), Modern Art and Modernism: A Critical Anthology İçinde (ss. 105-108). New York: Harper & Row, Publishers
- Hall, K. (Mart, 2017). Johann Remmelin: a story of a 17th century anatomy flap book. <https://corpus.nz/jacob-remmulin-story-17th-century-anatomy-flap-book/>
- Historiek (2023). De Kunst Van Het Papierknippen- Geschiedenis En Ontwikkeling Van De Papierknipkunst. <https://historiek.net/papierknipkunst-geschiedenis-ontwikkeling/156329/>
- Hollingsworth, M. (2009). Dünya Sanat Tarihi. Banu Ergüder, Rengin Küçükertoğan (Çev.). İnkilap Kitabevi
- Kızılırmak Çekinmez, B. (2024). Kachō-e: Ukiyo-e'nin doğa temalı ağaç baskıları. Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi, 8(3), 622-641. DOI: <https://doi.org/10.47525/ulasbid.1522023>

- Leland, N., Williams, V. L. (1994). Creative Collage Techniques. Diana Martin (Ed.). Cincinnati, Ohio
- Massie, C. (6 July 2019). The Women Who Invented Collage – Long Before Picasso And Co., Spectator Australia, <https://www.spectator.com.au/2019/07/the-women-who-invented-collage-long-before-picasso-and-co/>
- Messie, C. (July 6, 2019). The women who invented collage – long before Picasso and co. <https://www.berggruen.com/attachment/en/5576d828cfaf34dd488b4568/News/5d1fac1f2fd850f761916863>
- Newton, L. (2020). The Silhouettes of Auguste Edouart. <https://thecartoonmuseum.wordpress.com/2022/09/30/the-silhouettes-of-auguste-eduaort/>
- Newton, L. (30 Eylül, 2022). The Silhouettes of Auguste Edouart. <https://thecartoonmuseum.wordpress.com/2022/09/30/the-silhouettes-of-auguste-eduaort/>
- Seitz, C. W. (1961). The Art Of Assemblage. in collaboration with The Dallas Museum for Contemporary Arts and the San Francisco Museum of Art NEW YORK: Plantin Press
- Sigur, H. (Ocak 21, 2016). "Ogata Kōrin, Red and White Plum Blossoms," in Smarthistory, Erişim: 10.10.2024, <https://smarthistory.org/ogata-korin-red-and-white-plum-blossoms/>.
- Smith, E., L. (1984). The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms. Thames and Hudson Ltd, London
- Soth, A. (27 Mayıs, 2021). Joanna Koerten'in Makasla Kesilmiş Eserleri Michelangelo'yla Karşılaştırıldı. <https://daily.jstor.org/joanna-koertens-scissor-cut-works-were-compared-to-michelangelo/>
- Spelman, K. (Ağustos, 2013). Devils & Demons, an early traveller's protection. <https://kenspelman.wordpress.com/2013/08/15/devils-demons-an-early-travellers-protection/>
- The British Museum. (20 Mart 2019). Late bloomer: the exquisite craft of Mary Delany. <https://www.britishmuseum.org/blog/late-bloomer-exquisite-craft-mary-delany>
- The Met Museum. Two Pages from the Ishiyama-gire. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/78463>
- Türk Dil Kurumu Güncel Sözlük, "Kolaj" (Erişim: 05.09.2024)
- Ulak, J. T. (2024, Ocak 29). Japanese art. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/Japanese-art>

Verhave J., Verhave J. P. (2015). De Nederlands-Italiaanse knipkunstenaar Joannes van Achelom omstreeks 1700. Oud Holland, Vol. 128, No. 2/3 (2015), pp. 147-162 (16 pages), <https://www.jstor.org/stable/24766224>

GÖRSEL KAYNAKÇA

URL 1.

https://en.wikipedia.org/wiki/Sanju_Rokunin_Kashu#/media/File:36poets_Collection_Yoshinobu.JPG

URL 2.

<https://pl.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/south-east-se-asia/japan-art/a/ogata-krin-red-and-white-plum-blossoms>

URL 3.

<https://www.cam.ac.uk/research/news/how-artisans-used-colour-printing-to-add-another-dimension-to-woodcuts>

URL 4.

<http://www.enzyklopaedie.ch/dokumente/medizin.html>

URL 5.

<https://corpus.nz/jacob-remmulin-story-17th-century-anatomy-flap-book/>

URL 6.

<https://movablebook.mfah.yourcultureconnect.com/e/making-the-movable-book/catoptrum-microcosmicum-mirror-of-the-microcosm>

URL 7.

<https://collections.library.yale.edu/catalog/15793500>

URL 8.

<https://collections.library.yale.edu/catalog/15793500>

URL 9.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joanna_Koesten_work.jpg

URL 10.

<https://www.britishmuseum.org/blog/late-bloomer-exquisite-craft-mary-delany>

URL 11.

<https://www.britishmuseum.org/blog/late-bloomer-exquisite-craft-mary-delany>

URL 12.

<https://gardenmuseum.org.uk/exhibitions/repton-revealed/>

URL 13.

<https://gardenmuseum.org.uk/exhibitions/repton-revealed/>

URL 14.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365307>

URL 15.

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/2940>

URL 16.

<https://arthur.io/art/jean-auguste-dominique-ingres/the-gatteaux-family>

URL 17.

<https://www.nrscotland.gov.uk/research/learning/features/a-victorian-valentine>

URL 18.

<https://www.artic.edu/artworks/185495/the-madame-b-album>

URL 19.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O83338/untitled-ducks-photograph-gough-kate-e/>

URL 20.

<https://www.slate.com/articles/arts/art/2010/03/the-dark-art-of-cut-and-paste.html>

URL 21.

<https://www.pablocicasso.org/still-life-with-chair-caning.jsp>

15. Bölüm

ÇAĞDAŞ SANATTA ALEGORİ VE AT İMGELEMİ

Derya Aysun CANSUN¹

¹ Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim İş Eğitimi Anabilim Dalı, Sivas, Türkiye

deryacan@cumhuriyet.edu.tr, Orcid no: <https://orcid.org/0000-0003-3215-513>

Giriş

Atlar, tarih boyunca savaş, tarım ve taşımacılık gibi alanlarda önemli bir rol oynarken, aynı zamanda sanat ve insan hayal gücünde de etkin bir yer edinmiştir. Tarih öncesi dönemdeki mağara resimlerinden modern sanata kadar uzanan süreçte, atın sanattaki temsili, türler, dönemler ve coğrafyalar arasında evrensel bir değer taşıyarak varlık bulmuştur. At hem estetik bir figür hem de insan toplumunun gelişiminde işlevsel bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. El yazmaları kitaplarından, fresklere, heykellerden, tablolara, kavramsal sanat uygulamalarından enstalasyonlara ve daha farklı sanat anlayışlarına konu olan, sembol veya simgesel anlamlar yüklenen at, sanatın alegorik anlatımında da en çok başvurulan imge olmuştur.

Yunanca bir kelime olan alegori; Whitman'a (2003) göre görünürdeki anlamın ötesine geçerek metinlerin ya da olayların daha derin, gizli anlamlarını ortaya çıkarmaya çalışan bir yorumlama biçimidir. "Alegori bir düşünce, kavram ya da sanat-dışı herhangi bir gerçekliğin figüratif bir simge halinde betimlenişidir" (Sözen ve Tanyeli, 1999: 18). Alegori terimi çoğu zaman, sembol, mecaz ya da metafor terimleriyle karıştırılır, aynı anlama gelen kelimelermiş gibi düşünülür. Alegori, bir anlatım biçimi olarak mecazdan farklıdır; mecaz kelimenin başka bir şeyin yerine geçmesiyle oluşurken, alegori metnin tamamıyla ilgilidir ve çift anlam içerir. Mecaz, engelleyici bir karineye ihtiyaç duyar, ancak alegoride bu gerekmez. Sembol ise alegoriden daha basit ve soyut bir işarettir. Metafor, mecazın bir türü olarak alegorik anlatıların içinde bulunabilmektedir. Alegorik anlatım, dolaylı ve sembolik bir dil kullanarak sanatçının eserinin yapısını düşünsel ve kavramsal unsurlarla baştan oluşturarak anlamı derinleştirmesine olanak tanır. Bu bağlamda alegori, dilin şifrelenmesi veya bozulması olarak tanımlanmasının yanında (Giderer, 1993, s. 12) okuyucunun anlamı çözmek için semboller ve imgelerle yorum yapmasının önünü de açmaktadır. Eroğlu, resim sanatında alegoriyi şöyle ifade etmiştir; "Resmin temasal çeşitliliği açısından, önemli vurguya işaret eden bir anlatım biçimidir. Düşüncenin, canlandırılmış ve geliştirilmiş bir biçimde, resimle anlatılmasıdır. Örneğin resimde terazi; adaletin, güvercin; barışın, eli tırpanlı iskelet; ölümün alegorisi, yani simgesidir." (Eroğlu, 2004:14). Alegorik anlatım; geçmişten günümüze aktarılan öyküler, kültürel birikimler, inançlar ve düşünceleri sembolizm aracılığı ile ifade eden bir anlatım biçimidir. Alegori toplumun biçimlendirdiği sosyokültürel anlamları temsil ederken; semboller, daha çok sanatçının bireysel sosyokültürel deneyimlerinin, duygu ve düşüncelerinin bir ürünü olarak işlev görür (Gökkaya ve Kurtman, 2020).

Alegorinin Antik Çağ'dan günümüze kadar uzanan geçmişine bakıldığında edebiyat ve resim sanatına farklı bakış açıları kattığı görülmektedir. Dolaylı bir

anlatım biçimiyle şekillenen alegorik imgelem, sanatçının karmaşık ve çok katmanlı anlatımıyla tasarlanan eserinde, izleyicinin asıl alımlaması gereken düşünceye ulaşmasını karmaşık hale getirmektedir. “Alegorik yorumlama tam olarak tek bir yorumlama türü değildir. Onu ciddiye almak, sadece bir inanç sistemi veya bir dizi kavramsal norm ile değil, bir dizi eleştirel müzakere ile karşılaşmak demektir.” (Whitman, 2003:8). Açıl’a (2014) göre zaman ve mekânın belirsizliği içinde, alegorik yapıtlarındaki asıl kişiler kavramlarla ifade edilmektedir ve alegorinin en temel niteliği ise soyut kavramların kişiselleştirilmesidir. Hodge’ye (2020) göre, “Temsil edilen şeyin düz anlamının ötesine geçerek saklı anlamları ya da mesajları açıklayan görsel metaforlar olan alegoriler, pek çok sanatçı tarafından, izleyenlerin ‘okuyacağı’ mesajlar oluşturmak için kullanılır” (s.167).

Alegori; Aydınlanma Çağın’da sembol ve önyargıya karşı bir kavram olarak görülürken, Romantik dönemde ise ideolojinin bir formu olarak ele alınmıştır. Modern Çağ’a geldiği zaman ise alegori, ideolojiye karşı bir eleştiri yöntemi olarak yeniden gündeme getirilmektedir. Alegori modern dünyada hem estetik hem de ideolojik anlamda merkezi bir rol edinmiştir. Hem estetik beğenilerin politik bağlamlarla ilişkilendirilmesinde hem de insan özgürlüğü ve özerkliğini ifade etmede önemli bir araç olarak değerlendirilmektedir (Siebers,2003). Alegori, yalnızca bir anlatım biçimi değil, aynı zamanda tarihsel ve toplumsal değişimlerin anlaşılmasında bir araç niteliği taşımaktadır. Alegorik resimler tarih boyunca üslup ve konu açısından değişiklik göstermiştir. Orta Çağ’da dinî öğretileri yaymak için kullanılan bu tarz, Rönesans’ta Antik Roma ve Yunan mitolojisi ile genişlemiştir. 19. yüzyılda Modern sanatla birlikte önemini yitiren alegorik resimler, 1970’lerde Postmodernizmin etkisiyle yeniden değer kazanmıştır. Whitman’a (2003) göre, Modern dönemde 'alegorinin' eleştirel tarihi, düz bir ilerleme ya da sürekli bir canlanma anlatısı sunmaz. Alegori, 19. yüzyılın sonlarından itibaren genellikle Romantik sembol anlayışının gölgesinde kalmıştır. Ancak bazı düşünürler, alegoriyi insan deneyimindeki derin dönüşümlerle ilişkilendirmiştir. Heidegger ve Proust’un alegoriye olan yaklaşımları ise şöyledir; Proust sanatın var oluş yasasını alegoriye dayandırırken, Heidegger ise sanat eserinin tarihsel varoluş koşullarını gizleyen ve açığa çıkararak 'çatlaklar' aracılığıyla alegoriyi yeniden değerlendirmiştir. Walter Benjamin, alegoriyi en kapsamlı ele alan düşünürlerden biri olarak, insan tarihini kesintili ve parçalı bir süreç olarak görmüştür; *Alman Trajik Dramasının Kökeni* adlı eserinde, düz bir ilerleme anlayışını reddetmiş ve zamansal değişimin parçalı doğasını vurgulamıştır.

Çağdaş sanat anlayışında alegori, sanat yapıtlarında daha soyut ve geniş kavramların temsiline olanak tanırken sanatçıların alegorik imgelemlerle felsefi,

toplumsal ve politik bir mesajı çeşitli semboller aracılığı ile aktarmasını sağlamaktadır. Ayrıca alegori, izleyicinin sanat eserine karşı daha derin düşünmesini ve yorumlamasının önünü açarak, alımlayıcıyı eserin ötesine geçirir. Bu durum izleyiciye eserin altında yatan anlamları keşfetme olanağı sunma alanları açmaktadır.

Chipp'e (1968) göre modern sanatta alegori, sadece estetik unsur olarak değil, aynı zamanda sanatın anlamını sorgulayan bir araçtır. Çağdaş sanat akımları, klasik alegorik yaklaşımlardan daha soyut ve özgün biçimleri tasarlamışlardır. Ayrıca bazı sanatçılar alegoriyi, sosyal ve toplumsal eleştirilerini, politik duruşlarını ifade etmek için eserlerinde kullanmışlardır. Modern sanatta alegori, kişisel ve toplumsal mevzuları sorgulaması ve izleyiciye sunması noktasında oldukça güçlü bir araçtır.

Sanat tarihi sürecinde eserlerin alegorik anlatımlarında bazı imgeler hemen hemen her kültürde etkin bir biçimde kullanılmıştır. Özellikle hayvan figürleri, derinlemesine anlamların yüklendiği imgeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Aslan, kartal, kurt, yılan ve at gibi daha birçok hayvan imgesi, sanatsal aktarımlarda alegorik bir anlatım yoluyla tasvir edilmişlerdir. Aslan, hükümdarların ya da tanrının gücünün bir simgesi olarak tasvir edilirken, Hristiyan sanatta da Mesih'in bir sembolü olarak kendine yer edinmiştir. Hristiyan sanatta yılan, günah ve şeytanın temsiliyken Doğu kültürlerinde yenilenme, şifa ve bilgeliğin sembolüydü. Kuzgun, kötü olayların habercisi ya da bilge olarak düşünülürken genellikle bilgelik ile anılan baykuş ise bazı kültürlerde ölümle ilişkilendirilmektedir. Bu araştırmada, alegorik anlatım doğrultusunda ele alına at imgesi, sanat tarihi boyunca sanatın çeşitli alanlarında düşüncenin temsili olarak kullanılmıştır. Birçok kültürde sanatsal anlatılarda bulunan at imgelemi savaş, sadakat ve özgürlük temalarıyla ilişkilendirilmiştir. At, çoğu zaman insan ruhunun ya da savaşın gücünü temsil etmektedir. Yunan sanatta atın bu sembolleri, aynı zamanda sanatçının estetik değerlerini ve kültürel ideallerini yansıtan bir araçtır. Atın tasvirleri, sadece savaş ve av sahnelerinde değil, aynı zamanda dini ve ritüel amaçlarla yapılan sanatsal yapıtlarda da görülür. Atın varlığı, genellikle zafer, ölümsüzlük ve tanrısal bir nitelik kazanma ile bağdaştırılır.

Atın başka bir sembolik anlamı ise hareket ve zamanın sürekli akışını temsil etmesidir. Bu nitelik özellikle mitolojik anlatılarda atın zamanın ve kaderin sembolü olarak betimlenmesiyle ilişkilidir. Ayrıca, Yunan sanatta at, doğanın gücünü ve insanın doğaya karşı gösterdiği hakimiyeti temsil eden bir imgedir. Atın zarafeti, sürati ve gücü, sanat eserlerinde genellikle Tanrıların ve kahramanların üstün niteliklerini yansıtır (Markman, 1969). Ayrıca dizginlenmiş ve eğilmiş at, insanın iradesini ve disiplini simgelemek için kullanılır (Hall,

1917). İlk kez Antik Yunan'da anatomik gerçeklik ve sanatsal bir imgelem olarak betimlenen atlar, bir olayın parçası olma niteliğinin dışında, estetik ve plastik yapıya katkı sağlayan bir unsur olarak ele alınmıştır (Kara, 2019). At, mitoloji ve dini sanat yapıtlarında farklı anlamlarda sembolize edilmiştir. Örneğin, Yunan mitolojisinde Pegasus (kanatlı atlar) ilahi güçleri ve ilhamı simgelemektedir. Hristiyan ikonografisinde ise, "Kıyamet" tablosunda olduğu gibi, "Mağşerin Dört Atlısı" tabloda betimlenen dört atlı, yıkım ve kıyametin dört yönünü temsil etmektedir (Görsel 1). Bu resimde bulunan dört at ve binicileri, bazı eleştirmenler göre şöyle yorumlanmıştır; beyaz at ve binicisi İsa, kızıl at ve binicisi savaş ve kan, siyah at ve binicisini kıtlık, soluk renkli at ve binicisi ise salgın hastalıkları ve ölümü sembolize etmektedir.



Görsel 1. Matthias Gerung Ottheinrich İncili, 1530, Mağşerin Dört Atlısı

At imgesi Rönesans sanatıyla yeniden önem kazanarak dinsel, mitolojik ve tarihsel betimlemelerde estetik ve plastik bakımdan geliştirilmiş olarak tasvir edilmiştir. At imgesi sanatçılar tarafından çeşitli anlam ve amaçlarla kullanılmıştır. Equestrian portre ve anıtlar, at figürünü siyasi ve askeri gücün simgesi olarak ele alırken, Leonardo da Vinci eserlerinde, at figürüne duygusal ifade ve hareket katmıştır (Kara,2019). Rönesans'tan başlayarak Barok dönemi ve sonrasında da etkisini sürdüren at imgesi, sanat tarihinde insandan sonra en çok betimlenen öğelerden biri olmuştur.

At, Türk sanatında mitolojik, kültürel ve estetik bir simge olarak önemli bir yere sahiptir. Renk ve desenleriyle farklı anlamlar kazanmış olan at; savaş, avcılık ve hükümdarlık gibi temalarla ilişkilendirilmiş, sanatta ise hükümdar

gücünün, kaderin ve zamanın sembolü olarak betimlenmiştir. Atın renkleri ve desenleri de belirli anlamlar yüklenmiştir; beyaz, siyah ve alaca atlar, mitolojik ve dini bağlamlarda farklı sembolik roller üstlenmiştir. Bu kültürel mirasın, özellikle Göktürk, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde sanatsal üretilere yansdığı görülmektedir (Esin, 1965).

At tarihi süreç içinde taşıdığı çeşitli anlamlar, simgeler, sembollerle kültürel, mitolojik ve sanatsal bağlamda defalarca ele alınmıştır ve günümüzde de alınmaktadır. Orta Çağ Avrupa sanatında, şövalyelerin yanlarında resmedilen atlar onur ve cesaretin temsili olarak vurgulanırdı (Olderr, 2012). At sembolik anlamda çok daha başka anlamlar da üstlenmiştir; şehvet, doğurganlık, kibir, sadakat, bencillik, ruhanilik, masumiyet, erkeklik, yanan yeleli beyaz at güneşi, Beyaz at doğurganlığı, siyah at kıtlığı, gri at şeytan, kırmızı at savaş gibi (Hall, 1917).

At ilk betimlendiği andan itibaren farklı ifadelerin temsili görevini üstlenmiştir. Koşan vahşi at figürü özgürlüğün ve bireysel bağımsızlığın sembolü olarak görülmüştür. Mitolojide de farklı anlamlar üstlenen at imgesi, örneğin İskandinav mitolojisinde, Sleipnir (Odin'in sekiz bacaklı atı), ölümler diyarı ile yaşayanların dünyası arasında bir bağ olmaktadır. Çalışkanlığın ve üretkenliğin ifadesi olan atlar özellikle Freudcu sembolizmde, cinsellik ve insanın içgüdüsel doğasıyla ilişkilendirildiği görülmektedir. Bu bağlamda, modern sanatta da metaforik bir biçimde resimlerde ele alınmıştır (Olderr, 2012).

Orta Çağ, Rönesans ve Barok Dönem Sanatında At Figürü ve Temsilleri

Orta Çağ eserlerinde at imgesi dönemin sosyal, askeri ve dini konularını yansıtarak hem gerçekçi hem de sembolik ifadelerle betimlenmiştir. Genellikle at teması, üst sınıfın ve şövalyeliğin idealize edilmesiyle ilişkilendirilmiştir. Bu dönemin sanatçılarından Hans Burgkmair ve Lucas Cranach, gravür ve ağaç baskılarında turnuva ve süvari sahnelerini betimlemişlerdir. Ayrıca alegorik tasvirlerde ölüm, zaman ve şeytan temalı eserlerde atlar, zayıf, bitkin bir görüntüde betimlenmişlerdir.



Görsel 2. Simone Martini, 1344, Pelerininin Bölünmesi,
Görsel 3. Aziz Martin Öyküleri Döngüsü, Limbourg kardeşler

Orta Çağ'da at imgeleri hem dinsel hem de dünyevi anlamlar yüklenmişti ve yapılan eserlerde dönemin sosyal hiyerarşisi ve şövalyelik kültürü sıklıkla işlenmekteydi. Antik Yunan, Roma ve Orta Çağda 'da çeşitli biçimlerde tasvirlerini gördüğümüz at imgesi, Rönesans'ın sanata yönelik yenilikleri; perspektif, denge, kompozisyon, insan ve hayvan anatomisindeki kusursuzluk arayışı içerisinde betimlenmeye başladı. Paolo Uccello'nun kompozisyonlarındaki at figürleri oldukça dikkat çekicidir (Görsel 4). Uccello'nun eserlerindeki at imgeleri, klasik anlatımın dışında, Fransa'nın zaferini ve askeri gücünü sembolize eden önemli bir propaganda aracı olarak görülmektedir. "Aziz George ve Ejderha" adlı eserde beyaz at saflık ve iyilik sembolü olarak kullanılmıştır (Görsel 4). Aziz George'un beyaz atı üzerinde ejderhayı öldürmesi, kötülüğe karşı iyiliğin zaferini temsil etmektedir. Benzer içerikli dini eserlerde beyaz at, genellikle iyiliğin ve temizliğin gücünü sembolize etmek için kullanılmıştır (Kara, 2019).



Görsel 4. Paolo Uccello, 1458-1460, Aziz George ve Ejderha

Albrecht Dürer "Maşşerin Dört Atlısı" (1513) adlı gravürde at, şövalyenin gücünü ve iradesini temsili niteliğindedir (Görsel 5). Kutsallığı ve temizliği simgeleyen beyaz at, savaşta akıtılan kanı temsil eden kızıl at, kıtlık ve açlık simgesi siyah at, hastalık ve ölümün ifadesi soluk renkli at eserde alegorik anlam yüklenerek tasvir edilmiştir. Dürer 'in gravüründe en altta beliren at zayıf ve öfkeli olarak betimlenmiştir. Sanatçının gravüründeki bu at tasviri hastalığın ve ölümün temsilidir. Leonardo da Vinci'nin "Anghiari Savaşı" çizimlerinde ise at ve atlıların bir sarmal oluşturarak mücadelenin içerisinde olması ve her ikisinin de güçlü gösterilmesi, insanın doğaya karşı azim ve hırsını yansıtmaktadır (Bulut, 2020).



Görsel 5. Albrecht Dürer, 1497-1498, Maşşerin Dört Atlısı

Leonardo'nun sadece eskizlerine ulaşabildiğimiz "Anghiari Savaşı" adlı eseri, savaşın kaotik doğasını ve insanın vahşi güdülerinin temsili niteliğindedir (Görsel 6). Atlar, savaşın hareketliliğini ve kontrol edilemeyen gücünü simgelerken Leonardo atların vahşi doğasıyla insanın güç arayışını birleştirmiştir.



Görsel 6. Leonardo da Vinci, 1503, Anghiari Savaşı (Muhtemelen orijinal tamamlanmamış eserden yapılmış bir kopya)



Görsel 7. Raphael, 1504, Aziz George ve Ejderha

Raphael'in "Aziz George ve Ejderha" adlı eserinde at figürü Aziz Georges'un cesaret ve azminin bir simgesidir (Görsel 7). Ayrıca ejderhayı öldürmek için girdiği bu mücadelede onu güçlü kılan at, zaferin ve ilahi desteğin bir sembolü olarak görülebilmektedir. Barok Dönemin önemli temsilcilerinden olan Peter Paul Rubens, at figürlerine resimlerinde oldukça çok yer vermiştir. Onun resimlerinde atlar dinamik hareketleriyle gücü ve enerjiyi alegorik bir biçimde göstermektedir. Tiziano Vecelli'nin "V. Charles'ın Mühlberg Savaşı'ndaki Portresi" eserinde at, hükümdarın otoritesini ve zaferini

temsil etmektedir. Atın büyük ve heybetli tasviri ise liderlik ve güç idealarının göstergesidir (Lucie-Smith, 1998).

Rönesans ve Barok dönemlerinde dini ya da mitolojik içerikli eserlerde birçok sanatçı tarafından betimlenen atlar; savaş sahnelerinde gücün, cesaretin ve hareketin sembolü olmuşlar, savaşçı ya da hükümdar portrelerinde otorite ve liderliğin göstergesi, din, mitoloji temalarında ise atlar genellikle, zaman, ölüm, kaos gibi daha derin kavramların temsilinde alegorik bir araç olarak betimlenmişlerdir.

20. Yüzyıl ve Sonrası Çağdaş Sanat Anlayışında At ve Alegorik Anlatımı

Sanatçılar, modern sanatta alegoriyi, sanatın anlamını genişleten bir araç olarak kullanmış ve bu yöntemi, 20. yüzyıl ve sonrasında özgün sosyal eleştiriler sunan toplumsal bakış açılarını ifade etmek için tercih etmişlerdir (Chipp, 1968). Modern sanatta atın temsil ettiği düşünce, daha soyut ve duygusal biçime dönüşmüştür. Kübist sanatçı Pablo Picasso'nun "Guernica" tablosu, İspanya iç savaşını tüm dramatikliğiyle ve alegorik bir anlatım biçimiyle gözler önüne sermektedir. Eserde bulunan at imgesinin, onun sadece fiziksel ve estetik bir varlık değil aynı zamanda güçlü bir metafor olarak betimleneceğini göstermektedir.

Guernica resminin kompozisyon düzeninde eserin ortasına yerleştirilmiş at figürü, savaşın trajedisini sembolize etmektedir. At figürü eserde acı içinde haykıran bir kurbanı, İspanyol halkının bombardıman esnasında yaşadığı acı ve korkunun sembolü olarak görülebilmektedir. Atın başının, insan kafatasına benzer özelliklerde betimlenmesi, onun savaşla ve ölümlle ilişkisini güçlendirmektedir (Harrison, 2003). Ayrıca Picasso eserinde bulunan sembollerin yorumunu izleyiciye bırakmıştır. Bu bağlamda eserde tasvir edilen at, yalnızca savaşın pasif bir kurbanı değil, insanlık tarihinde yaşanan acı ve direncin güçlü bir temsilidir.



Görsel 8. Salvador Dali, 1938, Debris of an Automobile Giving Birth to a Blind Horse Biting a Telephone

Rüya ve gerçeği birleştirmeyi amaçlayan sürrealist sanatçılardan Salvador Dali, Freud'un doktrini estetik anlayışına entegre etmiştir. Bilinçaltını açığa çıkarma noktasında Freud'un psikanalizinden beslenen sürrealist sanatçılar, imgelerden oluşan yeni bir dünya tasarlarlar. Simgesel bir dil kullanan sürrealist ressamlar, bilinçdışı bir dünya kurgulamayı amaçlamışlardır. Passeron (1982), sürrealistlerin, sembolist sanatçıların, resmin ruhsal bir etkinlik olduğu anlayışını benimsediklerini belirtmektedir.

1938 yılında Salvador Dali'nin yapmış olduğu "Debris of an Automobile Giving Birth to a Blind Horse Biting a Telephone" adlı eseri, sürrealizmin karmaşık sembollerini ve çarpıcı görsellerini barındırarak, modern teknolojinin etkileri, savaşın yıkıcı gücü ve mitolojik imgeleri bir araya getirmektedir (Görsel 8). Resimde alışılmadık imgeler bir arada betimlenmiştir. Kör bir at at telefonu ısırırken, atın ön ayağının araba tekerleği biçiminde olduğuyla karşılaşılır. Teknolojik unsurların vurgulandığı eserde modernleşmeye gönderme yapıldığı söylenebilir. Geçmiş dönemlerde ulaşım aracı olarak kullanılan at arabalarının yerini alan otomobilleri simgeleyen bu eserde, arka planındaki çiftlik ve mitolojik figürler, modernleşmenin kırsal yaşam üzerindeki etkisini alegorik bir anlatımla göstermektedir. Dali eserinde, savaşın ve modern hayatın kaosuyla yönelik eleştirel bir bakış göstermiştir diyebiliriz. Sanatçının alegorik anlatımıyla, modernitenin, teknolojik ilerlemenin getirdiği olumsuzlukları ve buna karşı insanın bilinçsizliğini düşsel bir sahnede görmekteyiz. Eserde bulunan ve insanlığı temsil eden at figürü, telefonu ısırarak modern çağın iletişimsel kopukluklarına dair bir anlatım sunmaktadır. Dali'nin

eserindeki kör at, insanlığın modernite ve teknoloji içerisinde bilinçsizce yaşadığının alegorik bir ifadesi olarak yorumlanabilir.

Alman Ekspresyonist sanatçı Franz Marc, resimlerinde betimlediği at figürlerini doğa, saflık ve ruhani uyumun bir simgesi olarak kullanmıştır. Marc, resimlerinde renkleri, sembolik anlamlar yükleyerek örneğin; mavi- ruhsallık, sarı- neşe, kırmızı- enerji gibi duygularla ele almıştır. Atları soyut ve duygusal bir biçimde resmeden sanatçı, onları sanat anlayışının merkezine yerleştirmiştir. Birinci Dünya Savaşı öncesi eserlerinde atlar, doğayla uyumlu ve idealize edilmiş bir dünyanın parçası olarak betimlenirken, savaşla birlikte bu figürler karanlık ve melankolik bir görünüme bürünmüştür. Marc'ın özellikle "Mavi Atlar" eserleri hem estetik hem de sembolik açıdan modern sanatın önemli bir parçasıdır. Sanatçının at figürleri, onun ruhsal ve felsefi görüşlerini ifade eden güçlü bir araç olarak öne çıkmaktadır (Chaudun, 2014).

21. yüzyıl sanatında at figürünü, toplumsal, siyasi, kültürel ve eleştirel bir tutum çerçevesinde sanatçıların, eserlerinde yorumladıkları görülmektedir. Resim, heykel ya da enstalasyonlarda ifadenin güçlü sembolü olarak tercih edilen atlar, kusursuz anatomileri ve estetik görüntüleriyle izleyiciyi kendisine çekmektedir. Birçok sembolü, simgeyi ya da metaforu kendisinde barındıran at figürünü Michael Borremans, hem estetik açıdan hem de alegorik anlamda eserlerinde yorumlamıştır.



Görsel 9. Michael Borremans, 2015, At

Michael Borremans'ın at figürünü geleneksel bir tavırla ele aldığı, devasa boyutlarda yaptığı tablosunda atın tüylerine verdiği ışıltı ve anatomik kusursuzlukla, klasik dönem ressamların eserlerini anımsattığını söyleyebilmekteyiz (Görsel 9). Sanatçının eserlerinde atlar illüzyon ve gerçek

arasındaki sınırları sorgulamaktadır. “The Horse” adlı eserinde at figürü, ayrıntılı bir biçimde betimlenmesine karşılık arka iki toynağı ve mekân tamamlanmamış izlenimiyle tasvir edilmiştir. Sanatçı bu eserde izleyiciyi bir illüzyonla karşı karşıya bırakmak istemiştir. Bu resimdeki at figürüyle sanatçı gerçeği tüm ayrıntısıyla izleyiciye sunma amacı gütmemiş, at figürünü bir temsil olarak kullanmıştır. Gerçek ve algı yanılması üzerine kurguladığı resmini sanatçı, Plato’nun idea teorisiyle bağdaştırmıştır. Atın gölgesinin duvara yansması izleyiciye gölgenin anlamını sorgulamaya itmektedir. “The Horse” eseri geçmişle günümüz arasında adeta bir köprü gibi algılanmaktadır.

Deborah Butterfield’in gerçek boyutlu at heykelleri, içgüdülerin bilinçdışı imgeleri olan arketipler olarak görülmektedir. Sanatçı atları, içgüdüsel ve kişisel bir ifade aracına dönüştürerek, onları hem doğal hallerinde hem de kendisiyle kurduğu derin bir bağ aracılığıyla kullanmaktadır. Butterfield’in ilk at heykelleri onun beden ölçülerini yansıtacak biçimde tasarlandığı için bir çeşit otoportre niteliği taşımaktadır. İlerleyen süreçte çamur, ağaç dalı gibi doğal ve kaba malzemeler kullanarak ilkel bir yapı tekniği geliştirmiştir. Böylece sanatçının heykelleri doğal bir enerji ve canlılığa kavuşmuş, adeta heykeller kişilik kazanmıştır. Başını rüzgâra karşı direnmek için öne eğen at, mücadele ve hayatta kalma düşüncelerini çağrıştırmaktadır. Sanatçının amacı doğallığı yakalamak ya da eseriyle bir hikâye anlatmak değildir. Tam tersi sanatçı, atları derin ve ifade edilemeyen duyguların şekil bulmuş hali olarak tanımlamaktadır. Ayrıca eserlerinde, bastırılmış içgüdüleri ve insanın doğayla bağımlı yeniden hatırlatan bir arketip yaratma çabasını sunmaktadır (Lorsen, 1983).



Görsel 10. Deborah Butterfield, 1986, Metal Heykel

Jannis Kounellis’in “İsimsiz” adlı enstalasyonunda, on iki canlı at üç gün boyunca galeri içinde konumlandırılmış, atlar profesyonel bakıcılar tarafından her akşam ahırlara götürülse de gün içinde galerinin duvarlarına dönük şekilde

durmaları sağlanmıştır (Görsel 11). Galerinin ortasında boşluk bırakılarak hazırlanan bu düzenleme, Marcel Duchamp'ın "hazır nesne" anlayışına yeni ve radikal bir anlayış katmaktadır. Seri üretim nesnelere yerine canlı atların kullanılması, sanatçının galerilere karşı eleştirel bir anlayışı sergilediği alegorik bir anlatımdır. Tuval gibi kullandığı galeriyi kurgularken atları belli bir ritim içinde yerleştirmiştir.



Görsel 11. Jannis Kounellis, 1969, 12 At

Çağdaş heykeltıraş ve enstalasyon sanatçısı Berlinde De Bruyckere, gerçekçi insan ve hayvan formlarını deforme ederek çalışmalarında kullanmaktadır. Sanatçının 2015 yılında yapmış olduğu “To Zurbaran” adlı eseri, Barok Dönemi ressamı Francisco de Zurbaran'ın “Agnus Dei” tablosuna bir gönderme niteliğindedir. De Bruyckere ayakları bağlanmış masa üstündeki tay heykelinde acıyı ve hayatın kırılğanlığını göstermektedir. Sanatçı, at formuyla eserlerinde acının yoğunluğunu artırmaktadır. Genç tayın çaresizliği, insanın acımasız ve kötü yönünü vurgulamak adına alegorik bir ifade biçimi sunmaktadır.



Görsel 12. Francisco de Zurbarán, 1635-40, Agnus Dei

Görsel 13. Berlinde De Bruyckere, 2015, To Zurbaran



Görsel 14. Maurizio Cattelan, 1996, The Ballad of Trotsky

Maurizio Cattelan, 1990'lardan itibaren, hayvanların doldurularak bedenlerinin korunduğu tahnitçilik ile eserlerini oluşturmuştur. Cartellan insanların korkularını veya fantezilerine duyduğu ilgiyi, hayvanların temsili olarak kullanılması bağlamında göstermiştir. Sanatçı “The Ballad of Trotsky” adlı eserinde ele aldığı Troçki, 1920’lerde Stalin’e karşı çıkan güçlü bir kişiliktir (Görsel 14). Onun ütöpik ve daha iyi bir dünyayı oluşturma çabası ve ulaşamamasındaki başarısızlık, at figüründe temsili olarak görülebilir. Siyasi ve politik bir anlatım sunan tavandan sarkan at figürünün çaresiz durumu, Troçki’nin çabalarını ve ideallerini sembolize etmektedir. Sanatçının eserlerinde atlar insanların yerine kullanılan temsilleridir.



Görsel 15. Nic Fiddian-Green, 2010, Still Water

At heykelleriyle tanınan heykeltıraş Nic Fiddian-Green'nin, en tanınmış eseri olan "Still Water" da (Durgun Su), su için bir atın başını tasvir ederek, zarafeti, gücü ve dinginliği bir arada yansıtmaktadır (Görsel 15). Sanatçının eserlerindeki denge, oran ve uyum gibi nitelikler klasik heykelleri hatırlatmaktadır. Fiddian -Green'nin heykelleri hem klasik hem de çağdaş estetik anlayışını birleştiren zamansız ve derin bir duygusal bağ oluşturmaktadır. Sanatçının farklı materyallerde şekillenen at heykelleri, izleyiciye sadece fiziksel bir görüntü değil aynı zamanda ruhsal ve sembolik bir anlatım sunmaktadır.

Atın, insan kaderini etkileyecek güce sahip olduğuna inanan Fiddian-Green, büstlerinde insan ve at arasındaki bağı temsil etmektedir. Sudaki At büstünde sanatçı, ata derin bir dinginlik yüklemiştir. Çünkü atlar tam anlamıyla su içerken sakindir ve bu özelliğinden dolayı heykel, izleyiciye yenilmezlik duygusunu hissettirir. Fiddian Green eserini şu sözlerle açıklamıştır; "Bu eser, karşılaşan herkes için geçmişin kırılma anını hatırlatan, bugüne ilham veren ve geleceğe dair umut dolu bir inancı temsil eden kalıcı bir simge olarak burada duracak ki bu at, hayvanların en asilidir..." (Klee, 2015).



Görsel 16. Mark Wallinger, The White Horse at Ebbsfleet

Mark Wallinger'ın sanatında at, tarih, kültür, doğa ve modernite arasında bir köprü görevi görür gibidir. "Ebbsfleet'teki Beyaz At" heykeli, abartılı bir gücün değil, doğallığın ve yalın bir güzelliğin temsilcisi olarak ifade edilebilir (Görsel 16). Bu eser birden fazla anlam katmanını barındıran bir sembol olarak değerlendirilebilirken alegori, bu eserin hem tarihi hem de kültürel bağlamında kendini göstermektedir. At, İngiliz kırsal yaşamında gücün ve doğayla olan bağın güçlü bir simgesidir. Ayrıca İngiliz tarihinde ekonomik kalkınmanın ve askeri zaferlerin sembolüydü. Bu bağlamda bu devasa tasarımdaki at figürü, tarihe bir gönderme niteliğindedir. İnsan ölçeğini aşan dev at tasarımı, insanın

doğa ve teknoloji karşısındaki küçüklüğüne de bir gönderme yapmaktadır. Eserin kamusal bir alan için tasarlanması ise toplumu ortak bir noktada birleştirebileceği sembolü yaratma amacı da taşıyor olabilir. Bu bağlamda bakıldığında heykel, bireysel hayal gücü ve kolektif hafızanın bir araya geldiği bir alegoriyi temsil edebilir. Ayrıca eser, antik-modern, kırsal-kentsel, savaş-barış gibi sembolleri üslenerek sanatçının düşüncesinin aktarıcısı olmuştur.

Sonuç

Alegorik anlatımın, edebiyattan plastik sanatlara kadar uzanan katmanlı yapısı, sanat eserinin derinlemesine incelenmesine imkân tanımaktadır. Düz anlatımı tercih etmeyen sanatçıların, eserlerine daha karmaşık anlamlar yükleyerek, izleyiciye eseri analiz etme şansı tanımaları, eserleri daha dikkat çekici hale getirmektedir. Semboller, simgeler ve metaforlar sanat tarihinin her sürecinde sanatçıların eserlerini kurgulamalarında araç olmuşturlardır.

Antik Yunan'da mitolojik anlatım biçimlerinde, felsefede bulunan alegori, Orta Çağ'da, dini konuları aktarmak, Rönesans ve Barok Dönemde dini ve mitolojik içerikleri görselleştirilmek için en etkileyici yol olarak kullanılmıştır. Sembol ve önyargının ötesinde kavramlaştırılan alegori, sembol ve simgelerin temellendirdiği Romantizmde, ideolojinin bir biçimi olarak irdelenmiştir. 20. yüzyıl ve sonrası sanatına gelindiğinde ise, alegori çağın getirdiği yenilikler, sanayi, bilimsel ve teknolojik gelişmeler doğrultusunda sanatçı için en iyi anlatım aracı olarak tercih edilmiştir. Metafor, sembol ve simgelerin bir araya gelerek oluşturduğu ve eklemlenmiş bir yapıya sahip olan alegori, 21. yüzyıl sanatında sanatçının politik bakış açısı, dünya görüşü, toplumsal yargıları gibi durumlarının ifade aracı olmuştur. Çağdaş sanatçılar bu ve benzeri düşüncelerini aktarmada çeşitli araçlar kullanmışlardır. Hayvan ya da insan figürlerinin etkin bir şekilde kullanıldığı alegorik resimlerde, at sıklıkla tercih edilen, güçlü anlamlar yüklenen bir figür olmuştur. At imgesi geçmişte olduğu gibi günümüzde de sanatçıların düşüncelerini, biçime dönüştürdükleri en güçlü ve estetik figürdür.

KAYNAKÇA

- Açıl, B. (2014). Bir Tür mü Tarz mı? Klasik Türk Edebiyatında Alegori. *Dîvân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 19(37), s. 145-167.
- Bulut, Ü. (2020, Haziran). Leonardo Da Vinci Anghiari Savaşı Resmi Çizimlerinde Anlam. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 5(10), s. 281-288.
- Chaudun, N. (2014). *The Horse: From Cave Paintings to Modern Art*. New York: Abbeville Press.
- Chipp, H. B. (1968). *Theories of Modern Art*. California: University of California Press.
- Eroğlu, Ö. (2004). *Resim Sanatı Sözlüğü*. İstanbul: Öke Yayınevi.
- Esin, E. (1965). The Horse in Turkic Art. *Central Asiatic Journal*, 10(3/4), s. 167-227.
- Gökkaya, E. K., & Kurtman, C. E. (2020). Alegorik Anlatım ve Rönesanstan Modernizme Batı Resminde Yansıması. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(49), s. 207-238.
- Hall, J. (1917). *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Newyork: Harper & Row.
- Harrison, M. (2003). *Picasso: Guernica*. London: Scala Books .
- Hodge, S. (2020). *Sanatın Kısa Öyküsü*. (D. Öztok, Çev.) İstanbul: Hep Kiyap.
- Kara, E. (2019). Rönesans Döneminde At İmgesi ve Temsili. *Journal of Awareness*, 4(1), s. 1-18.
- Klee, K. d. (2015, Temmuz 10). Nic Fiddian Green's lifelong homage to the horse. *Nic Fiddian Green's lifelong homage to the horse*. Aralık 2024 tarihinde <https://www.designindaba.com/articles/creative-work/nic-fiddian-green%E2%80%99s-lifelong-homage-horse> adresinden alındı
- Lorsen, K. (1983). Deborah Butterfield, Southeastern Center for Contemporary Art. *Behol a Pale Horse (or two)*. Printing by Wooten Printing Company,.
- Lucie-Smith, E. (1998). *Zoo: Animals in Art*. London: Watson-Guption Pubns.
- Markman, S. D. (1969). *The Horse in Greek Art*. Newyork: Biblo and Tannen.
- Olderr, S. (2012). *Symbolism A Comprehensive Dictionary* (2. b.). London: McFarland & Company.
- Passeron, R. (1982). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. (S. Tansuğ, Çev.) Remzi Kitabevi.
- Siebers, T. (2003). Allegory and the Aesthetic Ideology. J. Whitman (Dü.) içinde, *A Retrospective Forward: Interpretation, Allegory, And Historical Change* (s. 469-487). Boston: Brill Academic Publishers.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (1999). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Whitman, J. (2003). A Retrospective Forward: Interpretation, Allegory, And Historical Change. J. Whitman (Dü.) içinde, *Interpretation and Allegory Antiquity to the Modern Period* (s. 1-29). Boston: Brill Academic Publishers.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Matthias Gerung Ottheinrich İncili, 1530, Mahşerin Dört Atlısı

https://tr.wikipedia.org/wiki/Mah%C5%9Ferin_D%C3%B6rt_Atl%C4%B1s%C4%B1#/media/Dosya:Ottheinrich_Folio288r_Rev6A.jpg

Görsel 2. Simone Martini, 1344, Pelerinin Bölünmesi

https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Simone_Martini_033.jpg

Görsel 3. Aziz Martin Öyküleri Döngüsü, Limbourg kardeşler

<https://fashionhistory.fitnyc.edu/1410-1419/>

Görsel 4. Paolo Uccello, 1458-1460, Aziz George ve Ejderha

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Saint_George_and_the_Dragon_by_Paolo_Uccello_%28Paris%29_01.jpg

Görsel 5. Albrecht Dürer, 1497-1498, Mahşerin Dört Atlısı

https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Durer_Revelation_Four_Riders.jpg

Görsel 6. Leonardo da Vinci, 1503, Anghiari Savaşı (Muhtemelen orijinal tamamlanmamış eserden yapılmış bir kopya)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_vinci,_Battle_of_Anghiari_\(Tavola_Doria\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_vinci,_Battle_of_Anghiari_(Tavola_Doria).jpg)

Görsel 7. Raphael, 1504, Aziz George ve Ejderha

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Raphael_-_Saint_George_Fighting_the_Dragon.jpg

Görsel 8. Salvador Dali, 1938, Debris of an Automobile Giving Birth to a Blind Horse Biting a Telephone

Görsel 9. Michael Borremans, 2015, At

<https://www.artsy.net/artwork/michael-borremans-the-horse>

Görsel 10. Deborah Butterfield, 1986, Metal Heykel

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/17/%27Nahele%27%2C_metal_sculpture_by_--Deborah_Butterfield--%2C_1986%2C_--The_Contemporary_Museum%2C_Honolulu--.jpg

Görsel 11. Jannis Kounellis, 1969, 12 At

<https://www.contemporaryartissue.com/horses-in-contemporary-art-from-borremans-to-cattelan/>

Görsel 12. Francisco de Zurbarán, 1635-40, Agnus Dei

<https://www.artefields.net/berlinde-de-bruyckere-sculpture>

Görsel 13. Berlinde De Bruyckere, 2015, To Zurbaran

<https://www.artefields.net/berlinde-de-bruyckere-sculpture>

Görsel 14. Maurizio Cattelan, 1996, The Ballad of Trotsky,

<https://www.contemporaryartissue.com/horses-in-contemporary-art-from-borremans-to-cattelan/>

Görsel 15. Nic Fiddian-Green, 2010, Still Water,

[https://en.wikipedia.org/wiki/Nic_Fiddian-](https://en.wikipedia.org/wiki/Nic_Fiddian-Green#/media/File:Still_Water_sculpture,_Marble_Arch,_London.jpg)

[Green#/media/File:Still_Water_sculpture,_Marble_Arch,_London.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Nic_Fiddian-Green#/media/File:Still_Water_sculpture,_Marble_Arch,_London.jpg)

Görsel 16. Mark Wallinger, The White Horse at Ebbsfleet

https://en.wikipedia.org/wiki/White_Horse_at_Ebbsfleet#/media/File:The_White_Horse_at_Ebbsfleet.jpg

16. Bölüm

SOREN KIERKEGAARD ÖRNEKLEMİNDE *THE FRENCH DISPATCH* FİLMİNDE ÖLÜM-YAŞAM DİYALEKTİĞİ VE VAROLUŞUN ETİK-ESTETİK TEMSİLİ

Ezgi TOKDİL¹

¹ Doç. Dr., Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, ORCID: 0000-0003-2701-0842, ezgi.tokdil@gmail.com

Giriş

Yönetmenliğini Wes Anderson'ın üstlendiği 2021 yapımı *The French Dispatch* (*The French Dispatch of the Liberty, Kansas Evening Sun*) filminin olay örgüsü Platon'un gerçeklik ve sanı yaklaşımıyla olduğu kadar Kierkegaard'ın ya/ya da teorisiyle de karşıtlıkların birbirini tamamlaması ve bu kurgusal gerçeklik içinde varoluşun etik ve estetik temsiliyetini izleyiciye sunması bakımından ilişkiseldir. Film “kurgusal bir yirminci yüzyıl şehrinde” bir Fransız köyü olan Ennui-sur-Blase'de, filme adını veren bir Fransız gazetesinin editörünün kalp krizi sonucu aniden ölümü ve ardından editörün vasiyetinde yazan önceki baskılardan üç makalenin yeniden yayınlandığı bir veda sayısıyla gazetenin kapatılmasını konu alır. Bu üç makale filmin farklı sekanslarda işlenen üç ayrı hikayesini oluşturur ve her bir hikaye gerçeklik ve sanı, fenomen ve öz, temsil ve söylem üzerine önemli mesajlar içerir. Bu karşıt diyalektiğin farklı boyutları film boyunca “büyük güzelliklerin hepsi en derin soruları saklar” (09'40”), “başarılı olmasına yardımcı olmak için başarısız olma ihtiyacı, en güçlü arzularımızdan daha güçlüdür” (39'04”), “ait olduğu kaba saba neslin kesinlikle en çarpıcı sanatsal temsilcisi” (13'09”) ya da “dünyayı bir daha göremeden kendimi zehirleyerek öldüreceğim, bu da beni çok üzüyor” (20'14”) gibi anlatımlarla vurgulanırken ölüm ve yaşam ilişkisi üzerinden insan varoluşunun/mevcudiyetinin etik ve estetik boyutlarına ilişkin önemli anekdotlar paylaşılır.

Öte yandan gazetecilik üzerine de güçlü mesajların iletiildiği filmde yayıncılığın geçmişi, ticarileşmesi, değişen değerler sistemi ve farklı kuşaklar arasındaki çatışma gibi konulara da göndermede bulunulmuştur. Ancak araştırma kapsamında üzerinde durulan asıl nokta filmin insan varoluşunun temsiliyetine ilişkin ironik dili ve ölüm-yaşam diyalektiğinin sinematik anlatıya yansımalarıdır. Bu doğrultuda ironi kavramından yola çıkılan araştırmanın ilk basamağında filme konu olan üç hikaye üzerinden öznenin varoluşu ve ölümünün etik-estetik temsili üzerine göstergebilimsel ve yorumsamacı bir çözümleme yapılmakta, ardından Kierkegaard'ın öznenin edimselliğinden kurtuluşu olarak ifade ettiği ironik söylem temelinde *The French Dispatch* filminin betimsel analizi gerçekleştirilmektedir.

Varoluşun Etik-Estetik Temsili Üzerinden *The French Dispatch* Filmi

Epizodik ve fantazmagorik bir yapım olan ve bir tür analogi filmi olarak adlandırılabilir *The French Dispatch* filmi birbirinden bağımsız üç bölümden oluşurken *The New Yorker*'dan esinlenerek yaratılmış derginin önceki sayılarında yayınlanan üç makalenin (bu önemli *occasion*'da yeniden yayınlanmak üzere seçilen) aktarıldığı bu bölümlerin postmodern kültürün pastiş dili ve “son sayının

bir araya getirildiği *The French Dispatch*'ın ofislerinde geçen bir çerçeveleme mekanizmasıyla" birbirine bağlandığı görülür. Hikâye içindeki birbiriyle ilişkili ancak birbirinden bağımsız hikayelerin her birinde ilgili yazarın anlatıcı olarak yer aldığı (eserini yüksek sesle okuduğu) ve Nathan'ın da ifade ettiği gibi "tasvir ettiği olayları ele almak için geri dönmeden önce bir New Yorker manşeti üzerine kendi pastişini yaptığı" görülür (2020: 168). Dolayısıyla her bir detayın, karakterin ve mekânın -ve elbette bölümün- birbirleriyle ilişkisiz gibi görünse de yönetmenin kendine özgü diliyle anlamlı bir şekilde bir araya geldiği tanımlanabilir.

Ölüm ilanı ile başlayan ve bir giriş hikayesi ile devam eden filmin derginin yer aldığı şehri tanımlayan giriş anlatısında seyahat muhabiri olarak Herbsaint Sazerac'ın² Ennui-sur-Blaise'de bir bisiklet turu ile zamanın değişimi, mekânın değişimi ve geçmişin yerini alan yeni sosyolojik, kültürel ve tarihi yapıyı izleyiciye tanıttığı görülür. Bu seyahat geçmişi ve şimdiyi bir araya getirirken değişimi ve varoluşun kırılğan doğasını temsil eder ve değişimin sürekliliği yine durağan olmayan sahneler yoluyla izleyiciye aktarılır. Birinci bölüm olan *Concrete Masterpiece (Beton Başyapıt)*³ -derginin sanat eleştirmeni J.K.L. Berensen (Tilda Swinton) tarafından anlatılan ve bir konferansın konusu olan- ömrünü hapiste geçiren ressam Moses Rosenthaler (Benicio del Toro), onun ilham perisi gardiyan Simone (Lea Seydoux) ve ressamın tablolarından oluşan bir koleksiyona sahip bir sanat simsarı Julian Cadazio (Adrien Brody) ile sanatçının bu karmaşık ilişki içindeki üretim sürecine odaklanır. Hikâye sanatçının sonradan ilişki yaşayacağı gardiyanı resmettiği eserin, kendisi de vergi kaçakçılığında hapiste olan sanat simsarının dikkatini çekmesi ve sanatçının itirazlarına rağmen tabloyu satın alması ile başlar. Serbest bırakıldığında satın aldığı eseri galericilerine temkinli ancak ustaca tanıtan sanat simsarı onu galerilerinde sergilemeye ikna eder ve ardından sanatçının sanat piyasasında merak duyulan biri haline gelmesini sağlar. Öte yandan hikâyenin dönüm noktalarından biri sanatçının başlangıçta resim yapmaya isteksiz olmasına karşın eserinin satılmasının ardından yeniden resim yapmaya başlamasıdır ki bunun tetikleyici bir unsur olarak rolüne ilişkin ipucu, henüz resmin sanat simsarı

² Herbsaint Sazerac karakteri, "yaratıcı kurgu dışı yazı" üslubuyla tanınan *The New Yorker* yazarı Amerikalı Joseph Quincy Mitchell'den uyarlanmıştır. Mitchell'in yazılarında dünyanın farklı bölgelerindeki, özellikle New York şehrindeki sıradan olayları betimlemek için, insanlar ve olayların ayrıntılı portrelerini çıkardığı karakter analizleri dikkat çekmektedir (New Yorker, 2020).

³ *Concrete Masterpiece* bölümü Behrman tarafından yazılan ve sanat taciri Lord Duveen hakkında altı bölümlük biyografi filmi olan 1951 yapımı *The Days of Duveen*'den esinlenmiştir. Upshur "Maw" Clampette (Lois Smith) karakteri Fransız-Amerikalı bir sanat koleksiyoncusu Dominique de Maneil'e dayanırken, J.K.L. Berensen karakteri, Paris merkezli *L'oeil* dergisini kuran ve Metropolitan Museum of Art'ta çoğunluğu Fransız İzlenimciliği üzerine olmak üzere gerçekleştirdiği sanat tarihi sunumlarıyla tanınan gazeteci ve öğretim üyesi Rosamund Bernier'den ilham almıştır (Ryzik, 2021).

tarafından alınması aşamasında karakterler arasındaki diyalog aracılığıyla izleyiciye aktarılmıştır. İkinci önemli vurgu; ölüm ve yaşamın kesişim noktasından doğan yaratıcı süreç ve zihinsel sağaltımın bir göstergesi olarak “intihara yakın bir noktada” ilham gelmesi ve gardiyanın “meydan okuması” ile sonradan sanatının doruk noktasını oluşturacak projeye başlamasıdır. Söz konusu proje Rosenthaler’ın hapisane salonunun beton duvarına yaptığı ve üç yıl süren bir çalışmanın ardından tamamlanan fresklerdir ve bölümün sonunda koleksiyoner fresklerin yer aldığı duvarın tamamının uçakla Kansas’ta yer alan özel bir müzeye taşınmasına aracılık eder. Son sahnede ise Berensen’in hikâyeyi anlattığı sanat galerisinde olduğu görülür. Anlatıcı hikâyenin hem içindedir hem dışında, olaylara hem şahitlik etmiştir hem kurgusal bir hikâyeye yaratmıştır.

Filmin *Revisions to a Manifesto (Bir Manifestonun Revizyonları)* isimli⁴ - öğrenci-devrimcilerin profilini çıkaran gazeteci Lucinde Krementz (Frances McDormand) tarafından anlatılan- ikinci bölümünde kurgusal Ennui-Sur-Blase’deki öğrenci protestoları ve ayaklanmaların başındaki genç lider Zeffirelli (Timothee Chalamet), devrimci arkadaşı Juliette (Lyna Khoudri) ve anlatıcı Krementz arasındaki karşılıklı ilişki ekseninde yaşanan olaylar konu alınır. Devrim ile açıkça dalga geçen bölümde, Amerikalı gazetecinin devrimci gençlere “hayata karşı bir protestocu olmaları için” bir manifesto yazdığı, kısa sürede protestonun bir “satranç tahtası devrimi”ne dönüştüğü ve öğrencilerin polisle iletişim kurmak için satranç oyununu kullandığı görülür. Zeffirelli’nin Krementz’in yardımıyla tamamlanan manifestosu Juliette tarafından kabul edilmez ve hikâyenin içinde ancak dışında durmaya çalışan anlatıcı kendini tutamayarak hikâyeye dahil olur ve devrimci Juliette’e devrimin karşıt cephesine karşı bu işte birlikte olduklarını dile getirir. Devamında çatışmaların arasında iki genç devrimcinin bir motosiklet üzerinde sahneden çıktığı görülürken sonraki sahnede Krementz genç liderin günlüğünü okurken canlandırılmıştır. Bu sahnede de filmin giriş bölümünde olduğu gibi Krementz ve Juliette figürleri yan yana gösterilir ve fikirlerin, ideolojilerin, fiziksel zamanın, deneyimin ve nesiller arasındaki çatışmanın karşıt değerlerin koku, imaj ve diğer basit fiziksel varoluşa özgü unsurlarla ilişkilendirilerek aktarıldığı görülür. Bölümün son sahnesi fikirler uğruna ölmenin yüceliğine vurgu yaparak kapanır ve Zeffirelli “devrim niteliğindeki bir korsan radyo istasyonunun” bozulan kulesini onarmaya çalışırken ölür, ardından fotoğrafının devrimin sembolü haline geldiği görülür. Bölümün konu aldığı söz konusu hikâyeye aynı zamanda gazetecilik tarafsızlığına da gerek anlatıcının ifadesi gerek diğer hikâyeye kahramanlarının sözleri ile

⁴ *The French Dispatch*’ın üçüncü bölümünün, Mavis Gallant tarafından yazılan 1968 Paris ayaklanmasına ilişkin iki bölümlük *The Events in May: A Paris Notebook (Mayıs Olayları: Paris Güncesi)* isimli makaleye dayandığı bilinmektedir (New Yorker, 2020).

doğrudan vurgu yapar -ilerleyen paragraflarda gazetecilik tarafsızlığına ilişkin ayrıntılı açıklama yer almaktadır.

The Private Dining Room of the Police Commissioner (Polis Komiserinin Özel Yemek Odası) başlıklı üçüncü bölüm (hikâye) ise Roebuck Wright (Jeffrey Wright)⁵ isimli ödüllü yemek yazarının bir televizyon röportajı sırasında -çalışan polislerin yemesi için özel olarak tasarlanmış bir haute cuisine konusunda ünlü bir uzman olan- polis memuru/şef Nescaffier (Stephen Park) tarafından hazırlanan özel bir akşam yemeğine katılmasını ve sonrasında yaşanan olayların canlandırılışını konu alır. Hikâye anlatıcısı kendi başından geçen bir yemek sırasında yaşananları dışarıdan bir gözlemci gibi anlatırken yine yazar olarak Wright'ın hikayesinin içinde yer aldığı görülür. Söz konusu akşam yemeği komiserin (Mathieu Amalric) oğlunun başarısız bir müzisyenin liderliğindeki -Ennui-sur-Blase'in suç örgütlerini temsil eden- kişiler tarafından kaçırılmasıyla yarıda kalır. Kaçırılanlar aynı zamanda polis merkezinde -tavuk kümesi adı verilen- tek kişilik hücrede tutulan Abacus lakaplı muhasebecinin de serbest bırakılması ya da infaz edilmesini isterler -anlatıcı burada kendi hikayesine geçer ve izleyici eşcinselliği nedeniyle yazar Wright'ın da aynı hücrede hapis yattığını, Howitzer tarafından kefaletle serbest bırakılarak *The French Dispatch*'te çalışmak için iş teklifi aldığını öğrenir. Hikâyenin devamında komiserin oğlu Gigi mors alfabesiyle aşçının gönderilmesini hakkındaki gizli bir mesajı iletmeyi başarır ve hem Gigi'ye hem de diğerlerine yemek yapmak için görevlendirilen Nescaffier hazırladığı yemeklere gizlice zehir katarak suçluların ölmelerini sağlamaya çalışır, Gigi'nin turp yemediğinden emindir. Ancak şoförün de yapılan yemeği yememesi üzerine tekrar bir kovalamaca başlar. Kaçmayı başaran oğlun babasıyla yeniden bir araya geldiği ilerleyen sahnelerde Nescaffier'in güçlü midesi sayesinde hayatta kaldığı ve kargaşada tamamen unutulmuş mahkûm Abacus'e hazırladığı yemekle onun açlıktan ölmesini engellediği görülür. Son sahnede hikâyenin *The French Dispatch* ofisinde noktalandığı, Howitzer ve Wright arasında geçen makalenin sonunun değiştirilmesi yönündeki konuşmaya odaklandığı görülür.

Elbette Anderson'ın karmaşık ve dipnotlarla dolu senaryosunun kısaca tanımlanmaya çalışılması kaçırılacak çok fazla noktanın olduğunu da en baştan kabul etmeyi gerektirir. Sahneler arasındaki diyaloglar, görüntüler ve anlatılar esas hikâyenin hem bir tamamlayıcısı hem de başlı başına birer hikâye formatındadır. Sesler, renkler, görüntüler, konuşmalar ve sözsüz göstergelerin her biri kendi başına bir hikâye anlatır izleyiciye ve bütünü oluşturan dinamizmin bir

⁵ Jeffrey Wright karakterinin Amerikalı yazar ve sivil haklar aktivisti James Arthur Baldwin ile *The New Yorker*'ın basın özgürlüğünü savunan eleştirmeni ve biyografi yazarı Abbott Joseph Liebling'in birleşimine dayandığı bilinmektedir (New Yorker, 2020).

parçası haline gelir. Bu yönüyle palimpsest bir estetiğe de sahip olan filmde -farklı zamanlarda yayınlanan- bu üç hikâye aynı kronolojik zamanda yeniden ele alınması bakımından kurgusal bir gerçeklikte üst üste sabitlenmiştir. Öte yandan filmin fantazmagorik dili Walter Benjamin'in "modern insanın içinde bulunduğu ortam" şeklinde tanımladığı yabancılaşma (kendine ve diğerlerine karşı) olgusunun da karşılığı olarak görünürlük kazanır; aldatıcı bir yaşam, ölü benliğin yaşamsal varoluşunu temsil ederken, bu temsil varoluşun etik sorgusuna neden olur. Bu sorgulanmanın estetik bir değer kazanımının yansması olarak tanımlanabilen Wes Anderson'un filmi, farklı sekanslardaki karşıtlıklar ve kurgusal gerçekliğin ciddiyet boyutunda yeniden temsili bakımından ironik bir anlatı diline sahip olmasının yanında filmin kendisinin de aldatıcı ve geçmişe duyulan özlemi de aktaran bir estetiği vardır -Amerikalı olan yönetmenin filmi Fransa'da çekmiş olması ve Fransız estetiğini vurgulaması da bunun göstergelerinden biridir. Ancak daha güçlü gönderme Inasal'ın da (2021) vurguladığı gibi "günümüz dünyasında Anderson'ın içine sinmeyen bir şeylerin" olmasıdır ve bunu -bir gazetenin son sayının yayınlanmasının ardından kapanması gibi- modern zamanların biten ilişkilerinde ya da geçmişin hikayelerinde arar. Modern dünyaya uyum sağlayamama ya da "eski hassasiyetlere" duyulan özlem hem Anderson'ın kendi gerçekliğidir hem de filmin farklı sekanslarının gerçekliğine dönüşmüştür; "sanki yer yer abartmanın, hikayeleri süslemenin, kafamızda bir simetri yaratmanın yabancı olmaya, yalnızlığa, varoluşsal kaygılara da değinmeye bir engel olmadığını" ifade etmektedir (Inasal, 2021).



Görsel 1. *The French Dispatch* filminde kurgusal Kansas gazetesinin Fransız yabancı bürosunun arka cepheden görünümü (01'09")

Bununla birlikte Anderson filmlerinin hemen hepsinde sanatçı ve sanat eserlerine yönelik önemli göndermeler yer alsa da *The French Dispatch* filminin

konu aldığı hikayelerden ilkinin doğrudan bir sanatçının çarpıcı üretimine odaklanmış olması da dikkat çekicidir. Nathan'ın da aktardığı gibi; “*Fantastic MY Fox*’tan *Moonrise Kingdom*’a, ressamlar ve tablolar tekrarlayan motiflerdir; *The Grand Budapest Hotel*’de tartışmalı baş yapıt *Boy with Apple*⁶ bir MacGuffin⁷ olarak hizmet eder” (2020: 168). Örneklemeye alınan filmde ise konu alınan üç öykü arasından ilk bölümde hikâyenin Avrupa’dan New York’a taşındığı, bir sanat simsarının mahkûm-sanatçının eserlerini elde etme takıntısına odaklanırken kurgu-gerçeklikte çok fazla ironiye yer verilen bölümün “İngiliz simsar Lord Duveen’in 1951 yılında yazılan altı bölümlük profiline” dayandığı, ancak elbette oldukça fazla kurgunun da hikâyeye dahil edilerek aktarıldığı anlaşılmaktadır (Nathan, 2020: 164-168). Anderson’un hikâyeye konu olan ve “Rosenthaler’ın radikal soyutlamalara yol açan daha geleneksel figüratif tarzdaki ilk tablolarını içeren” koleksiyonunu yaratmak için Sian Smith, Edith Baudraud ve Sandro Kopp olmak üzere üç sanatçı ile çalıştığı⁸, bu sanatçıların referans olarak Willem de Kooning, Francis Bacon ve Frank Auerbach’tan esinlendikleri, Kopp ve ekibinin hikâyeye uygun resimler yaratmakla kalmayıp aynı zamanda yönetmenin kendine özgü film yapım tarzı ile bakış açısındaki titizliği de tamamlayan eserler ürettiği bilinmektedir (Cascone, 2021). Öte yandan söz konusu bölümde -filmin diğer bölümlerinde olduğu gibi- edimselliğin kısıtlamaları ile insan varoluşunun etik-estetik temsili arasında güçlü bir ironi söz konusudur. Varlık olarak özne konumunda temsil edilen sanatçı bir koleksiyoner tarafından fark edildiğinde yeniden eser üretmeye başlar ve ironik olarak bu kimliğinden özgürleştiğinde sanatının doruk noktasını temsil eden hapishane duvarlarındaki freskler ortaya çıkar.

Filmin farklı bölümlerinde gizli iletilerden bir diğeri de sanatçı kimliğinin ve sanatın ‘ne’liğinin sorgulanmasıdır. Örneğin hikayelerden ilkinde mahkûm-sanatçı Rosenthaler ile koleksiyoner Cadazio arasındaki diyalog bunun önemli göstergelerindedir; sanatçının eserlerinin satılık olmadığını ifade etmesi üzerine

⁶ Hasburg yüksek Rönesansı, Budapeşte neo-hümanist tarzında *The Grand Budapest Hotel* filmi için yapılmış bir yirmi birinci yüzyıl eseridir. Film için Michael Taylor tarafından yapılan eser Jonathan Jones’a göre “eski Avrupa’nın sanat tarihine incelikli bir saygı duruşunda bulunan kurgu içinde bir kurgudur” (Jones, 2014).

⁷ Sıradan ya da önemsiz gibi görünse de filmin akışını ya da karakterin motivasyonunu belirleyen obje ya da olay.

⁸ Smith hikâyenin baş kahramanı Rosenthaler’ın ilk dönemlerindeki daha küçük eserlerini yaratmakla görevlendirilmiş, Baudraud ve Kopp ise sanatçının son dönemdeki baş yapıtı ve hikâyenin doruk noktası olan 12 metrelik fresklerin yapımını üstlenmiştir. Anderson hikâyenin temel taslak görsellerini sunarken tüm eserlerin tamamlanması üç aydan fazla sürmüştür, kimi eserlerin gerçek nesnelere üzerinden resmedilmesi konusundaki hassasiyet nedeniyle ve yönetmenin tam spesifikasyonlarının karşılanması adına sanatçıların her kompozisyon üzerinde tekrar ve tekrar çalışması gerekmiştir (Cascone, 2021). Öte yandan prodüksiyon için üretilen eserler, kullanılan kostümler ve aksesuarlar 2021 yılının ekim ayında Londra’da *The French Dispatch Exhibition* sergisinde doğrudan izleyiciyle buluşurken, yapım sürecinde başarısız olan resimler Kopp’un Berlin’deki galerisi Ebensperger’de *Desperately Seeking Simon (Umutsuzca Simon’u Arıyor)* başlıklı sergide yer almıştır.

aldığı cevap “her sanatçının eserlerini sattığı” ve “onları asıl sanatçı yapanın bu olduğu”dur. Son hikâyede ise Howitzer ve Roebuck arasındaki hikayenin değiştirilmesine ilişkin gerçekleşen konuşmada yazara “aslında güzel bir tablo çizmektense bir söylemde bulunması gerektiği” söylenir ve Roebuck’un bu söylemin “yazının içinde gizli olduğuna karşısındakini inandıramadığı” görülür (Inansal, 2021).



Görsel 2. Howitzer, Joseph Mitchell'inkini yansıtan bir yazar olan Herbsaint Sazerac'ın (Wilson) bir taslağını okurken, tek bir makaleyi bile tamamlamamış bir yazar (Wally Wolodarsky) neşeyle aylaklık ediyor (09'49")

Öte yandan -yönetmenin kendisi tarafından da- “gazeteciliğe yazılmış bir aşk mektubu” olarak tanımlanan filmin gazetecilikle ilgili aktardığı anekdotlara bakıldığında; mesleğin ticarileşmesinden farklı kuşakların gerçekliğin aktarılışına ilişkin bakış açısındaki değişime, gazetecilerin bireysel varoluşlarından toplum içindeki konumlarına kadar farklı noktalarda eleştirel bir dilin benimsendiği ve bunun filmde pek çok sahnede ironik bir bakış açısıyla aktarıldığı görülür. Bunun yanı sıra filmin kendisinin de bir gazete ya da dergi şeklinde kurgulandığı, sahnelenen hikayelerin gazete sayfalarında yer alan ve birbirini izleyen makalelerin canlandırılması şeklinde okunduğu ve izlendiği tanımlanabilir. Tüm karakterler, sahneler, kompozisyon simetrisi, renk paletinin sınırlılığı, görsellerdeki tipografik ayınlık, optik yakınlaşma gibi unsurlar bakımından bir gazetenin görüntü gerçekliğini yansıtır. Aynı zamanda açılıştaki filmin kaç bölümden oluşacağı, hangi hikayelere yer verileceği ve bir ölüm ilanı ile sonlanacağı belirtilirken bu girişin de basılı yayın olarak bir gazetenin ilk sayfasının fragmental yapısını anımsattığı görülür. Dahası Anderson’ın “kendi gazete ve dergi okuma deneyimini seyirciye sunduğu ve bu dünyanın pastel tonlarla bezeli, simetrik ve nev-i şahsına münhasır bir masal dünyası gibi işlediği” ve “nostaljiyle bezeli, eskinin insanlarına bolca özlem duyan bir dünya yaratıp bu kez basılı yayının benzersizliğini vurguladığı” tanımlanabilir (Inansal, 2021). Bu

vurgunun salt bir derginin hikayelerinin canlandırılması ile değil, senaryonun tamamının bir dergi stüdyosunda başlayıp sonlanması ile de sağlandığı görülür. Dolayısıyla diğer içeriklere yönelik eleştirel anlatıma, varlığın canlandırılışına karşı ironik söyleme, tarihsel göndermelere sahip bir epizodik pastiş olmasının yanında gazetecilik mesleği, yayıncılık alanı, hikâye anlatıcılığı ve yazı yazma sürecinin kendisine de bir saygı duruşu olduğu görülür.

Filmde gazetecilik mesleğinin tarafsızlığına da derin bir gönderme vardır. Bu göndermenin de ele alınan diğer tüm konular gibi ironik anlatımla, söylemin karıştını doğurtmasıyla canlandırıldığı ve tarafsızlığa ilişkin vurgunun hikâye anlatıcılarının hikâye kahramanlarıyla kurdukları bağ ve makalelerin içeriklerinin değiştirilmesi şeklinde yansıtıldığı görülür. Yazarların tamamı hikâye kahramanlarıyla kişisel ilişkiler kurmuştur ve gerçeklik bu ilişkilerin sonucu ve/ya yayın sürecindeki editör incelemesi sonucu değiştirilmektedir. Ve dahası karakterlerin hikayelere kendilerini de dahil ettikleri ve yazar olarak (ya da hikâye anlatıcısı) olarak rollerini unutup hikaye içindeki birer kahramana dönüştükleri izlenir -özellikle filmin *Revisions to a Manifesto* başlıklı ikinci bölümünde Lucinda Kremenz'in hareketin manifestosunu düzenlemeden yeniden yazmaya ve hatta kahramanlardan biriyle kaçamak yapmaya kadar hikayenin içine girdiği (her ne kadar bölümün başında yaşanan olaylarla tarafsızlığı koruma konusuna ısrarcı bir göndermede bulunmuş olsa da) ve kimi zaman var olan hikayeyi yeniden yorumlayarak şekillendirdiği görülmektedir. Kremenz henüz hikâyenin başında Zeffirelli ile geçen diyalogda “ben yalan söyleyemem” diyerek gerçeklerin olduğu gibi aktarılacağına ilişkin ipucu verirken, sonradan hikâyeye dahil olmasıyla bu tarafsızlığı yine de koruyamadığı görülür. Buna tepki olarak Juliette'in “gazetecilik tarafsızlığımı koruması gerek” (61'21"), askere alınan devrimci öğrenci Mitch-Mitch'in ise “gazetecilik tarafsızlığı gözden düşmüş bir kavram” (61'24") ifadesini kullandığı ve Kremenz'in en sonunda kendisine yeniden “gazetecilik tarafsızlığını korumalıyım, varsa eğer” (63'45") hatırlatmasını yaptığı izlenir. *Concrete Masterpiece* başlıklı ilk bölümde hikaye anlatıcısı olarak Berensen'in sanatçının eserlerini görmek için hapisaneyeye girenler arasında olması da benzer biçimde anlatının değiştirildiğinin ve tarafsızlığın ortadan kalktığının kanıtıdır. *The Private Dining Room of the Police Commissioner* başlıklı üçüncü bölümün sonunda ise yemek yazarı Roebuck Wright ile genel yayın yönetmeni Arthur Howitzer arasında geçen konuşma -iyileşen Nescaffier'in Wright'a Fransa'da yabancı olma durumu ve toplumun azınlığı olma durumuna değinmeden önce zehrin tadının daha önce yediği hiçbir şeye benzemediğini söylediği- silinmiş bir bölümün hikâyeye yeniden eklenmesi üzerinde şekillenirken bunun yazar tarafından -kişisel hikayesine de değinmesi nedeniyle- gerekli görülmediği

anlaşılır. Nescaffier ve yazar Wright arasında geçen söz konusu diyalog her ne kadar zehirli bir yemeğin içeriği hakkında basit bir konuşma şeklinde gelişse de farklı bir ülkede yabancı olma durumu, kendi benliğine yabancılaşıma, yalnızlaşma, yalnız ruhların birlikteliği ve eksik olanın ne olduğu hakkında önemli mesajlar içerir. Nescaffier yemeğin içindeki zehirli tuzlardan bahsederken bu tadın ona tamamen yabancı olmasına karşın “bir tadı olduğunu”, bu zehirli tadın hoş olmasa da daha önce deneyimlemediği nadir bir şey olduğunu ifade eder. Konuşmanın aslında yemek hakkında olmadığı, yaşamın içinde süregiden sıradanlıktan bahsedildiğini okur izleyici. Konuşmanın devamında Wright’ın cesaretine hayran olduğunu belirtmesi üzerine Nescaffier aslında cesur olmadığını, yabancı olduğunu belirtir. Yabancı olma ile toplumsal yapı içinde azınlık durumunda olmanın sonuçları ve bunun psikolojik yansımalarıdır aktarılmak istenen. Bu şehrin kendileri gibi insanlarla dolu olduğunu belirten kendisi de bir Afro-Amerikalı ve eşcinsel rolünde olan Wright’ın cevabı Nescaffier’in yalnızlığını paylaştığını gösterir. Öte yandan Nescaffier “eksik olanın ne olduğunu arıyorum, geride kalanın ne olduğunu” sözlerini dile getirirken Anderson’ın mevcut düzene karşı derin bir eleştirisi dikkati çeker. Son olarak ikili arasındaki diyalogun Wright’ın “şansımız yaver giderse, bir zamanlar evimiz dediğimiz yerlerde elimizden kaçanları buluruz” ifadesiyle tamamlandığı görülür. Hüzünlü bir hikayedir aktarılan, her ne kadar komedi-dram şeklinde ele alınmış ve ölüm hikâyesinin asıl kahramanları tarafından deneyimlenmemiş olsa da. Sanki “yer yer abartmanın, hikayeleri süslemenin, kafamızda bir simetri yaratmanın yabancı olmaya, yalnızlığa, varoluşsal kaygılara değinmeye bir engel olmadığını” söylemeye çalışır yönetmen (Inansal, 2021). Hikâyesinin sonunda *The French Dispatch* ofisinde noktalanmış sahnede Howitzer ve Wright arasında geçen konuşma aynı zamanda filmin, yayıncılığın ticarileşmesi ve gazeteciliğin ticari niteliğine de vurgu yapar; yazar hikâyeyi kesmişse de genel yayın yönetmeni gerçeğin olduğu gibi aktarılması konusunda ısrarcıdır. Paradzik’in de vurguladığı gibi yönetmenin filmin farklı sahnelerinde sık sık metnin kesilmemesi konusundaki uyarıları ticarileşmeye karşı bir eleştiri niteliği de taşımaktadır (2022: 223).

Anderson’ın *The French Dispatch* aracılığıyla aynı zamanda sinema ve gazetecilik (hem anlatı hem görsel dil bakımından) arasındaki bağı güçlendirdiği görülür. Çoğunlukla birbirinden ayrı olarak kabul edilse de filmin kurgusundan yazım biçimine, karakter analizlerinden görüntülerin simetrisine kadar pek çok unsur -belirtildiği gibi- yayıncılığın fiziksel ilkelerine uygun dağılım göstermektedir. Öte yandan temsil ve asıl gerçeklik arasındaki bulanık sınırlar bakımından da filmin her iki düşünce formu arasında köprü işlevi gördüğü tanımlanabilir. Bir haber yayını gazetecilik tarafsızlığı adı altında temsil ettiği

gerçekliği doğrudan aktarırken, sinematik anlatı kurgu temelinde gelişir - Anderson bu ikisi arasında sınırları bulanıklaştırarak hakikatin aracı konumundaki anlatıcının gerçekliği olmasını sağlamıştır ki gerçekliğin temsili açısından metinsel yapının çözümlenmesi kişisel farklılıkları da kabul etmeyi gerektirir. Fotoğrafçılık ve foto-muhabirlik açısından da yoğun göndermelerin olduğu filmde kameraların farklı sahnelerde dekor olarak kullanılmasının yanı sıra özellikle derginin seyahat yazarı olarak Herbsaint Sazerac (Owen Wilson) sürekli olarak boynuna asılı bir kamera ile gösterilmektedir. Mata-Nunez tarafından gerçekleştirilen bir analizin sonuçları Anderson filmlerinde fotoğrafçılığın kullanımının “temsilin mizansen ve özbilincin bir parçası olarak sıklıkla kullanılan bir anlatı kaynağı olduğunu ve aynı zamanda hafıza ve zamanla ilgili göstergebilimsel çıkarımlar sunduğunu” ortaya koymuştur (2023: 199). Bununla birlikte hafıza nesnelere yalnızca fotoğraf makinesi/kamera ile sınırlı değildir; filmin dekorunun da Paris’in geçmişinden ilhamla⁹ yaratıldığı göz önüne alındığında editör masasındaki bakalit telefonlar, yazar daktiloları, elle yapılmış metin düzeltmeleri, sayı tamamlanma panosu, yol haritaları, bisikletli muhabir, basılı medya gibi pek çok nesne ve/ya imgenin hafıza nesnesi işlevi gördüğü ve zamanın göreliliğine ilişkin iletiler taşıdığı tanımlanabilir. Örneğin Howitzer’in Sezerac’ın taslağını okuduğu ve kitaplarla eski sayıların duvarlarda sıralanmış olduğu sahnede birden fazla kamera ön planda dekor işlevi görürken (Görsel 2), Howitzer’in ofisinde masada yan yana yerleştirilmiş üç bakalit telefona üç taslak metin eşlik etmektedir (Görsel 4). Bütün bu imgeler ve göstergeler arasında ve “eski usul yayıncılık işinin cazip karmaşasının ortasında (bir düzenleme odasındaki “tamamlanma düzeyi” başlığı altında bir mantar panoya tutturulmuş sayı notları, çekimlerin listesi gibi), editör Arthur Howitzer (Bill Murray) mahkemeyi yönetmektedir” (Nathan, 2020: 168).

Bununla birlikte film boyunca -ancak özellikle üçüncü bölümde- yer alan animasyonlu sahnelerle “Amerikan çizgi roman türünün tartışmasız en büyük mirasçısı” (de la Prida, 2023) olarak kabul edilen Anderson’ın özellikle Fransız çizgi roman kültürüne de saygı duruşunda bulunduğu, “tamamen yerel illüstratörler tarafından hazırlanan sahnelerle” gerçeklik ve kurgu kadar mevcut olan ile yeniden temsil arasında ilişki kurarak farklı sinematik anlatıları bir araya getirmesiyle postmodernizmin pastiş kültürüne de filmde yer verdiği görülür (Wallace, 2021). Günlük gazetelerde başlayıp dergilerde devam eden çizgi roman kültürü, sinemaya animasyon tekniğinin gelişimi ile yeni bir boyut katar. Çoğu

⁹ Filmin set dekoratörü Rena DeAngelo ve Anderson’ın *The Red Balon*, *The 400 Blows*, *Vivre sa vie*, *Bande a Part* gibi eski Fransız yeni dalga filmleri ve Jean-Luc Godard sinemasının yanı sıra 1850’lerden 1960’lara kadar olan Fransa’nın (özellikle Paris’in) fotoğraf arşivinden de yararlandıkları bilinmektedir (Wallace, 2021).

sahnenin anamorfik formatta çekildiği Anderson'ın çoğu filminde de bu ikilinin bir arada kullanıldığı görülür.

Ölüm-Yaşam Diyalektiğine Sinematik Anlatı Üzerinden Yeniden Bakış

Tarihsel süreçte farklı açılardan insan zihnini meşgul eden temel olgulardan biri olan ölüm, tüm canlılar için belirli bir zaman çizgisinde kaçınılmaz olarak deneyimlenecek olan bir gerçekliktir. Dünya üzerindeki tüm canlılar için “var olmanın kaçınılmaz sonunda yer alan” ölüm, Thomas'a göre (1991); “yaşamsal faaliyetlerin ortadan kalkması” durumu olarak ifade edilmiştir. Ancak yaşamın sonlanması hayatın sürdürülmesi olgusuyla da iç içedir ve farklı kültürler, dinler ya da öğretiler açısından fiziksel varoluşun yeniden doğuşu temsil ettiği görülür (editör Howitzer'in ölümünün aslında onun doğum günü olması da bu anlamda varlık ve yokluk kavramlarına ilişkin bir sorgulamadır). Aynı zamanda farklı bilim alanları açısından da ölümün farklı anlamlar taşıdığı görülmekle birlikte Yalom'a göre; “biyolojik hayatla ölüm arasında neredeyse kesin bir sınır olmasına karşın, psikolojik olarak ölüm ve hayat iç içedir” (2001: 52). Dolayısıyla Bilis'in de ifade ettiği gibi ölüm olgusu; “fizyolojik bir kavram olduğu kadar bireyin ölüm karşısında geliştirdiği duygusal tepkiler ve davranışlar itibariyle psikolojik, toplumun ölüm hakkında sahip olduğu geleneksel ve dinsel inançlar sebebiyle de sosyolojik bir yöne sahiptir” (2017: 296).

Anderson'ın *The French Dispatch* filminde ise ölümün -editörün ölümü ile daha ilk sahnelerde karşımıza çıkan ve devam eden hikayelerde ölen karakterlerin varlığı ile göndermede bulunulan- somut anlamının yanında mekanın ölümü/varlığının değişimi, insanın ruhsal değişimi, derginin -sahneler boyunca süregiden eski sayılarının kapak görüntüleriyle vurgulanan- ölümü/kapanması, eski usul hikaye anlatıcılığının ölümü (editörün ölümünün ardından dergi basımının sonlanması), farklı nesillerin çatışmaları ile betimlenen fikirlerin ölümü ve düşüncenin yön değiştirmesi gibi farklı anlamlarıyla aktarıldığı görülür. Öte yandan ölüm olgusuna ilişkin mevcut göndermeler filmin tamamında karşıtlığıyla bir arada gösterilmiş, değişimin gücü ve zıt kutupların dinamizminden beslenen ironik söylem üzerinde özellikle durulmuştur. Kierkegaard bakış açısıyla ise ölüm *The French Dispatch*'in neredeyse tüm sahnelerinde karşıtını doğuran bir işleve sahiptir ve insan varoluşu/mevcudiyetinin yok oluş üzerinden temsil edildiği görülür. Öte yandan Anderson'ın diğer tüm yazarlar ve edebiyatçılar gibi “yaşarken ölümü yaratmayı, yaşamdan ölüme ve ölümden yaşama köprü kurmayı, ölümün sunabileceği varoluş biçimlerini yaşama geçirmeyi” ustalıklı başardığına da şahit olunur film boyunca (Bozkurt, 1993: 52).

Filmin *Declines and Deaths (Düşler ve Ölümler)* isimli kapanış bölümünde kameranın yeniden *The French Dispatch* ofisine çevrildiği görülür; derginin tüm yazar kadrosu hikâye anlatımlarını tamamlamış ve genel yayın yönetmeninin odasında toplanmıştır. Arthur Howitzer beyaz bir örtünün altında editör masasının üzerinde yatmakta, -karakteri temsil eden- ayak ucunda daktilosu, başucunda ise ucu sivriltilmiş sarı kurşun kalemlerinin olduğu bardak durmaktadır. O sırada içeri giren garsonun elindeki pastadan editörün ölüm gününün aynı zamanda doğum günü olduğu anlaşılır; ancak bir ölünün karşısında da olsalar yeni nesil bir gazeteci olarak Herbsaint Sazerac'ın pastadan bir dilim almasına engel değildir bu durum. Değişimin ve ölümün karşısında yaşamın devam ettiğinin en güçlü anlatılarından birini temsil eder bu sahne. Roebuck Wright -etrafında diğer tüm yazar kadrosuyla birlikte- editörün ölü bedeninin arkasında daktiloyla bir ölüm ilanı yazmaya başlar ve herhangi bir makaleymiş gibi yazarlar arasındaki hararetle tartışmayla sonlanır film. Bu son bölüm bir karakterin ölümüne (Howitzer yoluyla yaşamını yitiren tüm New Yorker yazarlarına) ilişkin bir saygı duruşu niteliği taşısa da aynı zamanda film boyunca dile getirilen ve farklı sahnelerde tekrarlanan gazetecilik mesleğinin tüm değerlerine de bir göndermedir. Aynı zamanda söz konusu sahenin eski usul hikâye anlatıcılığı, gazetecilik, foto-muhabirlik, meslek etiği gibi noktaların da modern kültür içinde yitip gitmesine ilişkin bir eleştiriyi barındırdığı görülür. Bir Fransız gazetesi gibi geçmişe ait değerler modern yaşamın karmaşasında ve çağın enformasyon yoğunluğunda yerini ticarileşmeye bırakmaktadır. Tarafsızlık yitip giderken, yaratıcılık kavramı yeni anlamlar yüklenmekte, kendine değişimi haklı çıkaracak yüzeysel gerekçeler bulmaktadır.



Görsel 3. *The French Dispatch* editörü Arthur Howitzer derginin sayı panosunun önünde gelecek sayının içeriği hakkında bir garsona danışıyor (05'52")

Filmin farklı sahnelerinde tekrarlanan bir diğer tema nesiller arası çatışmadır; bu yolla yaşamın ve kültürün değişimine vurgu yapılır ki bu vurgunun dayanak noktasının da ölümle ilişkili olduğu görülür. Hikâye kahramanları hemen her hikâyede karşıt formuyla birlikte yer alırken, söylem hepsinde karşıt söylemini doğurmuştur. Howitzer’ın derginin yeni sayısına ilişkin notların yer aldığı panonun önünde içerikle ilgili garsona danışması ve karakterin editörün seçiminden farklı bir seçimi dile getirmesi bunun bir örneğidir (Görsel 3). Aynı şekilde ikinci bölümde yazar Kremantz ile öğrenciler arasında geçen diyaloglar nesiller arası çatışmayı dolaylı olarak izleyiciye aktaran bir niteliğe sahiptir. Karakterler, eşyalar, mekanlar ve diğer tüm unsurlar arasındaki bu karşıtlık filmin yaşamın ve zamanın değişen yapısına olan bağlılığını da yansıtmaktadır. Değişim kaçınılmazdır ve dolayısıyla insanın fiziksel varoluşu kadar temsiline de buna ayak uydurması zorunludur. Bunun bilincinde olarak Anderson’ın yaşanan değişimi sembolik nesnelere ve göstergesel anlamlarla dile getirdiği, geçmişe duyduğu özlemi şimdinin (geçmiş anlatan şimdinin) karmaşık ve bir o kadar düzenli gerçekliğinde yeniden bir araya getirdiği görülür. Zaman katmanlarının bu yolla bir araya getirilmesi (ya da yan yana yerleştirilmesi), “Anderson sinemasının belirleyici özelliklerinden” biri olan ve Gooch’un da (2007: 33) altını çizdiği “görüntünün ötesinde anlatı fazlalığına” yol açmaktadır (de la Prida, 2023a) ve bu, anamorfik yapısına rağmen filmin sürekliliğini ve dinamikliğini sağlayan unsurlardan biridir.

Öte yandan gerçeğin kendisinin de öldüğü ve yerini Anderson’ın kendi gerçekliğine bıraktığı görülür. Kurgu, hakikatle yer değiştirmiştir ve kendi gerçekliğini diğer her şeyin üstünde konumlandırmıştır. Haberciliğin tarafsızlığına, hakikatin dönüştürülmesine, kameranın işlevine ilişkin söz konusu gönderme, hikayelerin yazarlar tarafından dönüştürülmesinden, editörün yazar metnine müdahalesine kadar hemen hemen tüm sahnelerde dikkat çekmektedir. Gerçek yerine gerçeğin yeniden yazımı bir dergi makalesinde okuyucuya sunulurken, izleyici de sahneler boyunca gerçeğin yeniden düzenlenmiş görüntüsüne şahit olur. Anderson’ın gerçekliğe ilişkin söz konusu yaklaşımı, Burton’ın haber olgusuna “yaratılan bir şey” olarak bakışı ile özdeşleştirilebilir; ona göre “taşdıkları gerçeklik ne olursa olsun haberler, gerçeklik sunum sürecinden geçtiğinden dramatik bir gösterime dönüşür” (Damlapınar, 2000: 91). Bu gösterimin sinematik anlatıya dönüştüğü/sinema formunda izleyiciye aktarıldığı *The French Dispatch* filmi hakikat ile temsil arasındaki sınırlarla oynar ve tüm kurgusal yapısına karşın gerçekliğin yeniden inşasının kaçınılmazlığını vurgular. İster gazetecilik ister sinematik anlatı açısından olsun gerçeklik olayın kendisidir ancak bir haber yazımı ya da senaryo üretim süreci - gerçek olaylara dayansa da- bu gerçekliğin -Lacancı bakış açısıyla- “sembolize

edilerek kurulması ve bir sembolik mekanizmayla biçimlendirilmesi” kaçınılmazdır ve bunun sonucunda gerçeklik, yeniden tasarlanan gerçeklikten ayrılamaz bir forma dönüşür (Esendemir, 2002). Öte yandan *The French Dispatch* yazarlarının bakış açısından izleyiciye aktarılan hikayelerin yaratım sürecindeki değişimler, ekleme ve çıkarmalar da filmin önemli sahneleri arasındadır. Bu sahnelerde yaşanan olayların anlatımında “olguların sıralanışının” değiştirildiği, yazarın bakış açısına göre ya da editörün müdahalesi ile yeniden inşa edildiği, yazarın “zamanlılık, yakınlık, önemlilik ve sonuç özelliklerinden birine öncelik vermesiyle, olayın oluşumunda en sonda gelen bir olguyu en başta verebildiği” görülür (Kahraman, 1996: 1112; Cengiz, 2002: 39). Bu aynı zamanda Anderson’ın senaryosunda gerçekliğin yeniden tasvirine ilişkin vurguyu güçlendirmek adına başvurduğu bir yöntem olarak izlenir.

Bununla birlikte gerçekliğin yeniden yaratılması, salt olayların yeniden kurgulanması ile ilgili değildir; benzer bir sorgulama insan varoluşunun da gerçeklik içinde yeniden konumlandırılmasıyla ortaya çıkar. Temsil ile gerçeklik arasındaki sınırlar etik-estetik ikileminde bulanıklaşır ve varlığın “var olma durumu” ile “verili olma durumu” tasarlanmış bir gerçeklik içinde yeniden kurgulanır. Bu, asıl gerçeklik olarak öznenin metafizik düzlemde ölümünü beraberinde getirirken, yeniden yaratılan özne, kurgu-gerçeklikte asıl gerçekliğe dönüşür ve -yukarıda tanımlandığı gibi- “dramatik bir gösterim” yaşamın varoluşsal gerçekliğinin yerini alır. Varoluş; “var olma durumu, yaşanan gerçeklik ve insanın asli doğasından dolayı, olması gereken şeyi ifade eden öze karşıt olarak, o şeyin her ne ise, her nasılsa öyle olma durumu” olarak ifade edilebilir (Cevizci, 2000: 974) ancak sinematik anlatı açısından bu tanımlama salt “var olma durumu” noktasında okuyucuyu ilgilendirir. Karakterlerin ve hikaye kahramanlarının temsili varoluşu, onların özsel gerçekliklerinin yerini alırken, Anderson’ın yeniden tasarlanan dünyasının birer figüranları haline gelirler.

Kierkegaard’da İroni ve Anderson’da Edimselliğin Kısıtlamaları

İronik söylem genel tanımıyla bir düşünce, eylem ya da davranışın kendi mantıksal geçerliliği çerçevesinde karşıt söylemini eleştirel bir formda aktarması olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla ironinin “dilini karşıtını doğuracak şekilde kullanımı” olduğu görülür. Özellikle felsefe alanında ironik söylemin güçlü örneklerine rastlanır ki bunun en belirgin örnekleri Platon ve Sokrates diyaloglarıdır; diyalektik yöntemin ilk uygulayıcılarından biri olan Sokrates “cevabı kendinde olan” ya da “cevabını doğurtan” sorularla felsefi dil açısından ironik anlatının ilk örneklerini ortaya koymuştur. Sokratik ironinin temelinde yatan, düşüncenin doğrudan aktarılması yerine tümevarımsal bir yaklaşım benimsenerek gerçeğin üst üste bindirilmesi, söylemin kendi kendini

belirlemesidir (Kierkegaard, 2009; Bircan, 2016). Wes Anderson'un örnekleme alınan filminde de felsefi dilde ironik söylem tanımında olduğu gibi, bölümlerin (anlatıcının zamanı ile hikayenin zamanının) üst üste katmanlar halinde verildiği palimpsest bir estetik dikkati çeker. Anlatıların bir araya getirilmesi, hikayelerin sıraya dizilmesi ve en sonunda birbirleriyle ilişkilendirilmesi ile bütüncül bir anlam kazanır. Sinematik anlatı açısından da sahnelerin ve bölümlerin birlikteliğinin kendi anlamını doğurduğu ve estetik bağlamını yarattığı tanımlanabilir. Öte yandan ironinin kendi içinde karşıt dinamikleri bir araya getirmesi ve bilgi kuramı açısından “kendi kendini yok etmesi” ve olumsuzlamadan olumsuzlamaya diyalektik bir sürecin ortaya çıkması *The French Dispatch* filminin de güçlü aktarımlarından biridir. Belirtildiği gibi sahnelerin bazılarının geçmiş ve şimdiki bir araya getirmesi, nesiller arası çatışmaya gönderme yapan görüntülere yer verilmesi, gazetecilik ve diğer meslek grupları arasındaki karşıtlığa gönderme yapılması, ölüm ve yaşama ilişkin anekdotlar, etik ve estetik dil arasındaki sorgulamalar gibi pek çok unsur diyalektik yöntemin sinematik anlatıdaki karşılığı olarak tanımlanabilir. Karşıtlıklar yoluyla izleyicinin gerçekliğe ulaşması sağlanır ve karşıt anlatılar içinden seçim yaparak kendi yargısı ve estetik beğenisini geliştirir -elbette bu bir anlamda Anderson'ın kendi gerçekliğidir ve onun gerçekliğini temsil eden görüntüler arasından izleyicinin seçim yapması beklenir. Bununla birlikte diyalektiğin “düşünme ve önceden kabul edilmiş yanılsamalar üzerine bir sorgulama ve akıl yürütme süreci” olduğu kabul edildiğinde, sinematik anlatının da aslında bir “yeniden düşünme” süreci olduğu, -önceki bölümde tanımladığı gibi- gerçeğin dönüştürülmesi ve bu yeniden tasarlanmış gerçeklik içerisinde izleyicinin tanıdık parçaları birleştirmesi, dolayısıyla bir kez daha Sokratik ironide olduğu gibi “doğurtma (maiotik)” sürecinin deneyimlenmesi olarak tanımlanabilir.

Öte yandan Platon'un da benzer bir diyalektiğe başvurduğu, “düşüncenin geri çağırılması ya da anımsama (anamnesis)” olarak adlandırılan bir sistem geliştirdiği ancak Platon'un düşünce sisteminde ironinin Sokratik ironiden farklı olarak metafizik bir boyuta taşındığı görülür. Platon, hakikatin ve doğru bilginin “duyulardan çıkarılamayacak idelerde olduğu” görüşünü savunurken idelerin anımsama yoluyla elde edilebileceğini, duyuların gerçekliği algılamada yetersiz kaldığını belirtir. Doğan'ın aktardığı gibi Platon'a göre; “ruhumuz ideleri anımsar, çünkü o daha önceki varoluşunda ideleri görülmüştür” (2003: 39). Bu anlamda ne nesnel varlık ne de sinematik imaj ironik olarak asıl gerçeklik değildir ve dilsel ve/ya düşünsel olarak gerçeğin yeniden ve yeniden ortaya çıkarılması/sahnelenmesidir. Dolayısıyla Anderson gerçekliği yeniden inşa ederken ideaların birden fazla taklidini üretmiştir ve duyularla deneyimlenmesi imkansız olan bir kurgu olması bakımından gerçeklikten tamamen uzak, ancak

senaryonun yönetmenin hayal ettiği bir Fransız kasabasında kendi tasarladığı karakterlerden oluşması bakımından ise hakikatin kendisidir.

Bununla birlikte Sokrates ve Platon'un düşünce sistemlerindeki anlamına benzer Aristoteles'te de ironinin karşıt anlamlarıyla birlikte ele alındığı ve "hem hitabet sanatında konuşmacının karşıtlarına karşı kullandığı söze dayalı bir silah hem de komedyada toplumsal çelişkilerden faydalanarak toplumun iç çelişmesini sanatta dile getirme yolu olarak" ifade edildiği görülür (Bircan, 2016: 82). Aristoteles, ironik anlatının zihni boşaltma amacına hizmet etmediğini, aksine boşalan zihne yüklenen yeni kavram ve anlatıların bir bilinç dönüşümüne aracılık ettiğini savunmaktadır. Öte yandan Aristoteles'in ironi kavramına yaklaşımında Yunan tragediyalarındaki gerçeklik yaklaşımının örnekendirildiği, komedyanın "olumsal dilin arkasındaki gizli eleştirel bilinci" ortaya çıkardığı ve bu yolla ironik söylemin yaratıldığı gerçeğinin savunulduğu görülür (Güçbilmez, 2003: 110). Yunan tragediyalarında ironi, oyunsal dil olarak tanımlanan sonraki sahnenin izleyici tarafından kestirilemediği bir üslupla kendini gösterir; dolaylı aktarım söz konusudur ve genel olarak alaycı bir tutum vardır. Sahneler öngörülemeyen yeni gerçeklikler yaratırken bu gerçeklikler yoruma açıktır ve dolayısıyla izleyicinin algısı doğrultusunda şekillenirler. Anderson'ın komedi-dram türündeki filminde de benzer bir anlatının var olduğu, hikaye anlatıcılarının ve kahramanların eylem ve söylemlerinin ardında yatan saklı gerçekliğin izleyiciye doğrudan verilmek yerine üstü örtülü olarak sunulduğu, izleyici eleştirel anlatı ve ironik bakış açısıyla tasarlanmış sahneleri dışarıdan bir gözlemci olarak deneyimlerken, anlatıcının birer hikaye kahramanına dönüşerek büyük resmin şekillenmesine aracılık ettiği görülür. Gerçeklik kendi kendisini sahneler boyunca sürekli olarak yeniden yaratırken, izleyici olaylar ve görüntülerin tahmin edilemez gerçekliği ile karşı karşıya kalır. Bu bilinmezlik devamında izleyicinin zihnindeki kalıplaşmış düşüncelerin yıkımını getirir ki bu bir anlamda ironik düşünce açısından bir "yeniden doğurtma/çağırmanın" ön koşuludur.

İroni kavramının tarihsel süreçteki değişimi Alman romantizmdeki anlamı bakımından incelendiğinde ise konuşma yöntemi olmaktan çıkıp, sözsözsel yöntemin yazınsal yönetime dönüştüğü ve edebi bir kavram haline geldiği anlaşılır. Romantik ironinin temeli Bircan'a göre (2016: 85); "sanatın kendi bilincinde ve hayatın karşıtlıklarının kabullenilmesi ile insanın dünyaya ironik bir tutum sergilemesidir. (...) sanatçı bütün bir hayatı oyun olarak algılar ve kendi sanatına da yukarıdan bakarak sanatı tarafsız olarak değerlendirmeye çalışır". Bu anlamda *The French Dispatch*'in tüm yazar kadrosunun da hikayelerin içine kendilerini de dahil etmeleri bakımından gazetecilik mesleğini bir oyun olarak algıladıkları, öte yandan Anderson'ın da filmin başından sonuna kadar tüm olay

örgüsünü bir oyun gibi tasarladığı (Shakespeare’ın oyun içinde oyunlarındaki ironik anlatı gibi) görülür. Romantik ironinin temelinde yazarın değişen gerçeklik karşısında kendi varoluşunun farkına varması, bunun yaşamın karmaşası içinde sürekli yenilenen bir süreklilik izlemesi yatar ve Cebeci’ye göre burada iki tür ironi ortaya çıkmaktadır; ilki “dünyanın insana karşı ironik tutumu” ikincisi ise “insanın dünyaya yönelik ironik tutumu”dur (2008: 90) ve “ilkinde döngüsel bir süreklilik izleyen ve karmaşa içerisinde yaşayan bireyin bunu kabul etme zorunluluğundan doğan bir zorla yönelim durumu, ikincisinde ise bu gerçekliğin farkında olan bireyin, bu sıkışmışlık hali ile alay etme ve bununla birlikte varoluşsal düzen karşısında kayıtsız bir tutum takınması söz konusudur” (Cebeci, 2008: 90).



Görsel 4. Bill Murray, derginin “sadık editörü ve filmin çok parçalı yapısının dayanak noktası” Arthur Howitzer rolünde (04’41”)

Bu her iki ironi formunun güçlü bir şekilde hissedildiği Anderson’ın senaryosunda karşıtıklardan beslenen farklı karakterler hem sıkışmışlık duygusunu hem de bu sıkışmışlık karşısında yeniden doğum/kendi gerçekliğini yeniden yaratma sürecini deneyimlemektedir. Örneğin filmin birinci bölümünde ressam Moses Rosenthaler’ın ona dayatılan bir üretim sürecini sürdürmeye isteksiz oluşu ancak yine de bunu bir şekilde devam ettirmesi dünyanın insana karşı ironik tutumundan doğan “zorla yönelim halini” temsil ederken, giriş bölümünde seyahat yazarı Herbsaint Sazerac’ın bisikletiyle çıktığı şehir turu boyunca değişen/değişmeyen sosyo-kültürel, tarihi ve mimari yapıyı gözler önüne sermesi, varoluşsal düzen ve değişim karşısında kayıtsız kalması bakımından insanın dünyanın gerçekliğine ilişkin takındığı ironik tavrın bir

yansıması olarak görülebilir. Öte yandan Rosenthaler'in intiharın eşliğinde yeniden üretmeye başlaması da sınırlılıklarının farkında olan bireyin ironik olarak bu sınıрын dışına taşma çabası olarak yorumlanabilir. Yaşam ve ölüm arasındaki karşıtlıktan beslenen benzer bir yaklaşım filmin üçüncü bölümündeki yemeğin zehirli olduğunu bilmesine rağmen bunu deneyimlemenin hayatında hiç yapmadığı bir şey, bu tadın daha önce hiç tatmadığı bir tat olduğunu dile getiren şef Nescaffier ile yazar Wright arasındaki diyalogda karşımıza çıkar. Yine hikâye içindeki bu anlatının “insanın dünyaya karşı ironik tutumunu” yansıtan en güçlü sahnelerden biri olduğu görülür. İkinci bölümün yazar Krementz'in devrimci öğrenci Zefirelli'nin defterini okuduğu sahnede ise dünyanın insana ironik tutumu olduğu kadar insanın dünyaya ironik bakış açısının da önemli bir izdüşümüne şahit olur izleyici; değişimin kaçınılmazlığı ve bu değişim içinde maddi olanın, duygusal olanın mutlaklığı. Yine bireyin yaşamın sürekliliği içindeki sınırlılıkları, bu hem özne hem nesne olabilen mevcudiyeti ile yaşamın ona dayatılan gerçekliğinde insanın kendi varoluşunu yeniden tasarlaması söz konusudur.

Öte yandan insanın dünyaya yönelik ironik bakış açısı yaşamdaki sıkışmışlık duygusuna karşı geliştirilen bir kayıtsızlığın ardından geldiğinden bu kayıtsızlık halinin aynı zamanda filmin konusu açısından gazetecilik tarafsızlığı ile ilişkili olarak ele alınabileceği görülür. Burada gazetecinin tarafsız olma durumu bir zorla kabul etme durumu olarak tanımlanabilir ki bu özünde düzenin insan varoluşu ile alay etmesi, dünyanın insana yönelik ironik tavrıdır; çünkü insan özü gereği yaşamın içinde diğerlerinden farklı seçimler yapar. Sinematik anlatı açısından bu sıkışmışlığın dışına taşmak -Anderson'ın filminde olduğu gibinispeten daha kolay olmasına karşın gazetecilik mesleği açısından etik ilkeler doğrultusunda hikâyenin (dolayısıyla gerçekliğin) yeniden yazımı, yazarı belirli noktalarda sınırlar ve bu bir kayıtsızlığın ortaya çıkmasına neden olur. Oysa filmde *The French Dispatch* yazarlarının hemen hepsi hikayeleri kendi bakış açılarından aktarırken (hakikati kendi gerçeklikleri olarak sunarken), “zorla yönelim halinin” yalnızca editör Howitzer'in ekleme ve çıkarma taleplerinde görüldüğü ve dahası yazarların anlatımın içinde bir kahramana dönüşerek dünyanın gerçekliğine ilişkin ironik bir tavır sergiledikleri, her birinin verili düzene başkaldırdıkları görülür.

Öte yandan modern dönem düşünürler açısından ironi kavramının ele alınışına bakıldığında da karşıtlık temelinde şekillenen tanımlamaların yapıldığı görülür. Örneğin Nietzsche sanatı, Apollo'nun Dionyzos üzerindeki zaferi ve ikisi arasındaki dinamik çatışmanın sonucu olarak tanımlamıştır. Apollo düzenin, biçimin ve kendini kısıtlamanın simgesiyken, Dionyzos tutkunun ve yaşamın simgesi olarak aktarılmıştır (Osborne, 1996: 127). Bu iki zıt karakterin

çatışmasından yaratımın ortaya çıkması ironi kavramının da ilksel anlamına gönderme yaparken, romantik ironi yaklaşımlarında olduğu gibi maddenin ruha karşı ironik tavrını ya da tam aksi ruhun maddeye yönelik ironik tutumunu yaratır. Yine Goethe'nin de "yaşamı karşıtlıklardan oluşan bir bütün" olarak gördüğü ve bu anlamda romantik ironinin önemli temsilcilerinden biri olduğu tanımlanabilir (Bircan, 2016: 86). Benzer biçimde Anderson'ın da bu karşıtlığı filmin hemen hemen tüm sahnelerinde kullandığı ve gerek görüntüsel gerek metinsel olarak diyalektik karşıtlıklara bolca yer verdiği görülür. Öte yandan -önceki bölümde incelendiği gibi- bu karşıtlıkların büyük çoğunluğu ölüm-yaşam diyalektiğinin farklı anlamları üzerine yoğunlaşmıştır ve fiziksel yok oluştan zamanın geçişine, mekânın yenilenmesinden değerlerin değişimine, doğumun ölümle birlikteliğinden zamanın karakterler üzerindeki etkisine ve doğal olmayan ölüm ile doğal ölüme kadar farklı anlatımlarla dile getirilmiştir.



Görsel 5. *The French Dispatch*'ın editörün vasiyeti üzerine yazar kadrosu tarafından seçilen üç makale ile yayımlandığı son sayısının satış büfesine yansıyan görüntüsü (04'30")¹⁰

Kierkegaard'ın ironi kavramına yaklaşımına bakıldığında ve bu yolla *The French Dispatch* filmi üzerine betimsel bir analiz gerçekleştirildiğinde, Sokratik ironiyle benzer biçimde Kierkegaard'da da ironinin "söylev sanatında kullanılan bir söz oyununun adı" olduğu ve özelliğinin "söylenen sözün aksinin ima edilmesi" şeklinde tanımlandığı görülür (2009: 271). Dolayısıyla Kierkegaard "fenomenin öz değil, özün karşıtı" olduğunu ifade eder ve diyalog sırasında

¹⁰ Bu sahnede diğer gazete ve dergilerin birden fazla kopyalarının olmasına karşın *The French Dispatch*'ın tek kopya olarak yer alması onun son sayı olduğuna ilişkin yönetmen tarafından yapılan göndermelerden biridir ve ironik anlatımın bu sahnede de varlığına şahit olunur.

“düşünce ya da onun ifadesinin” özü, “sözcüklerin” ise fenomenleri belirlediği ve bu ikili ilişkinin Platon’un yaklaşımında olduğu gibi gerçeklik ve sanı karşıtlığını doğurduğu görülür. Öyleyse söylemin altında yatan gerçeklik Platon’un ideleri ile ilişkili olarak tanımlanabilirken, söylemi dile getiren sözcüklerin gerçekliğin bir yansıması olduğu ve salt asıl gerçekliklerin görünür versiyonları olarak var oldukları anlaşılır. Kierkegaard’ın ironi yaklaşımında fenomenlerin kendi başlarına gerçek bilgiyi temsil etmedikleri, onun yerine fenomenlerin özünü görülemenin asıl gerçekliğe ulaşmada ve onu ortaya çıkarmada gerekli olduğu sonucuna ulaşılır. Bu yönüyle her ne kadar Platon’un anımsama, Sokrates’in doğurtma yaklaşımlarıyla benzer bir çizgide ilerlese de Kierkegaard’ın gerçeklik yaklaşımının bazı temel ölçütler bakımından Yunan düşünürlerinden ayrıldığı görülür; onun gerçeklik yaklaşımı “özü görüleme bakımından fenomenolojik bir bakış içermekte ve tek tek fenomenlerin gerçek bilgiyi temsil ettiği söylemi onu tümdengelsel bir yöne” çekmektedir (Gültekin ve Tokdil, 2017: 146).



Görsel 6. The French Dispatch’te bir personel toplantısı. Soldan sağa: Elisabeth Moss, Herbsaint Sazerac, Swintons Berensen, hukuk danışmanı Fisher Stevens ve hikaye editörü Griffin Dunne (101’30’)

Kierkegaard’a göre ironinin; “gerçekliğin antitezi ve ‘olası’nın ideal sonsuzluğu yönüne” odaklandığı (Bircan, 2016: 93), bu anlamda Kierkegaard’ın düşünsel gerçekliğinin -Platon’da olduğu gibi- gerçeklik ile ideal olan arasında uzlaşmaz bir karşıtlığa yol açtığı ve ironik söylemin karşıt söylem ile kurduğu paradoksal çatışma noktasında var olduğu göz önüne alındığında *The French Dispatch* filminin görüntü gerçekliğinin ötesinde ideal olan ile temsili olan

arasında ironik bir anlatım benimsediği ve karakterlerin eylemlerinin sahnenin genel atmosferinin dışında (karşıt formda) gerçekleştiği görülür. Elbette sinematik anlatımın Kierkegaard felsefesiyle doğrudan ilişkili olduğunu tanımlamak ya da söz konusu filmin düşünürün felsefi analizleriyle ilişkisini kesin bir yargı olarak sunmak -iki disiplinin gerçekliğe bakış açısındaki farklılıklar nedeniyle- eksik ve hatalı bir yaklaşım olacaktır ancak ironi kavramının Kierkegaardcı analizinin Anderson'ın bakış açısıyla kimi sahneler açısından ortak bir eleştirel söylemi barındırdığına ilişkin temkinli bir analiz gerçekleştirilebilir. Elbette bu yaklaşım filmin geneli için değil -önceki değerlendirmelerde olduğu gibi- belirli sahneler için geçerlidir ve kişisel yorumlamalara dayanan öznel bir değerlendirmedir. Bu kapsamda genel olarak Anderson'un kendi gerçekliğini yeniden yaratırken kullandığı sözcüklerden oluşan filmin senaryosu bir "fenomen" olarak kabul edilirse, tasvir edilen gerçekliğin yönetmenin zihnindeki genel çerçevesinin "özü" temsil ettiği, benzer bir bakış açısıyla filmin bölümlerini oluşturan hikayelerin de yazarların zihninde tasarlanan bir gerçekliğin yansıması olması bakımından hem bir gerçeklik hem bir yanılsama olduğu tanımlanabilir. Filmin kurgusal bir yapım olması da bunu destekler niteliktedir ve gerçeklik ve kurgunun hikâye içinde hikâye anlatımı şeklinde yeniden tasarlanması da giderek derinleşen katmanlı bir ironik yanılsama yaratır. Bunun da Kierkegaardcı bakışla filmin genel olay örgüsü kadar hikayelerin kendi içindeki yer yer tutarsız sürekliliği açısından da bir karşıtlığa yol açtığı ve bu karşıtlığın filmin ironik anlatımını güçlendirdiği tanımlanabilir.

Kierkegaard'ın ironi kavramına ilişkin tanımlamalarına geri dönüldüğünde ironik söylemin onun terminolojisinde "öznelğin bir nitelemesi" olduğu anlaşılır. Ona göre; "ironide özne olumsuz olarak özgürdür çünkü özneye içerik vermesi gereken edimsellik orada değildir. O verilmiş edimselliğin özneyi bağladığı kısıtlamalardan bağımsızdır" (Kierkegaard, 2009; Gödelek, 2010: 318). Ancak Kierkegaard'a göre bu özgürlük olumsuz anlamdadır, bunun nedeni öznenin (ironist) arada kalmış olmasıdır. Öte yandan bunu daha da ileri götürür ve bu muallaklığın ironiste belirli bir heyecan yüklediğini, sonu olmayan bir olanaklar birikimi sağladığını belirtir. Hikaye yazarlarının seçimlerinde edimselliğin olmayışı da bu anlamda *The French Dispatch*'ın ironik söylemini ortaya çıkaran etkenlerden biridir. Hikaye kahramanları yazar tarafından onlara verilen içerikten bağımsız olarak var olamazlar ve bir adım geriden aslında filmin senaryosu da Anderson'ın ona içerik vermesi ile edimsel bir varlık kazanır. Öte yandan dergi yazarlarının (öznenin) her birinin sonsuz olasılıklara sahip olunan söz konusu arada kalmışlık içinde bir seçim yaparak hikayelerine bir son yazmaları ya da karakterlerinin hikayelerine kendilerini dahil edip etmeme seçimleri (film boyunca gazetecilik tarafsızlığı ile ilişkili sorgulanan) tasarlanan

“şeyin” edimsel bir varlık haline gelme süreci olarak tanımlanabilir. Örneğin filmin öğrenci protestolarını konu alan ikinci bölümünde yazar Krementz’in öğrenciler arasındaki diyaloga dahil olup olmama konusundaki kararsızlığı ve ardından yapmış olduğu seçim, ironik söylemin karşıt söylem ile kurduğu paradoksal çatışma noktasının ve iki karşıt seçim arasında karar verme durumunda kalan öznenin vermiş olduğu kararla edimsel bir varlık olarak kendisini/varoluşsal benliğini yeniden yapılandırmasını sembolize eder.

Öte yandan Kierkegaard’da ironinin, öznellik kendini öne sürdükçe ortaya çıktığı, özneliliğin ilk ve en soyut nitelemesi olduğu ve en sonunda Kierkegaard’ın yine Sokratik ironi yaklaşımına geri döndüğü görülür (Kierkegaard, 2004: 318). Düşünürün bu yaklaşımdan hareketle sonsuzluk kavramını ve kavramın ortaya çıkardığı ironik gerçekliği *ya/ya da* tanımlaması ile betimlediği, “karşıt söylemlerin çarpışmalarından doğan sonsuzluk evreninde birbirinin devamı bir diyalektiğin tanımlaması” olarak ifade edildiği görülen *ya/ya da* kavramının ironistin edimselliğın kısıtlamalarından kurtulduğu anda ortaya çıktığı ve sonsuza kadar devam ettiği tanımlanır; “(...) ilkeme dayanarak hareket edersem, durmayı imkansız bulmalıyım; çünkü eğer durursam, pişman olmalıyım, ve eğer durmazsam, ondan da pişmanlık duymalıyım (...) Ama hiç başlamadığım için hiç duramam” (Kierkegaard, 2009; Gödelek, 2010: 384). Dolayısıyla Kierkegaard felsefesinde, özne sürekli bir seçimsel varoluş sürecini deneyimler, kendi öznel varoluşu dahilinde sürekli olarak seçimlere katılır ve bu seçimler onun nesnel gerçeklik karşısında bir konum almasına neden olur -yine filmdeki yazarların hikayeyi anlatırken durdukları yer konusunda seçim yapmaları ya da karakterlerin yaşamın reel gerçekliği içinde kendi edimselliklerini eylemleri yoluyla kazanmaları benzer bir çağrışım yaratır. Seçim yapan özne “varoluş aşamalarının iki basamağı olan estetik ve etik aşamalarından birinin tarafında yer alır” ve bu aşamaların herhangi birinin diğerine göre bir üstünlük derecesi olmadığı gibi bireyin bu iki seçim arasında ayırım yapması adına herhangi bir kriter de bulunmamaktadır; burada mutlak olan ironik söylemin öznenin edimsellikten kurtulduğu yerde görülmesidir (Gültekin ve Tokdil, 2017: 147). Öte yandan etik ve estetik aşamanın her birinin *The French Dispatch*’ın -konusu gereği- başından sonuna kadar üzerinde durduğu temalardan biridir ki editör Howitzer tarafından da yazarlarla olan ara diyaloglarda özellikle vurgulanmıştır. Bu seçimsel edimsellik durumu ve varoluşun etik-estetik temsili Kierkegaard’ın *ya/ya da* terimi ile somutlaştırdığı ironik yaklaşımı doğurur ve filmde Anderson’un seçiminden başlayarak dergi kurulunun yayınlanmak üzere seçmiş olduğu üç makale, makale yazarlarının içeriğe ilişkin yaklaşımları, hikaye kahramanlarının başlarından geçen olaylar karşısında takındıkları tutum, davranış biçimleri, gerçeklik yaklaşımları ve ölümün yaşamla bir arada sembolize

edilmesi (ölümün Sokratik anlamda yaşamı doğurması) gibi farklı noktalar açısından ironik söylemin karşıtlıklardan beslenen dinamik alt yapısını oluşturur. Bununla birlikte Kierkegaard'ın ironi kavramına ilişkin yaklaşımında felsefi dilden farklı ancak oyunsal dilde olduğu gibi “ciddi olmayan gerçekliği ciddiyet boyutuna taşıyarak” kavramın ilksel anlamını da vurguladığı görülür. Burada mizah kavramı da öne çıkar ki Kierkegaard'a göre; “ironi yalnızca hiçbir şeyi beğenmeme” durumuyken, mizah ise “ironisti bile içine alacak derinlikte” bir kavramdır (Bircan, 2016: 107) ve sinematik anlatı açısından Anderson'ın konu aldığı ironik söylemin de bu yönüyle belirginleştiği, ironik anlatının mizah formunda izleyiciye aktarıldığı görülmektedir.

SONUÇ

Wes Anderson'ın 2021 yapımı *The French Dispatch* filmi üzerine gerçekleştirilen betimsel ve yorumsamacı analiz sonucunda elde edilen veriler genel olarak değerlendirildiğinde, filme konu olan her bir hikayenin (filmin tüm bölümlerinin) ölüm-yaşam diyalektiği üzerine temellenen karşıtlıklarla kurgulandığı, bu karşıtlıkların Platon'un gerçeklik ve sanatı yaklaşımından, Kierkegaard'ın fenomen ve öz paradoksuna, temsil ve söylem arasındaki etik ve estetik ilkelerden, karakter söylemleri ve yazar eylemlerine kadar karşıt gerçekliği ile bir arada tasarlandığı analiz edilmiştir. Yazarların makale seçimleri, editörün yazına müdahaleleri, hikaye kahramanlarının yaşam-ölüm sınırındaki muğlaklıkta varoluşları ve bunun gerçekliği yeniden tasarlama şeklinde bir işleve aracılık etmesi, ölüm olgusunun karşıtı olan doğumla bir arada yer alması, farklı kuşakların gerçekliğe bakış açılarındaki farklılık, zamanın birey ve mekan üzerindeki yıkıcı etkisi, ideal uğruna ölümün göze alınması gibi çok fazla varoluşsal gerçekliğe değinen filmde aynı zamanda gazetecilik mesleğine ilişkin de yoğun göndermelerin olduğu, etik olgusundan, yazar tarafsızlığına, yayıncılık geçmişinden ticarileşen yayın sürecine kadar değişimin (eskinin ölümünün ve dolayısıyla yeni olanın doğumunun) sonuçlarına ilişkin önemli noktalara değindiği görülür. Öte yandan *The French Dispatch*'in genel olay örgüsü ve görüntü gerçekliği analiz edildiğinde yönetmenin geçmişe duyduğu özlemi de film yoluyla dile getirdiği tanımlanabilir; geçmiş hassasiyetler, ikili ilişkiler, yenilenen binalar (mekanlar), enformasyon yoğunluğunda yitip giden düzen ve disiplin gibi temalar ironik bir anlatı diliyle izleyiciye aktarılırken modern dünyanın karmaşıklığına karşın Anderson sinemasının perspektife dayalı anamorfik görüntülerinin ve popüler kültürün canlı renklerinin yerini alan pastel tonlarının yönetmenin geçmiş hayalinin peşinden sürüklenen bir senaryoya dönüştüğü görülür. Kierkegaardcı bakış açısıyla bu yaklaşımın “öznelğin nitelenmesi” olduğu tanımlanabilir ki tüm karakterler gibi Anderson'ın da

karşıtlığı ile birlikte var olan nesnel gerçeklik içinden bir seçim yaparak filmin olay örgüsünü oluşturduğu, dolayısıyla ölüm ve yaşam diyalektiği ile ortaya konulan ironik söylem bağlamında insan varoluşunun etik ve estetik temsiline ilişkin kurgusal bir gerçeklik, bir yeniden düşünme ve derinlemesine bir bakış sunduğu ve bunun tek bir kurgusal içerik bağlamında birden fazla anlatının izleyiciye aktarılmasına aracılık ettiği analiz edilir.

KAYNAKÇA

- Bilis, A. E. (2017). “Tarihsel Süreçte Ölüm Algısı ve Sinemada Ölüm: “The Bucklet List” Filmi Örneği”. Erciyes İletişim Dergisi, 5(1): 296-312.
- Bircan, U. (2016). “Sokrates'ten Kierkegaard'a İroni”. Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi, Sayı 27, s. 79-110.
- Bozkurt, B. (2003). “Sanat, Aşk ve Ölüm Üzerine Bir Not”. Anadolu Sanat Dergisi, Sayı 1, s. 51-57.
- Cascone, S. (2021). “The real-life artists behind The French Dispatch share what it was like to paint for exacting auteur Wes Anderson”. <https://news.artnet.com/art-world/wes-anderson-french-dispatch-artists-2030232> (Erişim: 16.04.2024).
- Cebeci, O. (2008). “Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri”. Cogito Dergisi, Sayı 57, s. 87-104.
- Cengiz, A. (2002). Haberde Gerçekliğin Yeniden Kurgulanması (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Cevizci, A. (2000). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Damlapınar, Z. (2000). “Basının Seçmen Davranışını Etkileme Süreci”. Selçuk İletişim Dergisi, 1(2): 90-115.
- de la Prida, R. (2023). “It’s not Funny!- On Wes Anderson’s Comedy and Genre Hybridizations”. Comedy Studies, 14(2): 191-207.
- de la Prida, R. (2023a). “Anderson, the Poet- On the Heterochronical Use of Time in Wes Anderson’s Cinema”. Quarterly Review Film and Video, 12(1): 1-19.
- Doğan, Ö. (2003). Bilim Felsefesi. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Esendemir, Ş (2002). “Medya ve Gerçeklik: Kameranın Yansıtmadıkları”. Editör Dergisi, Sayı 1, s. 8-9.
- Gooch, J. (2007). “Making a go of it: Paternity and Prohibition in the Films of Wes Anderson”. Cinema Journal, 47(1): 26-48.
- Gödelek, K. (Haz.) (2010). Kierkegaard- Fikir Mimarları Dizisi 20. İstanbul: Say Yayınları.
- Güçbilmez, B. (2003). “Antik Yunan Tiyatrosunda İroni”. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi, Sayı 2, s. 110-132.
- Gültekin, T. ve Tokdil, E. (2017). “Kierkegaard’s Either/Or Concept from Ironically Discourse Perspective and Irony in the Artistic Language in the sample of Jan Fabre” (Chapter 19, p. 144-154). Researches on Science and Art in 21st Century Turkey (ed. Arapgırlıoğlu, H.; Atik, A.; Elliot, R. ve Turgeon, E.). Ankara: Gece Kitaplığı Publishing.

- Inansal, Z. N. (2021). “Bir zamanların gazeteciliğine övgü: The French Dispatch incelemesi”. <https://dadanim.com/bir-zamanlarin-gazeteciligine-ovgu-the-french-dispatch-incelemesi/> (Erişim: 16.04.2024).
- Kahraman, F. (1996). “Habercilik ve Ajanslar”. Ankara: Yeni Türkiye Dergisi (Medya Özel Sayısı).
- Kierkegaard, S. (2009). İroni Kavramı, Sokrates'e Yoğun Göndermelerle (S. Okur, çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Kierkegaard, S. and Eremita, V. (2004). Either/Or: A Fragment of Life. UK: Penguin Classics.
- Mata-Nunez, A. (2023). “Recurcos Fotograficos en el Cine de Wes Anderson. El Caso de The French Dispatch”. *Index Comunicacion*, 13(1): 197-221.
- Nathan, I. (2020). *Wes Anderson: The Iconic Filmmaker and His Work- Unofficial and Unauthorised*. London: White Lion Publishing.
- New Yorker (2020). “A look at Wes Anderson’s new, New Yorker-inspired film”. <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/a-look-at-wes-andersons-new-new-yorker-inspired-film> (Erişim: 22.04.2024).
- Osborna, R. (1996). *Felsefe-Yeni Başlayanlar İçin*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Paradzik, M. (2022). “French Dispatch”. *Renewal, Journal of Culture, Society and Politics*, 16(2): 216-219.
- Ryzik, M. (2021). “In the company of Wes Anderson”. <https://www.nytimes.com/2021/10/22/movies/the-french-dispatch-wes-anderson.html?action=click&module=RelatedLinks&pgtype=Article> (Erişim: 22.04.2024).
- Thomas, L. V. (1991). *Ölüm* (I. Gürbüz, çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wallace, R. (2021). “Go behind the scenes of Wes Anderson’s new film, The French Dispatch”. <https://www.architecturaldigest.com/story/wes-anderson-film-the-french-dispatch> (Erişim: 20.04.2024).
- Yalom, I. (2001). *Varoluşçu Psikoterapi* (Z. İ. Babayiğit, çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

17. Bölüm

ULUSLARARASI DÜZEYDE YEREL YÖNETİMLERDE İKLİM VE ÇEVRE KONULARIYLA İLGİLİ İŞBİRLİĞİNİ GELİŞTİRMEK AMACIYLA YAPILAN SANATSAL ETKİNLİKLERİN ROLÜ (NUNAVİK VE NUUK BELEDİYELERİ ÖRNEĞİ)

Mehmet Taragay AYÇE¹
Aşkın İnci SÖKMEN ALACA²

¹ Doç. Dr., mehmet.ayce@mudanya.edu.tr

² Prof. Dr., Incisokmen@gmail.com

Özet

Günümüzde değişen şehircilik kavramı, 90'lı yıllardan itibaren başlayan teknolojik gelişmelerin iletişim dünyasına katkıları, bilinen belediyeçilik anlayışını değiştirmiş, bununla birlikte yapılan hizmetler yoluyla siyasi partilerin toplum tarafından iyi bir biçimde tanınmasına, böylelikle devlet yönetiminde söz sahibi olmasına neden olmuştur. Belediyelerin 2000'li yıllardan bu yana fen işlerinde olduğu gibi sosyal çalışmalarda yaptıkları atılımlar da Türkiye'de şehir yaşamının olumlu yönde değişimine, büyük şehirlerin nüfusun artmasına sebep olmuştur. Belediyeler tarafından hizmete sokulan sosyal tesisler, eğitim ve sanat merkezleri, meslek edindirme kursları şehir halkları tarafından oldukça rağbet görmektedir. Belediyelerin sanat ve sanatçıya verdiği destek şehirler arası destek ve iletişime yardımcı olduğu gibi ülkeler arası iletişimde de etkin bir rol oynamaktadır. Ülkemizde son yıllarda hızla artan kardeş şehir (Sister City) çalışmalarına hız verilmektedir. Bununla birlikte, Türk haklı tarafından haklarında fazla bilgi sahibi olunmayan kutup halkları İnuit toplumu son yıllarda ülkemizdeki akademisyenlerinde katkılarıyla tanınmaya başlamıştır. Orta Asya geleneksel Türk sembol ve sanatları açısından oldukça fazla benzerlik gösteren iki toplum bugüne kadar uzak yaşamış sadece isim olarak birbirlerini tanımışlardır. Kutuplar ile gelecek zamanda yapılabilecek sanayi ve ticari iletişim çalışmalarının her iki halk içinde olumlu olabileceği yapılan akademik ilişkilerde gündeme getirilmiştir. Bu bağlamda Kanada'nın kuzeyinde bulunan Nunavik Belediyesi ile Grönland Nuuk belediyeleri arasında yapılabilecek kardeş şehirler projesinin iki toplum arasında bir köprü kuracaktır. Eğitim, bilim, tasarım ve özellikle sanat bağlamında gündeme getirilmesi çalışmalarının uluslararası düzeyde yerel yönetimler işbirliğini geliştirmede önemli bir rol oynayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tasarım, Sanat, Sosyal Belediyeçilik, Bilim, Kardeş Şehir

THE ROLE OF ARTISTIC ACTIVITIES IN IMPROVING COOPERATION ON CLIMATE AND ENVIRONMENTAL ISSUES IN LOCAL GOVERNMENTS AT AN INTERNATIONAL LEVEL (THE EXAMPLE OF NUNAVIK AND NUUK MUNICIPALITIES)

Abstract

Today, the changing concept of urbanism and the contributions of technological developments that started in the 90s to the world of communication have changed the known understanding of municipality, and have caused political parties to be well known by the society through the services provided, thus having a say in the state administration. The breakthroughs made by municipalities in social studies as well as science since the 2000s have led to a positive change in urban life in Turkey and an increase in the population of big cities. Social facilities, education and art centers, and vocational training courses put into service by municipalities are highly sought after by the people of the city. The support provided by municipalities to art and artists not only helps support and communication between cities, but also plays an active role in communication between countries. Sister City studies, which have increased rapidly in recent years in our country, are being accelerated. However, the Inuit community, a polar people about whom not much is known by the Turkish public, has begun to be recognized with the contributions of academics in our country in recent years. The two societies, which are very similar in terms of Central Asian traditional Turkish symbols and arts, have lived far away until today and have known each other only by name. It has been brought to the agenda in academic relations that industrial and commercial communication studies that can be carried out with the poles in the future may be positive for both peoples. In this context, the sister cities project that can be built between the Nunavik Municipality in the north of Canada and the Greenland Nuuk municipalities will build a bridge between the two communities. It is thought that the studies that should be brought to the agenda in the context of education, science, design and especially art will play an important role in improving the cooperation of local governments at the international level.

Key Words: Design, Art, Social Municipality, Science, Sister City

Çalışmanın Amacı

Çalışma, çevre ve iklim üzerindeki meydana gelmekte olan ve gün geçtikçe dünyamızı daha çok etkileyen olumsuz yöndeki değişimlere sanatsal çalışmaların konu üzerine dikkat çekmedeki rolünün önemini anlatmaktır. Kuzey kutup bölgesinin yerel yönetimleri ile yapılacak işbirliğinin sanatsal etkinlikler yardımı ile konu üzerindeki önemini araştırmaktır.

Hipotezler

- 1- Sanatsal etkinlikler iklim ve çevre olaylarını anlatmakta etkin rol oynayabilirler
- 2- Halka yönelik sanatsal çalışmalar çevre ve iklim üzerindeki olumsuzluğu gidermede toplumlar arası iletişim görevi görmektedirler
- 3- Yerel yönetimlerin bu konudaki desteği toplumlar arası iletişime de katkı sağlayacaktır.
- 4- Yerel yönetimlerin desteği ile yapılacak olan çeşitli sanat etkinlikleri çevreye duyarlı daha çok bireyin artmasına neden olacaktır.

Yöntem

Çalışmada öncelikle literatür taraması yapılmıştır. Araştırmada, kütüphaneler, internet ve kuzey kutup bölgesinden gönderilen kaynaklar da kullanılmıştır. Bununla birlikte kuzey kutbundan bölge halkından iletişime geçilenler ile çevre ve iklim ile ilgili çalışmalar yapan kişilerle iletişim kurulmuş, sorularla bilgi alınmıştır. Kuzey kutup bölgesinden dünyanın en kuzeyine yakın olarak yaşayan Nunavik, Nunavut ve Nunatsiavut bölgelerinden kişilerle bağlantıya geçilmiştir.

Giriş

Yerel yönetimler medeniyetlerin tarihi kadar eskidir. İnsanlar topluluklar halinde yaşamaya başlamalarından bu yana içinde yaşadıkları alanı daha iyi ve kullanışlı bir yer haline getirmeye çalışmışlardır. Yaşam alanlarını dış etkenlere karşı korumaya çalıştıkları gibi, güzel ve kendileri için kullanışlı bir hale de getirmeye çalışmışlardır. İnsanoğlu, dünya hayatında var olduğu sürece sosyal bir varlık olarak yaşamına devam etmiş ve sosyalleşerek hem çoğalmış, hem de teknolojik olarak gelişimini sürdürmüştür. Sonunda kentleri oluşturduğunda küçük şehir devletlerinden büyük imparatorluklara ulaşmıştır ve Bu medeniyet yaşamı içerisinde uygarlıkların oluşması sosyal sınıflarında ortaya çıkmasına neden olmuştur. Aynı zamanda çevresinde bulunan farklı medeniyetlerle de iletişim içine giren toplumlar, kimi zaman bu toplumlarla savaşırken, kimi zamanda farklı alanlarda ittifaklar kurmuştur. Teknolojinin ilerlemesiyle kurduğu büyük şehirlerde rahat ve lüks bir yaşama kavuşan insanlar, diğer toplumlarla da

ticari, eğitim, sanat ve kültürel alanlarda iletişime geçmiş, böylece ilerlemesi daha da artmıştır. Farklı toplumlarla yapılan bu anlaşmalar günümüzde yerel yönetimlerde kardeş şehirler olarak bilinen büyükşehirlerin anlaşmalar çerçevesinde pek çok alanda ortak çalışmalar yapmasına bununla birlikte kültürlerin kaynaşmasına neden olmuştur. Yıllarca farklı coğrafyalarda yaşayan İnuç ve Türk toplumlarının benzer kültürler ve geleneklere sahip olduğu düşünülmektedir. Orta Asya kavimlerinden olduğu tahmin edilen ve büyük göçler zamanı Grönland ile Kanada ve Labrador bölgesine yerleştikleri tahmin edilen İnuç kavminin kardeş şehirler projesi ile Türk halkı ile kaynaşması, sanat, eğitim ve kültürel alanlarda yapacakları ortak çalışmalarla gelecekte hem ticari hem de turizm sektöründe iki toplumunda ilerlemesine neden olabilecektir.

Kuzey Kutup Tarihi

Tarihleri beş bin yıl öncesine dayanan İnuç halkı, önce Alaska'da ortaya çıkmaya başladı ve batı Arktik, Nunavik, Nunavut ve Grönland ve Labrador kıyılarında hızla yayıldı İnuç toplumu, Kuzey Kutup topraklarında senenin büyük bir kısmını kar ve buzla kaplı, verimsiz bir arazide yaşamışlardır. Uzun yıllar iç bölgelerde ve çevrelerindeki verimli topraklarda yerleşik hayata geçmiş olan İnuçlar, diğer topluluklardan habersiz olarak avcı toplayıcı yaşayışlarını idame ederek hayatlarını devam ettirmişlerdir. Eskimo ismi 1771 yılında bu bölgeye gelen İngiliz misyonerler tarafından verilmiştir. Wiyaskimovok kökünden gelen ve anlamı çiğ et yiyen yani, yabancı anlamına gelmektedir. Bununla birlikte farklı dil konuşan kişi anlamına gelen Angolkina kökünden de üretildiği söylenmektedir. İnuç topluluğu kendilerine İnuç (kişi) ya da İnuç (kişiler) demektedirler. 1771 yılında Labrador'da kurulan misyoner kilisesi ile başlayan kültür emperyalizmi, kutuplarda etkili bir dini çalışma yürütmek isteyen Moravyalılar, sonrasında bölgeye gelen Katolik misyonerler ve daha da sonra gelen Anglikan misyonerleri ile birlikte bölge topluluklarının kültürlerini yok etmeye ve zorla kendi inançlarını inanmaya zorlamışlardır. Bu konudaki hedefleri aslında kutuplar ile kuzeyde etkili olan Rusya'yı gözetlemek, bilgi almak, aynı zamanda Amerika'ya yerleşen Avrupa topluluklarının kutup bölgesine daha rahat yerleşmesini ve yaşamasını sağlamaktı Kendilerine özgü inançları doğaya tapmak olan (Animizm) İnuçlar, Hıristiyan inancı ile çatıştı. Bölgeye gelen misyonerler, İnuç değerlerini putperest, ve paganik ilan etti. Özel günlerde yapılan danslar ve benzeri bazı ritüeller (Davul dansı) Hıristiyan dünya görüşüne uymadığı için zorla engellendi. İnuç toplumu inanç ve kültür olarak asimilasyona uğratıldı. Misyonerlerin İnuç'lere bir diğer getirisi ise kızamık, suçiçeği, kabakulak ve verem gibi hastalıklar oldu. Bu tür hastalıklar ile tanışmamış olan İnuç halkı, misyonerler sayesinde bağışıklık sistemlerinin tanımadığı virüsler ile

tanıştı. Birçok İnuç bu dönemde hastalıklar yüzünden hayatını kaybetti. (Ayçe & Gün, 2022)



Resim 1: Grönland'lılara Göre Dünya Atlası ve Hinterlandındaki Komşuları
(www.infoplease.com/atlas/arctic)

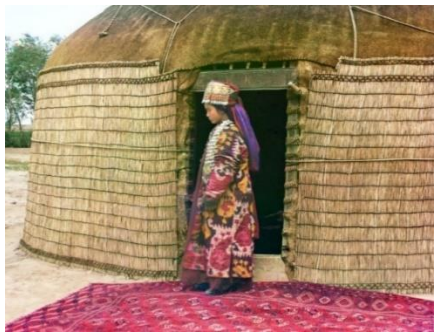
Yerel Yönetimler ve Kültür İlişkisi

Kültür, bir toplumun geçmişten bugünlerine biriktirmiş olduğu bütün uygarlığıdır. Bir toplumun edindiği sosyal süreçlerin bir araya gelmesi olarak tanımlanmıştır. Kültür insanın çevreye uyum sağlama çabasında ortaya çıkardığı ve önceden doğanın vermediği olgulara denir. Kültür, kuşaktan kuşağa aktarılan toplumsal bilgidir, yaşam tarzıdır. Günümüzde kültür kelimesi insanlar şehir hayatına geçtiğinden bu yana kent kültürü kelimesi de insan yaşamının içine dahil olmuştur. Dünya tarihi kronolojisinde kent ve kültürel faaliyetler iki medeniyet unsuru olarak genellikle aynı çerçeve içerisinde yer almıştır. 1760-1830 yılları arasında olan sanayi devrimi sonrası hızla gelişen kentleşme ve kente özgü yaşam tarzı beraberinde kentli olmak adı altında yeni bir yaşam türünü de getirmiştir. 18. Yüzyıldan bu yana sanayileşme seviyesi, ülkelerde şehirleşmenin belirleyici etkeni olarak kabul görmüştür. 21. Yüzyıl kent kültürünü yaşatacak bir dönemim başı olduğu gibi bu olguyu sağlayacak en önemli etken şüphesiz ki; kent yönetimleri tarafından sunulan kültür hizmetleri olmuştur. Kent kültürünü yaşatan önemli kurumlardan olan belediyeçilik ve belediye yönetimleri, kanunların kendilerine verdiği görev ve yetkiler kapsamında, toplumun sağlık, eğitim, alt yapı, ulaşım ve kültür ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik çeşitli

hizmetler sunmaktadır. Söz konusu hizmetleri; halk eğitimi hizmetleri, kültür ve sanat hizmetleri ve örgün eğitim ve öğretime destek hizmetleri olarak gruplandırmak mümkündür. Hatta bu etkinlikler yurtdışındaki belediyeler ile bağlantı kurmaktadır. Kültürel etkinlikler ve sanatsal çalışmalar yapıma nedeni toplumlar arası işbirliğini sağlamak olduğu toplumsal veya güncel global sorunları dile getirmek veya bu konuda farkındalık oluşturmak için de düzenlenmektedir. Dünyamızın son yirmi yıldır en büyük sorunları artan sıcaklık, çevre kirliliği, kitlesel göçler, açlık ve iklimlerdeki olumsuz değişimler olmuştur. Bu değişimlere karşı toplumlar kimi zaman kültürler arası etkileşim adı altı çözümler aramaya girişmişlerdir. (Öztaş & Zengin , 2008) Kültürel faaliyetler kapsamında iletişim kurmaya çalıştığı gibi toplumlar, aynı zamanda dünya sorunlarına da çözüm bulmaya çalışmışlardır. Bu bağlamda insanlar ortak kültürel çalışmalara da başlamışlardır. Kültürü insan üretmektedir ve üretilen bu ürün zamanla bağımsız bir birikim haline gelir. Kültürün ortaya çıkış nedenleri kalksa da bu birikim varlığını sürdürmeye devam etmektedir ve durum bütün milli yerel yönetimlerde de varlığını göstermektedir. Kültür terimi toplumsal hayatın bireyler arasındaki fiili ilişkilerinden ve ilişki biçimlerinden ayrı olarak düşünsel yanını da ifade etmektedir. (Bottomore, 2015) Kültürün kendisi bir toplumun bütün hücrelerini etkileyecek duruma gelmektedir ve o toplumun sembollerinin bile oluşmasına katkı sağlamaktadır. Kültür geçmişten gelen ve geçmişle bağlantı kuran bir olgu olsa da bir milletin geleceğinin ihtiyaçlarını da karşılamaktadır.

Toplumbilim, Kültür ve Sanat İlişkisi

Toplum bilim adamlarına göre; kültürün ilki genetik, ikincisi kültür (veya medeniyet) olmak üzere iki tabanı vardır. Dolayısıyla bir toplumun politik mirası sadece kültür mirası değil aynı zamanda geçmiş atalarıyla bağı olarak kabul edilmektedir. (Öztürk, 2011)



Resim 2: Geleneksel Takılarıyla Bir Türkmen Kadını(<https://upload.wikimedia.org>)

Bazı kültürlerin maddi ve manevi alanlarda çeşitli kültür araç ve davranışları ortaya koyabildikleri halde, bazı sosyal guruplar bunu göstermekte zorluk çekmişlerdir. Tarih boyunca insanlar kültürel miraslarını oluşturabilmek ve medeniyet kurmak için çok çabalamışlardır. Medeniyetlerin ortaya çıkması ve gelişmesi için: (Kafesoğlu, 2018)

- Coğrafi ve Çevre Şartlarına
- Toplulukta bir egemen gurubun olmasına
- Çevre ve insan arasında bulunan bir meydan okumanın devam etmesi gerekmektedir.

Ayrıca kültürlerin doğuşu ve gelişmesinde coğrafi ve iklim şartlarının da etkisi bulunmaktadır. (Kafesoğlu, 2018) Tarihte yer alan büyük kavimler göçüyle birlikte ana topraklarından dünyanın pek çok yerine dağılan toplumlar, yerleştikleri coğrafya ve iklime göre maddi ve manevi değişime uğramışlardır. Ancak dikkatli incelendiğinde ayrıldıkları toprakların ve kadim akrabalarının da geleneklerini yaşatmaya devam etmişlerdir. Coğrafya ve iklim oluşumlarının çeşitliliği ve etkisi nedeniyle tarihin başlangıcından en azından teknolojinin geliştiği dönemlere kadar sosyal, beşeri hayat ve faaliyetler üzerinde oldukça belirleyici etkisi olmuştur. Bununla birlikte teknoloji ve iletişim dünyasındaki gelişmeler ile ulaşım teknolojilerinin gelişmesi de coğrafi oluşumları etkilemiştir. Bu oluşumlara göre yeniden şekillenen insan hayatı değişmiş olsa da yine de bünyelerinde eski geleneklerini barındırmaktadırlar. (Karnıbüyük, 2019) Karnıbüyük'e göre;

Siyaset bilimi literatürü açısından birçok önemli ismin de katkıda bulunduğu çalışmalarda insanların karakterlerinden davranış biçimlerine, toplumsal ilişkilerinden, inşa ettiği kurum ve kurallara kadar birçok önemli unsur insanların içerisinde yaşadığı coğrafya ile yakından ilişkilendirilmiştir. Bugün eskisi kadar belirleyici etkisi kalmadığı kabul edilmekle birlikte coğrafi koşullar, insan ve toplumlar üzerinde farklı şekil ve boyutlarda etkili olurlar ve geçmişteki etkilerini doğrudan olduğu gibi dolaylı yollardan da kültür, gelenek ve görenekler aracılığıyla günümüzde bir şekilde yansıtmaktadırlar. (Karnıbüyük, 2019)



Resim 3: Kutup

Işıkları(<https://tr.pinterest.com>)

Orta Asya ve çöller stepleri nasıl oradaki kavimlerin üzerinde sosyal ve fiziki bir etki bıraktıysa, kutup bölgelerinde yaşayan toplumlarda buldukları şartlara göre değişim geçirmiş ve günümüze kadar bunu getirmişlerdir. Yaşamları iklim şartlarından çokça etkilenen kuzey kutup bölgesi için ilki ve coğrafi şartlardaki değişim dünyanın diğer yerlerine göre daha büyük olumsuzluklara neden olmaktadır. Kutup bölgesinde görevde olan yerel yönetimler konuyla ilgili olarak devlet desteği almış ve her yıl değişen iklim ve coğrafi şartları bilimsel olarak tartışmak üzere kongrelere düzenlemiştir. Aynı zamanda kültürel etkinlikler ile de konuyu vurgulamaya çalışan belde belediyeleri yabancı ülkelerden de katılımcı almaktadır. İklim değişikliği hakkında 2024 yılında İstanbul’da yapılan uluslararası kongreye katılan İnuit Konsey Başkanı Lisa Qiluqqi Koperqualuk üniversite ve TÜBİTAK’a verdiği demeçte bilimsel yerel yönetimler aracılığı ve desteğiyle kongre ve sanatsal etkinliklerin düzenlenmesi, sorunun bu şekilde duyurulması yönünde çalışmalar yapılması gerektiğini vurgulamıştır.(<https://arel.edu.tr/kutup-arastirmalari>)



Resim 4: Lisa Qiluqçi Koperqulauk ile Görüşme (<https://arel.edu.tr/kutup-arastirmalari>)

Kültür kelimesi 20. Yüzyılın başlarında günlük yaşamın içine dahil olmuş bir kelime olsa da, dilbilimciler, kültür sözcüğünün Latince’de daha çok toprak kültürü anlamında kullanılan Edere – Cultura sözcüğünden geldiğini ileri sürmektedirler. Kültür kelimesinin kökeninin Latince’de ikamet etmek, yetiştirmek, korumak gibi anlamları da olduğundan “Colere”, kök sözcüğünden türemiş olan “Cultura” olduğu belirtilmektedir. (Oğuz, 2011) Bu konuda Ayçe ve Gün şu şekilde yazmışlardır:

Kültür her toplumun kendisine özel kodlarını o toplumun yaşamındaki her alana yaydığı bir sınıflama olarak hayatımızı etkilemektedir. Bu kodlar konuşulan dilden, gastronomiye, geleneklere, ahlaki değerlere, toplumsal veya kişisel sanata lisana etki etmektedir. Öyle ki; eğretilen (Gerçek bir anlamı, ona benzerliği olan başka bir anlamla anlatma, örnek olarak: Katır gibi inatçı, Arslan gibi heybetli, Boğa gibi güçlü) aracılığı ile ifade edilen dildeki bu kültür kodları toplumlar arasındaki farkı büyük ölçüde göstermektedir. Her toplumun lisanında bulunan bu kodlar bazen toplumlar arasında anlaşmazlıklara da yol açabilmektedirler. (Ayçe & Gün, 2022)

Dünya nüfusunun artması, teknolojik gelişmeler sonucunda hareket kabiliyetinin ve iletişimin kolaylaşması bilgiye erişimin hızını da arttırmıştır. Kültürlerarası iletişimin diğer iletişim şekillerinden tek farkı iki ya da daha fazla toplum ve geleneğin arasında olmasıdır. Kültürlerarası iletişimde farklı toplumsal sınıfların dil yeteneklerinin farklı oluşu, farklı sınıftan iletişim biçimlerindeki farklılık da düşünmede farklılıklar meydana getirmiştir. Kültürlerarası

görüşmelerde iletişim problemlerinin yalnız ne söylendiği ile değil, söyleyenin nasıl yorumladığının da önemi vardır. Bu tür problemlerde kültürel körlükler kendi kültürünü iyi tanımama ve varsayılan benzerlik sorunlarından kaynaklandığı düşünülmektedir. İletişimdeki körlük kavramı, kişilerin kendilerini başkalarına olduklarından daha benzer olduğunu sanmalarındır. Ayrıca bireylerin kültürlerarası iletişimde karşısındaki kişiyi ve kültürünü yargılayıcı ve etnosentrik (Etnik Merkezilik) tutumlar geliştirme olasılıkları bulunmaktadır. Farklı kültürlerle iletişim kurarken herhangi bir yorum yapmaksızın tanımaya çalışmak ve öncelikle konuşurken kullandığımız kelimelere ve vücut diline dikkat edilmesi iletişim açısından önemlidir. Geçmiş zamanlarda Avrupalı misyonerlerin iletişim kurmak yerine zorla din değiştirmeye zorlamaları İnuit toplumunu halen içe kapalı ve dış toplumlara karşı güvensiz bir hale getirmiştir. Kültürel iletişimde karşılıklı anlayış ve saygı toplumların ve kentlerin kaynaşmasında önemli rol oynayacaktır. (Uzunçarşılı Soydaş, 2010) İçinde bulunduğumuz çağ iletişim çağı olarak adlandırılmıştır. Haber üreten ve bu haberlerin hızla dünyanın bir ucundan, diğer ucuna gittiği bir dönemde yaşamaktayız. Ancak bu iletişim hızlı olduğu gibi bazı manipülatif olaylara da neden olmaktadır. Bu durum bazen iki farklı kültür arasında anlaşmazlığa da neden olmuş veya olmaya devam etmektedir. Kültür hem içeriden hem de dışarıdan üretilebilmektedir. Ülkeler arası ticaret de buna yardımcı olmaktadır. Bu durum ekonomik, teknoloji veya askeri alandaki gücünden dolayı bir kültür emperyalizmine de yol açmaktadır. Bu bağlamda toplumlararası ilişkilerde yerel yönetimlerin olumlu etkileri kültürlerarası iletişimde olumlu yönde gelişmelere imkan sağlayacağı düşünülmektedir. (Öztürk, 2011)



Resim 5: Kültürlerarası İletişim (<https://hbrturkiye.com>)

Kent Kavramı ve İnsan

Şehircilik, anlam olarak; İnsan topluluklarının yaşayacakları yerleri, onların hayat ve çalışmasına en uygun şekilde kurmak ve düzeltmek için gerekli olan verileri toplayan yeni bir bilim dalı olarak modern çağdaki yerini almıştır. Fransızların Urbanisme, Almanların Staetebau (Şetebau) Türklerde ise, Ur kelimesinden türeyip günümüze ulaşmıştır. (Arseven, 1937) İlk kentlerin ortaya çıkışı M.Ö. 6000 yıllarında belirmeye, M.Ö. dolaylarında ise, tam olarak kendini göstermeye başlamıştır. İlk kent devletinin ortaya çıkışı ise, M.Ö. 1500 – 1400 yılları arasında başladığı düşünülmektedir. İmparatorluklar döneminde kentlerin çevresine köyler kurulmaya başlamış merkezde ise, manastır, yönetim binası ve askeri kışlaların binaları kurulmuştur. Korunma için kale ve surlar inşa edilmiştir. (Uğurlu, 2017) Bu dönemde kent olmanın kriterleri şunlardır:

- Kale (Surlar)
- Pazar
- Mahkeme
- Askeri Birlik
- İdare Heyeti

Günümüzde, sürekliliği olan büyük kentsel yayılmanın varlığının arkasında yatan neden, 20 yüzyılda yaşanan metropolitenleşme süreci olarak söylenmektedir. Gelişen ve büyüyen kentler, çevrelerindeki diğer kentleri yutması da etkisi olan faktörlerdendir. (Al, 2008) Uygarlıkların doğup geliştiği ve yayıldığı merkezler olan kentler, farklı sosyal tabakalardan oluşan bir toplumun, yapay çevreyi doğal çevreye hakim kıldığı bir ortam olarak insanlık tarihi boyunca önemli bir konum edinmiştir. Kentsel yaşam kendi içinde oluşturduğu kurallara uygun olarak toplumların yaşamlarını sürdürdükleri yerleşimler olarak tanımlanmıştır. (Uğurlu, 2017) Toplum bilim ölçütüne göre ise, kent, toplumsal açıdan bir örnek olmayan (Heterojen) insanların görece olarak geniş bir alanda, yoğun bir biçimde ve sürekli olarak birlikte bir yere yerleşmiş bulunması olarak tanımlanabilir.

Sanayideki gelişmeler sonrasında kentler ve şehirler endüstri merkezlerine dönüşmüştür. Günümüzde genel merkezler belediyelere dönüşmeye başlamış, idari heyeti ise, valiliklere dönüşmüştür. (Uğurlu, 2017) Dünyadaki genel yerleşim yerlerinin tersine kuzey kutup bölgelerinde yerleşim uzun yıllar bilinen şehir anlayışının dışında kalmış İnuk toplumu genellikle atalarından öğrendikleri gibi yarı göçebe bir şekilde yaşamaya devam etmişlerdir. 18. yüzyılda Moravyalılar ile birlikte kilisenin de baskısıyla yerleşik hayata geçen İnuit halkı günümüzde Kanada hükümetinin yönetimi altında kendi belediye başkanlarını seçmiş ve bu alanda çalışmalarına başlamıştır. Özellikle değişime uğrayan çevre sorunlarına ağırlık veren belediye kuruluşları bu kapsamda bölgede yaşayan

İnuitlerin öncülük ettiği iklim değişikliğine bir destek olan Ulusal İnuit İklim Değişikliği Stratejisi'ni başlatmıştır. Kanada Hükümeti'nden bir milyon dolarlık bir uygulama bütçesi elde eden belediye ilkim değişikliği için strateji belirlemiş, bu konuda İnuk toplumu için öncelikli alanları ana hatlarıyla belirtmiştir. İnuitlerin yaşam kalitesini iyileştiren koordineli iklim politikası için karar alma politikaları uygulamaya başlamıştır. (www.wcef2021.com)



Resim 6: Kutuplarda Şehirleşme, Nunavik (www.rcinet.ca)

Dünya Kentleri ve Küreselleşen Kentler

Dünyamızda he ne kadar hâlâ küçük yerleşim yerleri varlığını korumaya çalışsa da, en önemli ekonomik gelişmelerinin ve hareketlerinin yoğunlaştığı alanlar şehirler olarak tanımlanmıştır. Dünya kenti kavramı 1980'lerin başından itibaren kullanılmaya başlanmış ve u bağlamda dünya kenti söylemi, küresel ekonominin kontrol, yönetim ve organizasyon merkezi olarak literatüre girmiştir. Günümüzde bölgesel, ulusal ve uluslararası ekonomiler bu kentlerde oluşmakta ve ekonomideki yükselme ve düşmelerin seyri de yine buradan yönlendirilmektedir. Dünya kentleri aynı zamanda büyük firmaların genel merkezlerinin, uluslararası banka ve stratejik firma servislerinin diğer rakipleri arasındaki varlığına bakılarak belirlenmektedir. Ancak bu dönemde kullanılmak istenen küresel kent kavramı bir çok akademisyen tarafından da eleştirilmiştir. Dünya kentleri politik yaşamın hayat bulduğu önemli merkezlerin taşındığı, yerel yönetimlerin (Belediyeler) var olduğu şehirler olarak günümüzde yerini korumaktadır. (Öktem, 2017) Dünya şehirlerinin önemli ticari merkezler haline gelmesi ülkeler arası ziyaretleri de arttırmıştır. Turizmin ülke ve insanların kaynaşmasında önemli bir rol oynaması şehircilik faaliyetleri ile birlikte belediyeleri de ön plana çıkarmaya başlamıştır. Ülkelerin gelişmesinde ve

zenginleşmesinde başat bir gelir kaynağı olmanın yanı sıra turizmin insanların ve ülkelerin bir araya gelmesinde ve karşılıklı anlaşmaya katkıda bulunmasında bir önem arz ettiği görülmüştür. (Göymen, 2010)



Resim 7: Şehirleşme (www.cografya.org.tr)

Belediyecilik Türkiye ve Dünya Gündeminde

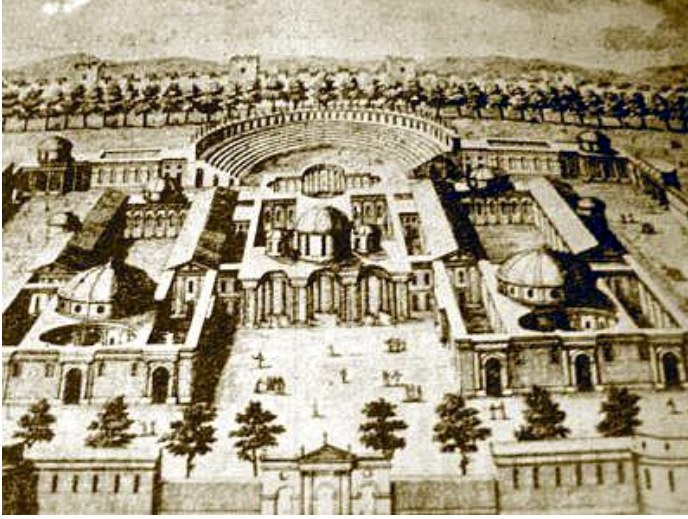
Arapça “*Baladi*”, kente ait olan, kentsel sözcüğünden türetilen belediye kelimesi, şehir veya devlet sözcüğünün ilk halidir. Aynı zamanda antik Mısır’da belediye belde güzelleştirme anlamında da kullanılmıştır Ortak menfaat ve karşılıklı ihtiyaçlar sebebiyle bir beldeye yerleşen halkın, beldelerine ve dolayısıyla kendilerine ait işleri, kendi seçtikleri temsilcileri aracılığıyla yönetme ve yerine getirmelerine belediye denir. Belediyelerin kuruluşu milattan öncesine dayansa da modern belediyecilik anlayışı özellikle 1990’lardan sonra ülkemizde ve dünyada değişime ve gelişime uğrayarak devlet yönetiminde önemli bir rol üstlenmiştir. (Yıldırım, 2016) Osmanlı döneminde batı türünde ilk belediye idaresi bundan yaklaşık 150 yıl önce kurulmuştur. (Göymen, 2010) Yerel yönetimler kuruluş döneminden başlayarak Tanzimat dönemine kadar etkin bir biçimde padişaha ve onun atadığı kadıya bağlıydı. Padişah istediği zaman görev verir veya görevden alırdı, belediye hizmetler şimdiki kadar gelişmiş durumda değildi. Bir bütçe olmayışından dolayı bölgede bulunan esnafın kendi aralarında para toplayarak bu tür hizmetleri kendileri yürütmekteydi. Çarşıların güvenlik ve temizlik gibi hizmetleri esnaf loncaları tarafından yürütülürdü. Tanzimat ile birlikte ilk belediye yapılanması İstanbul’da oluşturulmuştu. Bununla birlikte 1855 yılında ilk kez Şehremaneti olarak adlandırılan belediye teşkilatı kurulmuştur. Belediye başkanlığı, Şehremini, Şehremaneti Meclisi ve Cemiyet-i Umumiye olmak üzere üç kısımdan oluşmaktaydı. Belediye yapılanmasının ilk

örneği 1857 yılında gayrimüslimlerin ve yabancıların çoğunlukta olduğu Galata ve Beyoğlu'nda hayata geçirilmiştir. 1868 yılında Galata'da uygulanan belediye modelini bütün İstanbul'a yaymak için Der-saadet İdare-i Belediye Nizamnamesi adını taşıyan bir nizamname çıkarılmıştır. Ancak bu nizamname bulunan on dört belediyeden sadece dört tanesi kurulabilmiştir. Bu belediyeler de; Adalar, Yeniköy, Tarabya ve Beykoz'dur. Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşuyla birlikte kamu yönetimlerine yeni bir yapı ortaya konmamıştır. Osmanlı'daki bir çok yapı ve kurum varlığını devam ettirmiştir. (Göksu, Aydın, & Güney, 2009) Türk devletinin modernleşmesi, geleneksel tarım toplumundan modern sanayi toplumuna geçiş yapması Tanzimat Döneminde meydana gelmiştir. Cumhuriyet dönemi bir çok yapılanma için yeni bir başlangıç olarak görülse de bu durum genelde yerel yönetimler, özelde belediyeler için geçerli olmamıştır. Yerel yönetimler, Osmanlı'nın son döneminde batı örneği doğrultusunda oluşturulmuş ve yeni devlete bir miras olarak kalmıştır. (Erdem, 2011) Yerel yönetimlerin yeniden yapılandırılması ise, Turgut Özal döneminde olmuştur. Bu dönemde yeni ve farklı hizmet yöntemleri kullanılmaya başlanmıştır. Yeni belediyecilik açısından bakıldığında belediyelerin sosyal belediyecilik anlamındaki görevleri, vatandaşın huzur, güven ve refah içerisinde hayatlarını devam etmelerini temin etmektir. (Beki, 2021) Belediyeler bu maksatla halkın beğenisini kazanmak veya devamını sağlamak amacıyla sürekli yenilikler üretmeye çalışmaktadırlar. Bu yenileşme bir anlamda ülke yönetiminden önce tecrübe ve taraftar kazanmak için de kullanılmıştır. (Us, 2018) Yerel yönetimlerin siyasi hayattaki varlık nedenleri şöyledir:

- Siyasal Nedenler (İktidar)
- Ekonomik Nedenler (Üretim)
- Toplumsal Nedenler (Kalkınma)
- Yönetimsel Nedenler (Hizmet) (Us, 2018)

Kent yönetimlerinin daha kaliteli olabilmesi için sistemli ve sürekli olarak etkili olabilme, örgütlenmiş vatandaş aracılığı ile daha kolay olmaya başlamıştır. Örgüt liderleri ile belediyelere yapılan şikayet ve teklifler yönetimlerin davranış ve işlemlerinde büyük etkiler yapmıştır. Hatta özelleştirmenin artmasına rağmen yerel yönetimlerin önemi azalmamıştır. (Özüpek, 2013) Bölgesel politikaların hedeflediği gibi tüm bölgelerde ekonomik ve sosyal uyumun sağlanmasında yerel kalkınma önemli rol oynamaktadır. Kentsel mahallelerin canlandırılması, kırsal alanlarda turizmin teşvik edilmesi, sanayi bölgelerinde metruk sahaların ıslah edilmesi, bir yörenin kendine özgü gıda ürünlerinin tanıtılması, yerel işletmelere yardım edilmesi ve yerel istihdam oluşturulması kent olmanın temelini oluşturmaktadır. Yerel kalkınma, bir bölgede mevcut olan doğal, ekonomik, kültürel ve teknolojik kaynakların kullanılması yoluyla olmaktadır. Bu bağlamda

bakıldığında belediyelerin gelişmesinde başka şehir belediyeleri ile karşılıklı anlaşmaların yapılmasında yerel yönetimler için gelişmeye yönelik eylemlerden sayılmaktadır. (Özgür & Parlak, 2006)



Resim 8: Roma Dönemi Belediyecilik (www.kocaeli.bel.tr)

Türkiye’de Yerel Yönetimlerin İklim ve Çevre Duyarlılığına Katkıları

Sanayinin gelişiminden sonra şehirler medeniyet merkezine dönüşmüştür. Sanayi bu dönemde merkezlere taşınmış ve idari makam valilerinin sorumluluğunda olmuştur. (Uğurlu, 2017) Dünya kenti kavramı 1980’li yıllarda ortaya çıkmaya başladı. Dünya şehrinin öyküsü, dünya ekonomisinin yönetim, yönetim ve yönetim merkezi olarak kabul edilmektedir. Yerel, ulusal ve küresel ekonomiler bu şehirlerle bağlantılıdır. Dünya şehirleri de büyük şirketlerin, uluslararası bankaların ve stratejik şirketlerin genel merkez sayılarına bakılarak belirlenmektedir. Dünya şehirleri aynı zamanda siyasi yapıların merkezlerinin taşındığı şehirler olarak da bilinmektedir. Belediyeler söz konusu olduğunda Toplumlar varlıklarını sürdürebilmek için kendi kültürlerini oluşturmuşlar, maddi ve manevi alanda kültür, araç ve davranışlar sergileyebilmelerine rağmen bazı toplumsal gruplar varlıklarını göstermekte zorlandıkları için tarih sahnesinden çekilmek zorunda kalmışlardır. Geçmiş milattan öncesine kadar uzanan belediyecilik anlayışının kuruluş amacı kentlerin temizliği ve kalkınması olsa da günümüzde belediye sadece güzelleştiren bir kurum olmaktan çıkıp sanat, eğitim, sosyal yardım ve kültürel faaliyetler kapsamında halka hizmet vermeye başlamıştır. Bu bağlamda belediye aynı zamanda siyasi gösterilerin arenasına da dönüşmüştür. Sosyal hizmet, dünyaların büyümesi ve gelişmeleri gösterilmektedir. Medeniyetlerin ortaya çıkması ise;

- Coğrafi çevreye
- Toplumda baskın bir grubun varlığına

Ayrıca evlerin konumu gibi iklim koşulları da kültürlerin ve medeniyetlerin doğuşunda ve gelişmelerinde önemli bir rol oynamaktadır. Toynbee, dünyanın dışında kalanların (Kuzey Amerikan Yerlileri, İnuklar ve Endonezya halkı gibi uygun bir kültüre sahip olanlar hariç) genel anlamda göçebe olduğunu söylemiştir. (Kafesoğlu, 2018)

Tarih boyunca halklar için en önemli etken örf ve adetlere uymak olmuştur. Aynı zamanda aynı şehirdeki insanların benzer ihtiyaçlara sahip olmaları ve bu ihtiyaçlara cevap vermeleri gerek şehir, bir şehirdeki kişilerin ihtiyaçları ve arzuları yaşayan insanların, bölgelerinin yönetimi altında şehirlerin kontrol edip yönettikleri bir kelimedir, yani öyle yapılıdır. Eski Mısır'da başkentin simgesi olan kent, bugün sosyal aktiviteler de dahil olmak üzere pek çok hizmeti bünyesinde barındırmaktadır. (Ergin, 2016) Ülkemizde ise belediyelere Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde batı modeli üzerine inşa edilmiş ve yeni hükümete miras olarak kalmıştır. Belediyeler geçmişte bakım, onarım, temizlik işleri ile meşgul olsalar da günümüz belediyeçilik anlayışı eski zamana göre oldukça gelişmiş ve değişmiş durumdadır. Çevre hizmetlerinin yanı sıra pek çok sosyal aktiviteyi de halkın hizmetine sunan belediyeler eğitim, kültürel, bilimsel ve sanatsal alanda da hizmet vermektedirler. Geliştirdikleri projelerle günümüzün en büyük sorunu olan çevre sorununa da dikkat çekmeye başlamışlardır. Ülkemizde olduğu gibi farklı ülkelerin belediyeleri de çevre ile ilgili sorunlar için kongreler düzenlemekte, bilim dışında destekledikleri sanatsal etkinlik ve projelerle de sorunu gündemde tutmaya çalışmaktadırlar. (Erdem, 2011)

21. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, dünya nüfusunun büyük çoğunluğunun şehirlerde yaşayacağı Birleşmiş Milletler raporlarında ön görülmektedir. Bu yoğunluk önemli bir iş gücünün yanı sıra büyük bir enerji ve gıda ihtiyacını da gündeme getirmektedir. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayan sanayi devrimi süreçlerinin doğal ve dolaylı sonuçları olarak yoğun fosil yakıt kullanımı, yaşanan göçler sonucunda nüfus yoğunluğunun dengesiz değişimi, doğal alanların zamanla yok edilmesi, gibi olumsuzluklar ortaya çıkmıştır. Bu olumsuzluklar, atmosferdeki sera gazı emisyonlarını önemli ölçüde artmasına neden olmuş ve günümüzün önemli sorunlarından biri olan küresel iklim değişiminin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yerel yönetimler tarafından şehirlerde çevre için hayata geçirilen pek çok uygulama yapılmıştır. Bunlar arasında enerji verimliliği sağlayan yeşil binalara öncülük yapılması, toplu taşıma araçlarının çevreye uyumlu ve zararsız olmasına göre yenilenmesi, enerji ihtiyacının geri dönüşüme yönelik uygulanması ile atıklardan enerji ihtiyacının karşılanması ve atıklardan enerji üretimini sağlanması uygulanmıştır. Belediyeler

tarafından yürürlüğe sokulan ve eşit ve düzenli nüfus dağılımı projeleri de güncel olarak uygulanmaya başlanmıştır. Bu açıktan bakıldığında çevre ve iklim sorunlarına çözüm için oluşturulan projelere belediyelerden büyük destek gelmektedir. Bilimsel projelerle birlikte sanatsal etkinlikler, çevre konulu sergi ve yarışmalar toplumlar arasında ilgi çekmekte ve mevcut sorunun çözümüne sosyal açıdan katkıda bulunmaktadır. (Parlak & Partigöç, 2022)

Bugün Türkiye’de karşılaşılan başlıca çevre sorunları hava, su ve toprak kirliliğidir. Hızla çoğalan nüfus, sanayileşme, çarpık kentleşme, nükleer çalışmalar, zirai ilaç kullanımı, tarımda alanlarında yapay gübre ve kimyasal maddelerin artan kullanımı gibi faktörler çevresel kirliliğe kaynaklık etmekte; çevresel sorunların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Özellikle sanayinin çevre üzerindeki olumsuz etkisinin diğer faktörlere göre çok daha fazla olduğu söylenebilmektedir. Ülkemizdeki çevre sorununa Sibel Çalışkan şu şekilde işaret etmiştir. (Çalışkan, 2019)

“Türkiye’de kirlilik sorunu ilk olarak havada kendisini göstermiştir (Bozyiğit ve Karaaslan, 1998: 24-25). Hava kirliliğinin etkisi küçümsenmeyecek düzeydedir. Öyle ki 2016 yılı Türkiye istatistiklerinde hava kirliliğinin ülke genelinde birçok şehirde artış gösterdiği belirtilmektedir. Hava kirliliğine, genellikle tarım alanlarındaki düzensiz ve fazla ilaç kullanımından veya katı atıklardan kaynaklanan toprak kirliliği de eşlik etmektedir. Özellikle çöp depolama alanlarının ve arıtma tesislerinin yetersizliği toprak kirliliği sorununun etkisini halen sürdürmesine neden olmaktadır. Bir diğer kirlilik ise giderek azalmakta olan su kaynaklarında görülmektedir. Su kirliliğinin başlıca kaynağı sanayi kuruluşlarının sıvı atıklarıdır ve su kirliliği bugün çoğu şehirde kronikleşmiş bir biçimde varlığını korumaktadır.” (Çalışkan, 2019)

Devlet çevre hakkındaki çalışmalarını, başka bir ifadeyle çevre yönetimini merkez ve belediyelerdeki ilgili birimler aracılığıyla icra etmektedir. Belediyelerin çözüme yönelik girişimlerinin belli sebeplerden dolayı kısıtlı olması sorunların giderilmesinden ziyade hafifletilmesine neden olmaktadır. Bu sebeple yerel yönetimler çevresel sorunlarla ilgili karar süreçlerinde daha güçlü bir konuma getirilmelidirler, bununla birlikte bu konudaki olanakları da büyük çözümler üretebilmelerine imkan verecek şekilde iyileştirilmelidir. (Çalışkan, 2019)



Resim 9: İklim Değişikliği Afet Yönetimi Projesi Kapanış Konferansı(<https://ab.csb.gov.tr>)

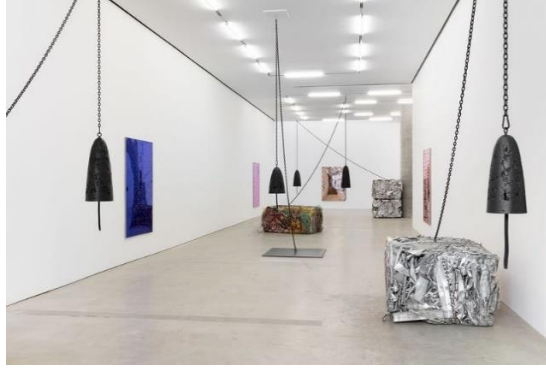
Belediyeler, Çevre Sorunu ve Sanat İlişkisi

Ekoloji kelimesi Antik Yunanca'da ev, yakın çevre anlamına gelen oikos sözcüğünden türetilmiştir TDK tarafından doğadaki tüm canlıların hem kendi aralarındaki hem de çevreleriyle olan ilişkilerini tek tek veya birlikte inceleyen bilim dalı, olarak literatüre girmiştir. Çevre bilimi ise; multi disiplinler bağlamında çeşitli bilim dallarını içerisinde toplayan, insan doğa ilişkilerini ve çevre sorunlarını inceleyen, uygulamalı ve disiplinler arası bilimler olarak bilim dünyasındaki yerini almıştır. (Yavuz & Yıldız, 2024) Yavuz ve Yıldız bu konuda şu açıklamayı yapmışlardır.

Andrew Brown'a göre Ansel Adams gibi fotoğrafçıların çekmiş oldukları fotoğraflar çevre sorunları hakkında bilgi sahibi olunmasını sağlamış ve yeni sanatseverlerin ve aktivistlerin de bu konuya yönelmelerinde teşvik edici olmuştur Matilsky 1960'lardan bu yana bu sanat hareketinin doğayı deneyimleyip onunla iletişim kurarak, doğayla hayati bağı yeniden kurmak üzere ortaya çıkmış olduğunu, sanatçının doğal olaylar ve güçlerin yanı sıra özel çevre sorunlarını da yorumladığını, Sanat Aracılığı ile Çevre Sorunlarına Bakışta Güncel Yaklaşımlar: Von Wong 129 heykel ve resim ile doğa ve insan arasında bir denge sağlayan daha önceki sanatçıların aksine, çağdaş sanatçıların gerçekte doğal ekosistemleri yeniden yarattıklarını, onardıklarını veya düzenlediklerini belirtir. Çevre kirliliği ve çevre kirliliğinin neden olduğu sorunlar ve sonuçları sanat dili aracılığı ile ifade edilmektedir. Doğal kaynakların tüketilmesi, kıtlık, hayvan ve

bitki türlerinin yok olması, ormanların, tarım alanlarının ve sulak bölgelerin kirlenmesi veya vasıflarını kaybetmesi gibi konular sanatçılar tarafından ele alınmaktadır. (Yavuz & Yıldız, 2024)

Dünyadaki teknolojinin hızla gelişimi ve teknolojiye olan aşırı bağımlılığın getirdiği tüketim süreci ekseninde çevre sorunları oluşmaya başlamıştır., 1960'lerden itibaren sanatçılar bu konuya kayıtsız kalmamış, dünyayı ilgilendiren bir konu olarak sanatsal çalışmalarında gerek konu gerekse malzeme olarak farklı ifade biçimleri ile çevre ve iklim sorununu işaret etmeye çalışmışlardır. Çağdaş malzeme, grafik tasarım resim ve heykel ile eserler üreten sanatçıların bu çalışmaları günümüzde önemli bir kitleye ulaşmış durumdadır. Çevre kirliliği ve çevre kirliliğinin neden olduğu iklimsel sorunlar ve sonuçları sanat dili aracılığı ile ifade edilmektedir. Dünya sanatçıları aracılığı ile gündemde tutulmaya çalışılan çevre ve iklim sorunu, yerel yönetimlerin ve hükümetlerin desteği ile yaygınlaşmaya başlamıştır. (Yavuz & Yıldız, 2024) İklim değişikliğine dikkat çekmek amacıyla dünyada olduğu gibi ülkemizde de sanatçılar bu konuyu dile getirmek amacıyla sergiler düzenlemişlerdir. Yerel yönetimler ve üniversitelerde çeşitli sanat eserlerinin yer aldığı karma sergiler düzenlenmiştir. Birçok bilim insanı ve uluslararası katılımcılar için önemli olan küresel ısınma ve iklim değişikliği, araştırma ve bilimsel deneyler sırasında fosil yakıtların, ozon tabakasının incelmesinin, elektronik cihazların ve teknolojik gelişmelerin neden olduğu iklimlerdeki sıcaklık değişimlerine şahit olmaktadır. Konferans ve kongrelerde yapılan araştırmalar ve bilimsel deneyler anlatılırken, sergilerde ise, görsel efektler ve fotoğraflarla iklim değişikliğine dikkat çekilmiştir. Bu tür sanatsal çalışmalar dünyanın diğer ülkelerinde olduğu gibi ülkemizde de çeşitli sanatsal etkinlikler kapsamında gündeme taşınmaktadır. Belediyelerin yanı sıra ülkemizde düzenlenen Bienallerde de çevre ve iklim konusu önemli bir yer tutmuştur. 16. İstanbul Bienali (2019) okyanuslar üzerinde yüzen devasa plastik adasına referansla Yedinci Kıta başlığıyla, İstanbul Müzik Festivali “Başka bir dünya mümkün mü?” teması etrafında düzenlenmiştir. (Paker, 2021)Yapılan sergiler ve tasarımlar konuya dikkat çekmekle kalmamış aynı zamanda değişik çözüm yolları da önermiştir. (www.wwf.org.tr) Ülkemizde Antarktika'da yürütülen araştırmalar bilim dünyasında önemli bir yere sahip olsa da, arktik bölge ile ilgili bilimsel verilerin toplanmasında sosyolojik araştırmalara ve İnuk halkına önemli bir rol düşmektedir. . Kanada'da hemen hemen her yıl düzenlenen Inuit Gençlik Konseyi'nde çevre konuları gündeme getirilmekte ve bu alanda kongreler ve kongre destekli sergiler yapılmaktadır. (Lisa Qiluqqi Koperqualuk ile röportaj)



Resim 10 –Resim: 11: Dünyada ve Ülkemizde Çevre Konulu Sergiler
(<https://manhattanarts.com>), (<https://bilecik.csb.gov.tr>)

İklim Sanatı Dünya Gündeminde

Dünyayı duyularla keşfetmek, insanoğlunun çevreyle ilişki kurma şekli olmuştur. Çok duyulu bir deneyim ve çevremizdeki dünyayla ilişki kurmak için insanlar görür, koklar, dokunur, duyar ve tadına bakarlar. İklim krizinin vereceği zararları iletmeye çalışırken bu deneyimlerden yararlanmak krizin boyutlarını ifade etmekte daha faydalı olacaktır. İnsanların doğayla ve iklim kriziyle ilişkilerini keşfetmeleri için sürükleyici deneyimler oluşturmak, insanları daha büyük bir ekosisteme bağlamak için hayati önem taşımaktadır. Duyusal deneyimler, doğanın bizim için ne yaptığını ve insanların ona ne yaptığını anlamının önemli bir parçasıdır. Özellikle doğal çevrenin bozulmasının o kadar şiddetli olduğu ve bol miktarda biyolojik çeşitliliğe sahip doğanın kalmadığı yerlerde daha büyük önem taşımaktadır. Bu konuda dünyanın çeşitli ülkelerinde farkındalığı oluşturmak hem çevrimiçi hem de fiziki mekanlarda, iklim krizini duyusal deneyimler yoluyla inceleyen ve iklim bilimini hayata geçiren on bir sanat sergisi açılmıştır. Müzik yoluyla yapılan ses deneyimleri yardımıyla, çeşitli bitki liflerinden yapılan örgülerde bir moda şöleni oluşturarak, yapay zekayı, sanal gerçekliği ve programlamayı doğayla birleştirerek, yeşil bir çevre temalı

eserde doğal mekanlar oluşturarak, kimi yerde çöp dağlarından yapılan piramitlerle seyircilere seslenerek ya da yapay buz dağlarıyla kutup sorunları dile getirilmeye çalışılmaktadır. Bu tür atölye çalışmalarıyla bilinen klasik sergilerden de farklı ve etkili çalışmalar ile çevre ve iklim sorunu dile getirilmektedir. (Baath, 2024)

SONUÇ

İklim koşulları yıllarca gözlemlenen hava olaylarının meydana gelme durumu olarak insan yaşamındaki yerini almıştır. Çevre ile iklim koşulları ve dünyayı etkileme süreci günümüzde çok önemli konular arasına girse de ilk inceleme 1800'lerin ikinci yarısında başlamıştır. İklim ve çevre şartlarının gün geçtikçe kötüleşmeye doğru evrilmesi, bilimsel çerçeveden çıkarak devletlerin ve en küçük birim olan bireylerin ilgi alanına girmeye başlamıştır. Devletler ve hükümetler kapsamında başlatılan çevre koruma seferberliği pek çok bilimsel kongreye konu olmuş, hatta sanatsal etkinlikler ile toplumlar bilinçlendirilmeye çalışılmaktadır. İklim şartlarının bariz bir şekilde en çok görülüp dikkat çektiği yerler ise, kuzey kutup bölgesidir. Her yıl milyonlarca metreküp buzun eriyip yok olması dünyanın dengesinin bozulmasına ve gün geçtikçe hava sıcaklıklarının artmasına neden olmaktadır. Hükümetlerin yanı sıra belediyelerde iklim ve çevre şartlarını gözeten ve olumsuzlukları yok etmeye yönelik projeler geliştirmektedirler. Bu projelerin yanı sıra bilimsel kongreler ile hükümetler kapsamında çevre bilimci ve iklim değişikliği gündeme getirilmekte ve çeşitli ülkelerden bilim insanlarının da katılımıyla bu soruna çözüm aranmaya çalışılmaktadır. Dünyamızda meydana gelen iklim değişikliği kutup bölgelerinde daha çok hissedilmektedir. Her yıl kutup buzullarından kopan büyük parçalar dünya iklimini ile birlikte çevre koşullarını da olumsuz etkilemektedir. Bunların birlikte dünyanın en büyük adası olan Grönland 2024 yılı itibariyle devasa büyüklükte 120 kilometre kare buz tabakasının koptuğu bilim adamlarınca tespit edilmiştir. Kutuplardan her sene kopan buz kütleleri bu gidişat ile birlikte suların yükselmesine ve bazı şehirlerin sular altında kalmasına sebep olacağından korkulmaktadır. Dünyadaki yerel yönetimlerinin de büyük yer ve önem verdiği bu durum, belediye destekli kongrelerin ve bilimsel çalışmalarında yapılmışına ön ayak olmuştur. Yerel yönetimlerin aynı zamanda bu konu ile ilgili sanatsal faaliyetlere de destek ve yer vermesi konunun daha fazla ilgi çekmesine neden olmuştur. Kutup bölgelerinin yerel yönetimleri ile ülkemiz belediyeleri iklim ve çevre ile ilgili çalışmalara önem verse de henüz ülkei toplun yeterinde ortak çalışmalar yapmamışlardır. Ancak üniversiteler bünyesinde yapılan ve halen yapılmakta olan sanatsal etkinlikler ile iklim ve çevre konuları gündeme taşınmıştır. Kutup bölgeleri ve ülkemiz yerel yönetimlerinin arasında faaliyete

geçirilecek olan sanatsal etkinlikler çevre bilimci oluşturacağı gibi belediyeler arasında da ileriye dönük ilişkilerin gelişmesine neden olacaktır. Ayrıca iki ayrı yerel yönetimin eğitim alanında yapacağı işbirliği çalışmalarında da sanatsal etkinliklerin büyük rölü olacaktır. Ülkemizdeki büyükşehir belediyelerinin her yıl gençlerin eğitimi için yaptığı yardımlar Türk toplumunda takdir görmektedir. Eğitim konusunda Kutup bölgeleri (Nunavut, Nunavik, Nunatsiavut ve Grönland) yerel yönetimleri de benzer eğitim yardımları yapmaktadırlar. Bu bağlamda çevre ve iklim sorununun daha çok duyurulması ve buna bağlı olarak ortak bir bilinç oluşturulması için, yapılacak projeler arasında; sanat ve tasarım etkinlikleri ortak karma sergiler, geri dönüşüm materyalleri ile çalışan halka açık sanat atölyelerinin kurulması, yeşil şehir projeleri, çevre temalı film festivalleri, karşılıklı düzenlenen akademik etkinlikler, alan ile ilgili dijital sergiler, kamuya açık sanat festivalleri, öğrenciler için karşılıklı eğitim projeleri, Türkiye, Grönland ile Kutup bölgeleri arasında yapılacak sanat ve bilim işbirliği, sanat ve teknoloji buluşmaları, yerel halkların katıldığı ve çevre dostu materyaller ile üretilen toplumsal sanat etkinlikleri, uluslararası sanatçı değişim projeleri, yenilikçi ve doğa dostu cam ve seramik atölyelerinin oluşturulması ve küresel çevre günü etkinliklerinin düzenlenmesi ülkeler arası yerel yönetimlerde geleceğe yönelik sağlam işbirliğinin temellerini atacaktır.

KAYNAKÇA

- Al, H. (2008). Küreselleşme, Bölgeselleşme, Yerelleşme. F. N. Genç, A. Yılmaz, H. Özgür, & A. Y. Fatma Neval Genç (Dü.) içinde, *Dönüşen Kentler ve Değişen Yerel Yönetimler* (s. 89). Ankara, Türkiye: Gazi Kitabevi. Haziran 8, 2024 tarihinde alındı
- Arseven, C. E. (1937). *Şehircilik (Urbanizm)* (1. Baskı b.). İstanbul, Türkiye: Devlet Basımevi. Haziran 8, 2024 tarihinde alındı
- Ayçe, M. T., & Gün, H. (2022). Uluslararası İlişkilerde Bir İletişim Stratejisi Olarak Sanat Ve Tasarımın Kamu Kurumlarında Yararlanabilirliğinin Araştırılması Nunavut, Nunavik (Kuzey Kutbu) Ve Grönland Örneği. 2. Ö. Kongresi (Dü.) içinde (s. 2,3). İstanbul: 2. Örgütlerin Yönetimi Kongresi. Haziran 7, 2024 tarihinde alındı
- Baath, İ. İ. (2024). iklim sanatı, küratörlü. (C. Culture, Dü.) Climate Culture. Kasım 27, 2024 tarihinde alındı <https://www.climateculture.earth/contact>
- Beki, A. (2021). *Türkiye'de Sosyal Belediyecilik Uygulamaları* (1. Baskı b.). İstanbul, Türkiye: Üsküdar Üniversitesi Yayınları. Haziran 5, 2024 tarihinde alındı
- Bottomore, T. B. (2015). *Toplumbilim* (1. Baskı b.). (Ü. Oskay, Çev.) İstanbul, Türkiye: İnkılap Yayınevi. Mayıs 31, 2024 tarihinde alındı
- Çalışkan, S. (2019). Yerel Yönetimlerin Çevre Politikalarının Etkinliği: Ardahan Belediyesi. *Kent Kültürü ve Yönetimi Hakemli Elektronik Dergi*, 12(1), 44,45. Kasım 6, 2024 tarihinde alındı
- Erdem, İ. (2011). *Yerel Siyaset ve Belediyecilik* (3. Baskı b.). İstanbul, Türkiye: İlke Yayınları. Haziran 1, 2024 tarihinde alındı
- Göksu, T., Aydın, M., & Güney, M. S. (2009). Osmanlı Döneminde Yerel Yönetimler. V. K. Bilgiç, & V. K. Bilgiç (Dü.) içinde, *Değişik Yönleriyle Yerelleşme* (s. 12,13,14, 16). Ankara, Türkiye: Seçkin Yayınları. Haziran 8, 2024 tarihinde alındı
- Göymen, K. (2010). *Türkiye'de Yerel Yönetimler ve Yerel Kalkınma* (1. Baskı b.). İstanbul, Türkiye: Boyut Yayın Gurubu. Haziran 8, 2024 tarihinde alındı
- Kafesoğlu, İ. (2018). *Türk Milli Kültürü* (43.Baskı b.). İstanbul, Türkiye: Ötüken Yayınları. Mayıs 15, 2024 tarihinde alındı
- Karnıbüyük, M. (2019, Haziran 10). İklim, Coğrafi Konum, Yer Şekilleri Ve Denizlerin Siyasi. *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 169,170. doi:DOI: 10.33905/bseusbed.558138
- Oğuz, E. S. (2011). Toplum Bilimlerinde Kültür Kavramı. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2(28), 125-127. 2022 tarihinde alındı

- Öktem, B. (2017). *Dünya Kenti Küresel Kent* (3. Baskı b., Cilt 1). (N. Ş. Örgen Uğurlu, Dü.) iSTANBUL, Türkiye: Örgün Yayınevi. Haziran 7, 2024 tarihinde alındı
- Özgür, H., & Parlak, B. (2006). *Avrupa Perspektifinde Yerel Yönetimler* (1. Baskı b.). Bursa, Türkiye: Alfa Aktüel. Mayıs 31, 2024 tarihinde alındı
- Öztaş, C., & Zengin, E. (2008). Yerel Yönetimler ve Kültür Hizmetleri. (D. Park, Dü.) *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*(54), 157. Eylül 25, 2024 tarihinde alındı
- Öztürk, S. (2011). *Türkiye'de İletişim Sosyolojisinin Kaynakları* (1. Baskı b.). Ankara, Türkiye: Siyasal Kitabevi. Haziran 4, 2024 tarihinde alındı
- Özüpek, M. (2013). *Belediyelerde Halkla İlişkiler* (2. Baskı b.). Konya, Türkiye: Eğitim Kitabevi. Haziran 7, 2024 tarihinde alındı
- Paker, H. (2021). Ekolojik Dönüşüm İçin Kültür ve Sanat Türkiye'den Örnekler. *İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın*, 7. Ekim 15, 2024 tarihinde alındı
- Parlak, C., & Partigöç, N. S. (2022). İklim Değişikliği ile Mücadelede Yerel Yönetimlerin Rolü: Yetki ve. (E. T. Üniversitesi, Dü.) *Dirençlilik Dergisi*, 2(6), 328,329. doi:10.32569/resilience.1210273
- Uğurlu, Ö. (2017). *Türkiye Perspektifinden Kent Söyleşi Çalışmaları* (3. Baskı b., Cilt 1). (N. Ş. Örgün Uğurlu, Dü.) İstanbul, Türkiye: Örgün Yayınevi. Haziran 7, 2024 tarihinde alındı
- Us, R. (2018). *Yerel Yönetimler* (2. Baskı b.). (H. Y. Kemal Görmez, Dü.) Ankara, Türkiye: Orion Kitabevi. Haziran 1, 2024 tarihinde alındı
- Uzunçarşılı Soydaş, A. (2010). *Kültürlerarası İletişim, Farklı Kültürel Ortamda Çalışma ve İletişim* (1. Baskı9-14,18 b.). İstanbul, Türkiye: Parşomen Yayıncılık. Haziran 2, 2024 tarihinde alındı
- Yavuz, U. G., & Yıldız, A. S. (2024, Haziran 25). Sanat Aracılığı ile Çevre Sorunlarına Bakışta Güncel Yaklaşımlar: Von Wong. *Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 128, 129, 130. doi:10.17484/yedi.1471029
- Yıldırım, S. (2016). *Osman uryi Ergin'den Türk Belediyecilik ve Şehircilik Tarihi Üstüne Seçmeler* (2. Baskı b.). (M. B. Birliği, Dü.) İstanbul, Türkiye: Kültür Yayınları. Haziran 3, 2024 tarihinde alındı

İnternet Kaynağı

- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/Gorskii_04412u.jpg(07.06.2024)
- <https://hbrturkiye.com/blog/kulturler-arasi-iletisim-icin-ipuclari>(07.06.2024)
- www.etimolojiturkce.com/kelime/belediye(10.05.2024)
- <https://www.cografya.org.tr/2021/05/18/kent-ve-kentlesme/>(11.06.2024)
- www.wwf.org.tr (18.09.2024)

www.wcef2021.com/speaker/natan-obed/(18.10.2024)

<https://arel.edu.tr/kutup-arastirmalari-heyeti-inuit-konse-y-baskani-lisa-koperqualuk-ile-bir-araya-geldi/>(09.10.2024)

www.rcinet.ca/eye-on-the-arctic/2020/04/27/covid-19-roundup-sweden-underestimated-number-of-deaths-more-cases-across-the-russian-arctic-copy/(09.10.2024)

www.kocaeli.bel.tr/tarihce.html(14.10.2024)

<https://ab.csb.gov.tr/iklim-degisikligi-afet-yonetimi-projesi-kapanis-konferansi-gerceklesti-haber-287020>(14.10.2024)

<https://bilecik.csb.gov.tr/cevre-ve-doga-temali-fotograf-sergisine-buyuk-ilgi-haber-239982>(15.10.2024)

<https://manhattanarts.com/important-art-exhibitions-that-raise-awareness-about-our-environment/>(15.10.2024)

Röportaj

Lisa Qiluqqi Koperqualuk ile röportaj (18.09.2024)

18. Bölüm

KONYA'DA BULUNAN HİTİT SU ANITLARININ SANATSAL AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Murat TURGUT*

* Doç. Dr. Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih / Eskiçağ Tarihi. mturgut@selcuk.edu.tr Orcid: [0000-0003-1056-5737](https://orcid.org/0000-0003-1056-5737)

Giriş

Su, Dünya yaşamının en önemli parçalarından biridir. Dünya üzerinde yaşamını sürdüren bütün canlıların yaşamları suya bağlıdır. Suyun bu canlılar için sahip olduğu bu hayati önemden dolayı insanlar ve doğada var olan diğer canlılar suya yakın yerlerde yaşamlarını sürdürmeye çalışmışlardır.

Suyun insan yaşamındaki en önemli görevi insanların hayatlarını sürdürebilmesi olmuştur. İnsanlık için susuz bir yaşam düşünülemez için suyun bu önemi insanlığın var olduğu dönemlerden itibaren devam etmiştir. Temiz su kaynaklarına ulaşmak insanlık tarihinin en önemli arayışlarından birisi olmuştur. Bazı medeniyetler temiz su kaynaklarına yakın yerlere yerleşirken bazı medeniyetler ise yapmış oldukları mimari eserler ve çeşitli yöntemlerle suyu yaşadıkları bölgelere getirmişlerdir.

Su, insan yaşamının devam ettirilmesindeki rolü haricinde eski medeniyetler için dini öneme sahip olmuştur. İnsanlar dini düşüncelerinde Su'yu özellikle de saf temiz suları ve su kaynaklarını kutsallaştırmışlardır.

Hitit Dininde Su Düşüncesi ve Kullanım Çeşitliliği

Hititler Çorum'da bulunan Boğazkale (Hattuša) başkentli yaşamış olan ve Anadolu'nun ilk merkezi krallığı olan bir medeniyettir. Hititlerden günümüze ulaşan yazılı belgelerde Su'ya büyük önem verdikleri görülmektedir. Özellikle saf, temiz sular ve su kaynakları onlar için büyük önem arz etmiştir. Bu düşüncelerine de uygun bir şekilde onlara kutsallık atfetmişlerdir. Onları tanrısalılaştırmışlar ve yazılı antlaşmalarında onları tanrısal şahitler arasında göstermişlerdir.

Hitit belgelerinde su ile ilişkili çok sayıda kelimenin varlığı tespit edilmiştir. Bu kelimelerden bazıları olan *šhelliaš watar*, *šhelliaš A.A^{HI.A}*, *šuppi watar* ve *parkui watar*, *šegel=ni šie* ve *itkalzi šie* kelimelerinin özellikle saf, temiz suyla ilişkili kelimeler olduğuna değinilmiştir (Murat, 2012, 126).

Hititler suyu gündelik hayatlarında kullandıkları kadar neredeyse dini hayatlarında da kullanmışlardır. Onların dini hayatlarındaki kullanım amaçlarının en başında suyun arındırma özelliği gelmiştir (Erbil – Mouton, 2012, 53). Bu arındırma genellikle ritüelin başlamasından önce ritüel sahibi, ritüel uygulamasını yapacak kişi / kişiler, ritüelde kullanılacak ritüel malzemeleri ve ritüelin gerçekleştirileceği mekanın arındırılması olmuştur.

Su, Hititler tarafından arındırma malzemesi olarak kullanılmasının yanı sıra libasyonlarda yani tanrısal varlıklara sunuda kullanılmıştır. Arinna'nın Güneş Tanrıçası için gerçekleştirilen ritüelde şafak söktüğü zaman sunağın önüne üç kez libasyon yapılmıştır (Singer, 2002, 26). Bazı ritüeller de nehir, kutsal havuz

ve su kaynakları gibi yerlerde gerçekleştirilmiştir¹. Hititlerin bazı ritüellerinde suyu en son kullandıkları görülmektedir. Ritüel işlemlerini gerçekleştiren görevli ritüelin sonunda banyo yapmış ve sonrasında ellerini yıkamıştır. Bunun yanı sıra bazı ritüellerde su serpmeye uygulaması da görülmektedir.

Hitit dini düşüncesinde su kaynaklarının yer altı dünyasıyla bağlantılı olduğuna da inanılmıştır. Ayrıca karstik arazi yapısına sahip coğrafyalarda akarsuların yer altına girip ortadan kaybolduğu daha sonra tekrar ortaya çıktığı yerleri de kutsamışlardır. Hititler bu tür mekanlar için ^dKASKAL.KUR² terimini kullanmışlardır.

Hitit Su Kültü Mekanları

Hititler kendileri için önemli olan bazı su kaynaklarını kutsallaştırmışlar ve bunların bazılarında su kültürüyle ilişkili havuz baraj gibi yapılar inşa etmişlerdir. Havuz gibi yapay su biriktirme alanları Hitit yazılı belgelerinde *TÚL*, *TÚL altanni/a* şeklinde ifade edilmiştir (Ünal, 2007, 20). Bazı su kültürüyle ilişkilendirilen yerlerde ise herhangi bir mimari işlem yapmadan doğal kutsal mekan olarak kullanmışlardır.

Hititlerin su kültürüyle ilişkili alanları nasıl belirlediklerine dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Ökse Hititlerin tanrıları sembol eden dağlardan çıkan su kaynaklarını kutsamış olabileceklerini belirtmiştir (Ökse, 2011, 20). Ayrıca karstik arazilerden çıkan suların, kuru iklimin görüldüğü bölgelerde bulunan su kaynaklarının kutsandığı da ifade edilmiştir (Harmanşah, 2020, 221).

Hititlerin Konya bölgesi haricinde çok sayıda su kültürüyle ilişkili mekanlarının olduğu görülmektedir. Hititlerin Supitassu adını verdiği yer bunlardan birisidir. Bu kutsal mekan Sivas ilindeki Kuşaklı Höyük yakınlarında yaklaşık olarak 1900 m yükseklikte bulunmaktadır. Burada gerçekleştirilen çalışmalarda 135 m çapında bir havuz ve az da olsa yapı kalıntısı görülmüştür. Hattuša'da Güneykale'nin yanında yer alan büyük havuz su kültürüyle ilişkili kutsal mekan olarak görülebilir. Burada 16 m'lik bir setle birbirinden ayrılan iki havuz yer almaktadır. Havuzun duvarları eğimli bir şekilde yapılmıştır. Su kaçırmasını önlemek içinse havuzun tabanı kil tabakasıyla kaplanmıştır.

Hattuša'daki Güney havuzlar olarak adlandırılan havuz yapıları da su kültürü uygulamalarının gerçekleştirildiği önemli bir mekan olmuştur. Güney

¹ -Babilili ritüeli nehir kenarında gerçekleştirilmiştir: §32 [sonrasında] rahip gümüşle kaplanmış botu [alır]. Tahta (figür) tanrı heykeli botun üzerinde durur. [Tahta (figür) tanrı heykelinin] başı ve gözleri gümüş kaplıdır. Botun üzerine kaya kristali, [kekik?] bağı ve kutu/sandık konulur.

§33 Sonra rahip botu kaldırır ve (onu) nehre götürür. Onu suya bırakır ve bu arada Hititçe şöyle söyler: "nasıl ki bu düğüm gevşek [değil]se şeytanın da böyle gevşetmesine izin ver[me]! Nehrin kutuyu/sandığı [yuttuğu] gibi, şeytanı da benzer şekilde yutsun! Nehir onları denize taşıсын!" Beckman, 2014, 38.

² Bu terim "yer altına giden kutsal yol" olarak çevirmektedir. Beckman, 2013, 158.

Havuzlarda toplam beş adet havuz bulunmaktadır. Havuzların diplerinden elde edilen arkeolojik malzemelerden dolayı bu havuzların su kültürüyle ilişkili ritüellerde kullanıldığı düşünülebilir.

Hitit başkenti Hattuša'daki Büyük Tapınak olarak da adlandırılan Tapınak I yapısının güney tarafında bir su kaynağı bulunmaktadır. Bu su kaynağının suyu bir havuzda toplanmış ve yolun altında bulunan su borusu aracılığıyla dışarıya taşınmıştır. Bu alanda dini içerikli bir stel de bulunmuştur (Seeher, 1999, 25.; Macqueen, 2001, 135). Su kaynağı için yapılmış olan bu eserlerden dolayı Hititlerin bu su kaynağını kutsadıklarını söyleyebiliriz.

Kutsal olan su kaynaklarından ritüellerde kullanılacak olan saf / temiz su temini gerçekleştirilmiştir. Su alma işlemi doğrudan yapılmayarak su, tanrılardan istenmiştir ve su kaynağı ya da nehre çeşitli sunular gerçekleştirilmiştir³.

Konya ve Yakınlarında Bulunan Hitit Dönemi Su Kültü Mekanları

Konya, Hititlerin *KUR.URU ŠAPLIT* olarak isimlendirdikleri *Aşağı Ülke* topraklarında yer almaktadır. Hititlerin İmparatorluk döneminden itibaren *Aşağı Ülke* topraklarının bir bölümü *Tarhuntašša* şeklinde adlandırılmıştır. Konya'nın da *Tarhuntašša*'nın merkezi olduğu düşünülmektedir.

Tarhuntašša MÖ XIII. yüzyılın sonlarına yarı özerk bir duruma gelmiştir. Hitit kralı III. Hattušili'ye ait olduğu düşünülen antlaşma metnine göre bölgenin yönetimini bazı özel haklarla birlikte Kurunta'ya bırakmıştır. III. Hattušili'nin oğlu IV. Tuthalia'da Kurunta ile olan antlaşmayı yenilemiş ve kendisine bağlı kalması şartıyla bölgenin yönetimini babası gibi ona bırakmıştır.

Konya ve çevresinde MÖ II. binyıl ve özellikle Hitit dönemine ait çok sayıda yerleşim yeri bulunmaktadır. Hititler bu bölgede dini inançlarına uygun şekilde kutsal mekanlarını oluşturmuşlardır.

Eflatunpınar Su Havuzu

Eflatunpınar kutsal su havuzu, Beyşehir ilçesi Sadıkhacı mahallesinde yer almaktadır. Anıtın isminin nerden geldiği kesin bir şekilde bilinmemektedir. Konya Alaaddin tepesinde eskiden var olan Amphilokios klişesinden ya da anıtta bulunan granit taş bloklarına güneş vurduğu zaman eflatuna benzer bir renk ortaya çıkmasından dolayı bu şekilde adlandırılmış olabileceği ifade edilmiştir (Kınal, 1956, 57).

³ KBo V.2 öy. I 46 – 52: “Bunları rahip alır ve o nehre gider ve 2 ince ekmeği parçalar ve onları nehrin içine atar ve 2 KUKUB kabı şarabı alır ve 2 KUKUB kabından şarabı nehre döker. Ayrıca 2 kap ince yağ alır, sonra nehre biraz akıtır. [J Yerin Güneş Tanrısından su ister.” Murat, 2012, 130.

Anıtın üzerinde herhangi bir yazıt bulunmamasından dolayı anıtın yapılış tarihi veya kim tarafından yaptırıldığı konusunda bilgi bulunmamaktadır. Anıtın tarihlendirilmesi MÖ XIII. yüzyıla yapılmaktadır. Hititlerde su kültürüyle ilişkili kutsal alanların genellikle Hitit kralı IV. Tuthalia döneminde yapıldığı bilinmektedir. IV. Tuthalia'nın bu faaliyetlerinden dolayı bu anıtı yaptıran kişi olduğu ön plana çıkmaktadır. Ayrıca bu dönemde yaşanmış olan kuraklık da bu düşüncenin öne çıkmasında etkilidir. Anıtın Kadeş Savaşının başlamasından kısa bir süre önce başkenti Konya yakınlarında olduğu tahmin edilen *Tarhuntašša*'ya taşıdığı bilinen II. Muwattalli'nin yaptırdığı da düşünülmektedir. Bahar ise bu anıtın *Tarhuntašša*'nın yerel kralı Kurunta tarafından yaptırıldığını belirtmiştir (Bahar vd., 1996, 53). Konya'nın Hatıp bölgesinde bulunan kabartmada Kurunta, *Büyük Kral* ünvanıyla görülmektedir.

Eflatunpınar havuzunda ve anıtında yazıt bulunmadığı için bu eserin ne amaçla yapıldığı kesin bir şekilde bilinmemektedir. Havuzun yakınında iki adet su kaynağı olmasından dolayı Hititlerin bu su kaynaklarını kutsama amacıyla yaptıkları düşünülebilir. Berk ise anıtın Beyşehir gölüyle ilişkili olabileceğine değinmiştir (Berk, 2021, 273). Anıt üzerinde bulunan Fırtına tanrısı – Güneş tanrıçası çiftinden, güneş disklerinden, demonlar ve dağ tanrılarından ve anıtın önemli bir yol güzergahı üzerinde inşa edilmesinden dolayı Hitit siyasetinin ve dininin propagandasının yapıldığı bir kült mekanı yapma amacıyla inşa edildiğini düşünmekteyiz.

Eflatunpınar havuzunun bulunduğu yer yol güzergahı üzerindedir. Hatıp bölgesinden gelen güneybatı yolu Kızılören üzerinden Eflatunpınar'a ulaşmaktadır. Fasıllar'dan Eflatunpınar'a oradan da Köylütolu ve Yalburt'a ulaşım sağlayan yol hatları bulunmaktadır (Bahar, 2006, 258). Havuzun da 1121 – 1184 metre rakıma sahip olduğu yapılan çalışmalarda tespit edilmiştir (Selvi vd., 2020, 249). Bu bilgiyi göz önüne alında anıtın geçiş yollarına hakim bir noktada inşa edildiğini söyleyebiliriz.

Anıtın Hitit döneminde nasıl isimlendirildiği bilinmemektedir. Bronz Tablet'te geçen Arimatta'nın pınar havuzu ifadesinden dolayı Arimatta Eflatunpınar'a lokalize edilmesiyle ilgili düşünceler bulunmaktadır (Erbil, 2019, 198). Bu lokalizasyon kesinliği ispatlanmış olan bir lokalizasyon olmamıştır. Arimatta'nın lokalizasyonu ile ilgili Arısama, Develi, Konya Köylütolu ve Karacadağ gibi yerlerin de önerildiği belirtilmelidir⁴.

Anıtın ve su havuzunun bulunduğu alan Hitit döneminde yerleşim görmüştür. Bölgede gerçekleştirilen çalışmalarda havuzun 2 km kuzeyinde yer

⁴ Karacadağ için bkz. Garstang, "1944, 30. Develi, Arısama için bkz. Del Monte - Tischler, 1978, 32. Konya Köylütolu için bkz. Bahar, 1996, 52

alan Bayat Höyük'te ve havuzun yakınında bulunan höyükte MÖ II. Binyıl malzemeleri tespit edilmiştir (Bahar, 2005, 98).

Eflatunpınar su anıtı çeşitli boyutlardaki granit bloklardan inşa edilmiş bir anıttır. Anıtı oluşturan bu parçaların her birine çeşitli figürler işlenmiştir. Anıtın merkezinde bir erkek ve kadın figürü bulunmaktadır. Hititlerin çeşitli madenlerinden yaptıkları eserlerinde Güneş tanrıçası için kullandıkları polosun (başlık) burada yer alan kadın figürlerinde de bulunmasından dolayı anıtın merkezinde yer alan erkek ve kadın figürünün Fırtına tanrısı ve Güneş tanrıçasını temsil ettiği söylenebilir.

Fırtına tanrısı ve Güneş tanrıçası çiftinin arasında, yanlarında ve anıtın sol – sağ kenarlarında üst üste yerleştirilmiş şekilde ikişer demon tasviri yer almaktadır. Anıt üzerinde bulunan tüm demonlar ellerini yukarıya kaldırır pozisyonda tasvir edilmişlerdir. Bu demonların bazıları aslan, bazıları ise boğa başlı olarak yapılmışlardır. Anıtın üzerinde toplamda on tane demonun yer aldığı görülmektedir. Fırtına tanrısı ve Güneş tanrıçasının aralarında ve yanlarında bulunan demonlar tanrı çiftinin üzerinde yerleştirilmiş güneş kurslarını, en kenardakiler ise anıtın en üzerine yerleştirilmiş olan büyük güneş kursunu havada taşır pozisyonda tasvir edilmişlerdir.

Anıtın en alt bölümünde balık pullu görünümüleriyle ellerini göğüs hizasında birleştirmiş durumdaki beş adet dağ tanrısı tasvir yer almaktadır. Ortada bulunan dağ tanrısı tasviri ve kenarlarda yer alan dağ tanrısı tasvirlerinin iç tarafındakilerine, pullarının delikli olduğu görülmektedir. Bu deliklerden suların basınçla fışkırması sağlanmıştır. Bu şekilde yapılmış olan tasvirlerin dağ tanrısını değil de ırmak, ve özellikle dağlardan çıkan temiz su kaynaklarını temsil ettikleri düşünülebilir.

Hititlerin inanç dünyasında yağmurların dağlardan geldiğine dair düşünceler bulunmaktadır. Bu antta delikli dağ tanrısı tasvirlerinin bulunması Hititlerin dağ tanrılarının yağmur yağdırmadaki güçlerini vurgulamak amacıyla yapıldığını düşündürmektedir (Beckman, 2013, 154). Hitit sanat eserlerinde bazı sahnelerde Fırtına tanrısı ve Güneş tanrıçası dağ tanrılarının üzerlerine basarlarken gösterilmiştir. Hititlerin düşüncelerine göre dağlar tanrısal varlıkların yaşadıkları bölgeler olmuştur. Bu antta da tanrısal çift dağ tanrılarının üzerinde gösterilerek tanrıların dağlarda yaşadıkları düşüncesinin vurgulandığı söylenebilir.

Anıtın en üzerinde büyük bir güneş kursu bulunmaktadır. Güneş kursları eskiçağda siyasal gücün önemli sembollerinden biri olarak görülmektedir. Eski Yakın Doğu'da yer alan birçok toplum bu sembolü kullanmışlardır. Bundan dolayı Hititlerin bu güneş kursunu hem siyasal hem de dini güçlerini yansıtmak için antta işlediklerini düşünebiliriz.

Eflatunpınar anıtının yapılış amacının kesin bir şekilde bilinmemesine rağmen anıtın dini amaçlar için hazırlanmış olduğunu söylenebilir. Havuzda gerçekleştirilen çalışmalarda ritüellerde kullanılan adak tabakçıklarından bulunmuştur. Bunun yanında havuzun kenarlarında on iki tane başsız boğa heykeli de bulunmuştur (Emre, 2002, 493). Hitit yazılı belgelerinde bazı ritüellerin nehir kenarlarında ve su kaynaklarının bulunduğu yerlerde gerçekleştirildiği bilinmektedir. Havuzda da adak tabakçıklarından bulunması, Eflatunpınar havuzunda Hititler tarafından dini ritüellerin gerçekleştirildiği konusunu ispatlayabilecek nitelikte olduğu belirtilmelidir.

Hititlerin Eflatunpınar havuzunda ritüellerini ne şekilde gerçekleştirdiklerine dair kesin bilgi bulunmamaktadır. Haas tarafından Eski Hitit dönemine ait olan ve Orta Hitit döneminde kopyasının yapıldığı düşünülen bir tablette Eflatunpınar su havuzunu tasvir edebilecek bilgiler bulunduğu belirtilmiştir⁵. Metinde geçen bu ifadeler Eflatunpınar su havuzu ve anıtı ile ilişkilendirilmiştir.

Yalburt Hitit Havuzu

Yalburt havuzu olarak adlandırılan Hitit havuzu Ilgın ilçesinde bulunmaktadır. Havuzun bulunduğu alan ve çevresi Hitit döneminde yerleşimlere ev sahipliği yapmıştır. Bu alan önemli su kaynaklarına sahip olmuştur. Dökmekaya ve Ballıkaya sirtlarında eski su kaynakları bulunmaktadır.

Ilgın bölgesi Hititlerin önemli yol güzergahı üzerinde yer almaktadır. Bu bölge batı dünyasıyla bağlantıda önemlidir. Hitit kralları batıya doğru düzenledikleri askeri seferlerde bu bölgeyi geçit güzergahı olarak kullanmışlardır.

Ilgın'ın bulunduğu coğrafya jeolojik olarak tektonik bir çukurluğa yerleşmiş olan Çavuşçu Gölü ve onun geniş havzasıyla şekillenen bir bölgedir. Yalburt yaylasının yer aldığı Gavur Dağı Mesozoik dönemden itibaren süregelen erozyonla şekillendirilen karstik taban düzeyi olan fillit ve kireçtaşı – mermer kantağının yüzeyde görüldüğü bölgelerde yer altı sularının yer yüzüne çıktığı pınarlara dönüşmüştür. Hititler de bu şekilde oluşan su kaynağına havuz inşa ederek onu kutsamışlardır (Harmanşah – Johnson, 2012, 336, 337; Hükmü, 2019, 28).

Yalburt Hitit havuzu 22 adet dikdörtgen taş blok kullanılarak hazırlanmış bir havuzdur. Blokların üzerine bölgede yaygın bir şekilde kullanılan Luvi hiyeroglif alfabetiyle yazıt oluşturulmuştur. Havuzun bulunduğu alanda

⁵ “güneş tanrıçasının bir kaynağı fışkırmaktaydı ve şimdi (nasıl yapılmış?) aşağısı (ve) yukarısı taştan yapılmış ... kaplı ... onu leopar koruyor. Suyu {}bir havuz (dan) akıyor. Çakıl taşları büyük kral labarnayı korusun. Ve o güneş tanrıçasının demiri olsun.” “hava tanrısının vattarı kaynağını yapıyorlar. Kaynak nasıl yapılmış O bakırdan? İnşa edilmiş harç? İle sıvanmış; üstüne demir sürülmüş.”. (Haas, 2002, 42).

gerçekleştirilen çalışmalarda havuzun Hitit döneminde 12,7x8,3 metre boyutlarında olduğu, Roma döneminde boyutlarının 5x4 metreye küçültülerek kullanılmaya devam edildiği tespit edilmiştir (Özgüç, 1998, xvi). Havuzun duvarlarını oluşturan bloklar üzerinde yer alan yazıt bazı epigraflar tarafından incelenmiş ve çevirileri yapılmıştır (Hawkins, 1995, 68 – 71.; Woudhuizen, 1994-1995, 175 – 179.)

Havuzun bulunduğu alanda gerçekleştirilen çalışmalarda sadece havuz incelenmemiştir. Araştırmalar sırasında Hitit kralı IV. Tuthalia'nın tanrıyla kucaklaşma sahnesine benzeyen ancak iyi korunmamış durumda olan bir kabartma da bulunmuştur. Sağlam kalan kısımlarından anlaşıldığım kadarıyla kabartmada sağa doğru bakan iki figür seçilebilmektedir. Tanrı figürü olacağı tahmin edilen büyük boyuttaki figürün sol kolu uzanmış şekilde gövde çizgisiyle tamamlanmamış eteği görülmektedir. Bu etek Hitit sanatındaki dağ tanrıları için kullanılan balık pullu şekilli etekle giydirilmiştir. Bundan dolayı bu figürün dağ tanrısı olması öne çıkmaktadır. Biraz daha büyük olan figür yani dağ tanrısının üzerine bindirilmiş şekilde gösterilen küçük figürün sağ kolu bel hizasında bükülerek bir topuz tuta pozisyonda betimlenmiştir. Sol kol ise bir saygı hareketi olarak ağzın önünde dua eder pozisyonda gösterilmiştir (Karasu vd., 2000, 100).

IV. Tuthalia'nın su havuzunun yanına böyle bir kabartma yaptırması Hitit düşüncesinde büyük anlam bulmaktadır. Hitit inancına göre yağmurlar, dağlar üzerinden gelen bulutlar tarafında getirilmektedir. Bundan dolayı Hitit halkı yağmurun dağlar ve dağ tanrıları tarafından getirildiğini düşünmüşlerdir. Yalburt havuzunun yakınlarında bulunan dağ tanrısının koruması altındaki kral motifli kabartma Hititlerin bu düşüncesini açık bir şekilde görselleştirdiği düşünülebilir.

Havuzun yakınlarında fallus tasviri de bulunmuştur. Bu fallusun çift olarak yapıldığı ve havuzun yakınına yerleştirildiği tespit edilmiştir (Söğüt vd., 2008, 219). Havuzun yakınında bolluk ve bereketi de simgeleyen fallus sembolünün bulunması bölgenin bolluk bereketle olan ilişkisinin tarihi süreç boyunca her zaman var olduğunun göstergelerinden biri olmuştur.

Yalburt Hitit havuzu ve bölgedeki su kaynakları yakın tarihimize kadar önemli bir su kaynağı olarak bölgeye hayat vermiştir. Hititler tarafından inşa edilen havuzun kullanımına Roma döneminde de devam edilmiştir. 1960'lı yıllarda uygulanan tarım politikaları nedeniyle su kaynakları başka yerlere yönlendirilmiş ve havuz ve yakın çevresinin başka yerlere iletilmiştir.

Köylütolu Barajı

Köylütolu barajı olarak adlandırılan su yapısı Kadınhanı ve Ilgın ilçeleri arasında bulunmaktadır. Bu yapısı bir baraj bendini andırmaktadır. Bu bent 750 m uzunluğa, 18-20 metre yüksekliğe sahiptir. Burası genel olarak baraj olarak kabul edilse de bu yapının baraj olup olmadığının kesin bir şekilde tespit edilemediğinin belirtilmesi gerekmektedir.

Baraj alanında kaçak kazıların yapıldığı görülmektedir. Defineciler tarafından açılan kaçak kazılardan barajın katmanları ve yapısı hakkında bilgiler öğrenilmiştir. Alt katmanlarının taşıma yoluyla getirilen katmanlar olduğu görülmüştür. En üst tabakalarında ise moloz taş dolgu tespit edilmiştir (Harmanşah – Johnson, 2012, 344). Barajın set duvarlarında kullanılmış olan kil malzemeler, toprak dolgunun üzerine taş kaplaması ve barajın yapım tekniği Hititlerin yapım tekniğiyle benzerlik göstermektedir. Bölgede gerçekleştirilen çalışmalarda İlk Tunç Çağından itibaren yerleşimler görülmüştür.

Köylütolu yazıtı olarak bilinen ve günümüzde Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesinde sergilenmekte olan bir yazıt bulunmaktadır. Bu yazıt Skolowski tarafından Köylütolu'daki baraj yapısıyla ilişkilendirilmiştir. Luvi hiyeroglif alfabesiyle hazırlanmış olan yazıtın çevirisi şu şekilde yapılmıştır⁶:

§1 Atlı birlikler [] dığı zaman §2 Ancak Büyük Kral'ın adına Attarima'yi ele geçirdim §3 Onun yüzünden (?) [] (birlikler)im merkezde ve evler(inde) [-dı] §4 Büyük Kral bir kahraman(ınki) gibi güçlü (ona ait) soyumun adını verdi §5 Ve Warpa-(da) onaylayacak §6 Koruyucular hakimiyet alanımızı gözetlesin §7 (Bu yüzden) Attarima'ya ait (bölümler) güvenli olsun §8 Šauškakuruntiš prens, saray memuru, koruyucuların komutanı

Köylütolu barajının ne zaman yapıldığı kesin bir şekilde bilinmemektedir. Bu baraj yapısına yakın bir konumda bulunan Yalburt Hitit barajının IV. Tuthalia döneminde yapıldığı, bu kral döneminde Anadolu'da yaşanan kuraklık ve IV. Tuthalia'nın su kültürüne verdiği önemi göz önüne aldığımız zaman Köylütolu Hitit barajının bu dönemde yapıldığı düşünülebilir.

Hitit kralı IV. Tuthalia ile Kurunta arasında Tarhuntašša'nın yönetimi için yapılan anlaşma metninde Arimatta kentinin ^DKASKAL.KUR'u ifadesi geçmektedir⁷. Arimatta'nın lokalizasyonu kesin bir şekilde yapılamamıştır. Lokalizasyonu için belirtilen yerlerden birisi de Köylütolu olmuştur.

⁶ Woudhuizen, 1994-1995: 158, 159, 164, 165.

⁷ “Önceden Pitašša toprakları yönünde sınır Nahhanta şehriydi. Babam sınırı geri çektii ve babamın antlaşma tabletinde sınır, Arimatta şehri ^DKASKAL.KUR'u oldu.” Beckman, 1996, 109

Hatıp Su Kaynakları

Hatıp, Konya'nın yaklaşık olarak 15 km güneyinde bulunmaktadır. Kayalıkların yüzey kısmına Hititler tarafından bir kabartma yapılmıştır. Bu kabartma günümüzde doğal şartlardan dolayı oldukça tahrip olmuş durumdadır. Kabartmada yazıt da yer almaktadır. Bu yazıt "*Kahraman, Büyük Kral, Muwattali*"nin oğlu, *Kahraman, Büyük Kral, Kurunta*" şeklinde çevrilmiştir. Yazıtı olmasından dolayı kime ait olduğu öğrenilmiştir.

Kabartmanın bulunduğu yerde üç adet su kaynağı bulunmaktadır. Bu su kaynakları çevrenin su ihtiyacının karşılanmasında önemli bir yere sahiptir. Kabartma ise bu su kaynaklarından yaklaşık olarak 5 m yüksekine yapılmıştır.

Kurunta kabartması olarak adlandırılan kabartmada yer alan figür 2x1,75 m boyutlarındadır. Kabartma 5 cm derinlikteki bir pano üzerine yapılmıştır. Kabartmada Kurunta sola dönük sola doğru adımını atmış şekilde tasvir edilmiştir. Bacakları ve başı profilden, gövdesi ise cepheden resmedilmiştir. Figürün üzerinde dizlerine kadar inen bir tunik bulunmaktadır. Figürün başında sivri külah şeklinde boynuzlarla süslenmiş bir başlık giydirilmiştir. Ayaklarında ise uç kısımları yukarıya dönük ayakkabılar bulunmaktadır. Figürün sol eli ileriye doğru uzatılmış ve mızrak tutarken gösterilmiştir. Sağ elini ise göğsüne doğru çekmiştir. Omuzuna ise bir yay yerleştirilmiştir.

Sonuç

Konya, Hititlerin Aşağı ülke toprakları içerisinde yer almıştır. Bu bölge İmparatorluk döneminde Tarhuntaşsa topraklarında yer almıştır. Bölgede yoğun bir şekilde Luvi kültürü hakim olmuştur.

Konya Hititlerin batı ve güneybatıya ulaşımında önemli bir geçiş güzergahında olmuştur. Bu bölge Hititlerle batı arasında tampon bölge görevi görmüştür. Hitit kralları burayı ellerinde tutabilmek için büyük çaba sarf etmişlerdir. III. Hattuşili döneminden itibaren bölgeyi kendilerine bağlı yerel kralların idaresine bırakmışlardır.

Tarhuntaşsa toprakları asıl önemini II. Muwatalli döneminde almıştır. Bu dönemde başkent tüm tanrı kültleriyle birlikte buraya taşınmıştır. IV. Tuthalia döneminde Anadolu'da büyük bir kuraklık yaşandığı bilinmektedir. Bu kuraklık uzun yıllar devam etmiştir. Hitit kralı yaşanan bu kuraklıktan dolayı dini faaliyetlerine ağırlık vererek tanrılarını memnun etmeye çalışmıştır. Tarımsal faaliyetlerin yapıldığı yerlere su kültürüyle ilişkili havuz, stel, baraj ve yazıt gibi eserler inşa ettirmiştir. Bu mekanları sadece dini amaçlarla kullanmamış aynı zamanda buralarda Hitit siyasetinin ve gücünün propagandası yapılmıştır.

Köylütolu Yalburt arasında bulunan bölge Hititler için hem dünyevi hem de dini öneme sahip olmuştur. Burada bulunan su kaynakları bölgenin hayatta

kalabilmesinde büyük rol oynamıştır. Bu sular hem tarımda hem de içme suyu olarak kullanılmıştır. Yalburt havuzunun bloklarında bulunan yazıttan anlaşıldığına göre Hitit kralı burada aynı zamanda siyasi propagandasını da gerçekleştirmiştir. Bölge halkının da anlayabilmesi için yazıtı Luvi hiyeroglif alfabesiyle hazırlatmıştır. Bu havuz önemini Roma döneminde de sürdürmüştür. Roma döneminde havuz biraz küçültülerek kullanılmıştır. Havuz yakınlarında fallus sembolünün bulunması havuzun bereket ve üretimle ilişkisini açık bir şekilde göstermektedir.

Köylütolu'nda ne amaçla yapıldığı kesin bir şekilde bilinmeyen baraj yapısı özellikleri gösteren bir alan bulunmuştur. Bu yapının hem tarım hem de içme suyu temininde önemli rol oynadığı söylenebilir.

Hem Köylütolu baraj yapısı hem de Yalburt havuzu oldukça büyük ve önemli eserler olmuştur. Bu eserlerin iyi bir organizasyon tarafından yaptırıldığı tahmin edilebilir. Bundan dolayı IV. Tuthakia'nın bölgeye özel bir önem verdiğini söyleyebiliriz.

Eflatunpınar da bölgenin hem tarımda kullanılacak suyun hem de içme suyunun karşılanmasında önemli rol oynamıştır. Hititler tarafından buradaki su kaynakları kutsanmış ve dağ – pınar tanrısı tasvirlerini yaparak tanrılarına şükranlarını göstermişlerdir. Havuzun dibinde adak kaplarından bulunması havuzun dini önemini açık bir şekilde göstermiştir. Havuz dinsel olarak önemini günümüze kadar korumuştur. Bölge halkı tarafından Eflatunpınar anıtına *Allah Taşları* ismi verilmektedir.

Konya merkezine oldukça yakın bir yerde bulunan Hatıp kayalıklarındaki Kurunta anıtı ve burada bulunan su kaynakları Hititler için önemli olmuştur. Kurunta'nın bölgedeki hakimiyetini gösteren ve yerel kral sembolleriyle tasvir edilen anıtın su kaynaklarının üzerine yapılması hem dini önemli hem de siyasi propagandayı açık bir şekilde göstermektedir. Kabartmada Kurunta geleneksel Hitit sanatında gösterilmiştir. Yerel kralların kullandığı sembolleri kullanmıştır. Hititlerin bu eserinde dış etkiler oldukça az olmuştur.

İvriz kabartması İvriz Çayının olduğu kayalıklara yapılmıştır. Bu kabartma Demir Çağı'na yani bölgedeki Geç Hitit Krallıkları dönemine tarihlendirilmektedir. Burada bulunan İvriz Çayı bölge halkının hem tarım hem de içme suyu temininde oldukça önemli olmuştur. Bu durum zaten kral Warpalawaş tarafından kabartmada açık bir şekilde vurgulanmıştır.

Hatıp Kurunta kabartmasında ve İvriz kabartmasında kral figürü bulunmaktadır. Hatıp kabartmasındaki figür geleneksel Hitit sanatını yansıtmıştır. İvriz kabartmasında bulunan figürde ise Suriye, Arami ve Frig etkileri görülmektedir. Birbirine yakın konumda bulunan bu kabartmalar tarihi süreçte sanatsal olarak nasıl değişim gösterdiğini sergilemiştir. Bu değişimlerin

en büyük sebebi ise Tunç Çağının sonlarından itibaren Anadolu topraklarına yapılan göçler olmuşlardır. Gelen toplumlar kendi kültürlerini getirmiş ve bölge halkının kültür ve sanat eserlerine katkıda bulunmuşlardır.

Kaynakça

- Bahar, H. – Karauğuz, G. – Koçak, Ö. (1996). *Eskiçağ Konya araştırmaları I*, İstanbul: FS Yayınları.
- Bahar, H. (2005). Tarhuntaşşa araştırmaları 1994 – 2002, *V. Uluslararası Hititoloji kongresi bildirileri*. Ankara, 83 – 118.
- Bahar, H. (2006). Beyşehir – Suğla havzası erken tarihi, *I. Uluslararası Beyşehir ve yöresi sempozyumu bildiriler kitabı*. Konya, 252 – 268.
- Beckman, G. (1996). *Hittite diplomatic texts*, Atlanta: Society of Biblical Literature.
- Beckman, G. (2013). Intrinsic and constructed sacred Space in Hittite Anatolia”, *heaven on earth temples, ritual, and cosmic symbolism in the ancient World*. Michigan: McNaughton & Gunn, Saline, 153 – 174.
- Beckman, G. (2014). *The babilili- ritual from Hattusa (CTH 718)*, Wiona Lake Indiana: Eisenbrauns.
- Berk, F. M. (2021). Din, medeniyet ve şehir: Beyşehir örneği”, *Tarih, kültür, sanat, turizm ve ticaret şehri Beyşehir*. Konya: Palet Yayınları, 265 – 284.
- Del Monte, G. F. – Tischler, J. (1978). *Reportoire géographique des textes cuneiformes VI*. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag.
- Emre, K. (2002). Kaya kabartmaları, steller, ortostatlar, görsel sanat: devletin ve dinin anıtsal ifadesi, *Hititler ve Hitit imparatorluğu bin tanrılı halk*, 487-492.
- Erbil, Y. (2019). The importance of Beyşehir in the Hittite period, *Crossroads Konya plain from prehistory to the Byzantine period*. İstanbul: Ege Yayınları, 193 – 206.
- Erbil, Y. – Mouton, A. (2012). Water in ancient Anatolian religions: An archaeological and philological inquiry on the Hittite evidence, *Journal of near eastern studies*. 71(1), 53 – 74.
- Garstang, J. (1944). The Hulaya river land and dadassas, a curicial problem in Hittite geography”, *Journal of near eastern studies*. 3(1), 14 – 37.
- Haas, V. (2002). Hitit dini, *Hititler ve Hitit imparatorluğu bin tanrılı halk*, 438-442.
- Harmanşah, Ö. – Johnson, P. (2012). Yalburt yaylası (Ilgın, Konya) arkeolojik yüzey araştırma projesi, 2010 sezonu sonuçları, *XXIX. Araştırma sonuçları toplantısı*, II, 335 – 360.
- Harmanşah, Ö. – Johnson, P. - Durusu-Tanrıöver, M. (2016). Kuru Göl havzası’nda yerleşim ve çevre: Yalburt yaylası ve çevresi arkeolojik yüzey araştırması 2013 sezonu”, *XXXIII. Araştırma sonuçları toplantısı*, II, Ankara, 217 – 234.

- Harmanşah, Ö. (2020). Cities, the underworld, and the infrastructure: The ecology of water in the Hittite world, *New materials ancient urbanisms*. New York: Newgen Publishing, 218 – 244.
- Hawkins, J. D. (1995). *The hieroglyphic inscription of the sacred pool complex at Hattusa (Südburg)*, Wiesbaden.
- Hükmü, O. (2019). Importance of geology in the settlements in the Konya region during the prehistoric and historical periods”, *Crossroads*, İstanbul: Ege Yayınevi, 27 – 34.
- Karasu, C. - Poetto, M. - Savaş, Ç. S. (2000). New fragments pertaining to the hieroglyphic Luwian inscription of Yalburt, *Archivum Anatolicum*, 4(1), 99 – 112.
- Kınal, F. (1956). Konya gezisi raporu, *AÜDTCF dergisi*. 14(3-4), 55 – 66.
- Murat, L., Hititlerde su kültü, *Tarih araştırmaları dergisi*. 31(51), 125 – 158
- Ökse, A. T. (2011). Open – Air sanctuaries of the Hittites, *Insights into Hittite history and archaeology*. Eds: Hermann Genz and Dirk Paul Mielke. Leuven: Peeters, 219 – 240.
- Özgüç, T. (1998). *İnandiktepe sski Hitit çağında önemli bir kült merkezi*, Ankara: TTK.
- Selvi, H. Z. - Bozdağ, A. – Bozdağ, İ. - Karauğuz, G. (2020). Spatial analysis of the Eflatunpınar and Fasıllar Hittite monuments using gis, *Mediterranean archaeology and archaeometry*. 20(3): 243 – 256.
- Singer, I. (2002). *Hittite prayers*, Edited by: Harry A. Hoffner, Jr., Atlanta: Social of Biblical Literature.
- Söğüt, B. – Sezgin, T. - Dönmez, B. (2008). Çivril’den Hierapolis arkeoloji müzesi’ne taşınan mimari eserler”, *XXV. Araştırma sonuçları toplantısı*, III, Ankara, 217 – 232.
- Ünal, A. (2007). *Hititçe çok dilli el sözlüğü*, I, Hamburg: Verlag Dr. Kovaç.
- Woudhuizen, F. C. (1994-1995). Luwian hieroglyphic monumental rock and stone inscriptions from the Hittite empire period”, *Talanta*, XVI-XVII, 153 – 217.

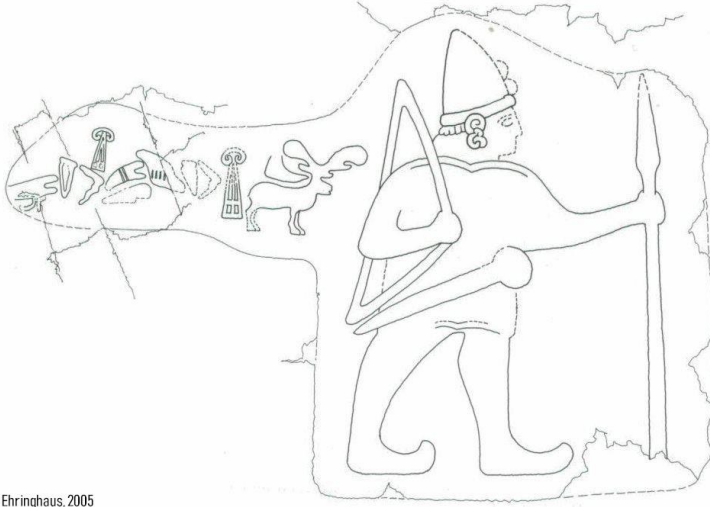
Ekler



Foto 1: Eflatunpınar anıtı ve havuzu. (M. TURGUT)



Foto. 2: Yalburt Hitit havuzu. (M. TURGUT)



H. Ehringhaus, 2005

Foto. 3: Hatip Kurunta Kabartması çizimi⁸



Foto. 4: İvriz kaya anıtı⁹

⁸ <https://www.hittitemonuments.com/hatip/index-t.htm>

⁹ <https://www.hittitemonuments.com/ivriz/index-t.htm>