

GÜZEL SANATLAR

ALANINDA ULUSLARARASI ARAŞTIRMALAR

Aralık 2022

EDİTÖR

PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU

 SERÜVEN
YAYINEVİ

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi

Birinci Basım / First Edition • © Aralık 2022

ISBN • 978-625-6399-12-9

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla

çoğaltılamaz. The right to publish this book belongs to Serüven

Publishing. Citation can not be shown without the source, reproduced in

any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Yalı Mahallesi İstikbal Caddesi No:6

Güzelbahçe / İZMİR

Telefon / Phone: 05437675765

web: www.seruvenyayinevi.com

e-mail: seruvenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Araştırmalar

Aralık 2022

Editör

Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

YAPAY ZEKÂ VE SANAT İKİLEMİ: DALL-E UYGULAMASI VE GELİŞİMİ

Neslihan Dilşad DİNÇ1

Bölüm 2

İTECİK LALESİ (PAEONIA PEREGRINA) STİLİZASYON ÖRNEKLERİ

Ezgi GÖKÇE, Can GÖKÇE21

Bölüm 3

MAGANDA LÜMPENİN DÖNÜŞÜMÜ: RECEP İVEDİK 7 FİLMİNDE HİCİV DENEMESİ VE SAMİMİYET

Erdem TÜRKAVCI.....35

Bölüm 4

DİJİTAL SANAT'IN SANAL GERÇEKLİK VE NFT İLE DEĞERLENDİRİLMESİ

Şirin Koçak ÖZESKİCİ, Gülçin ÇAVDAR.....59

Bölüm 5

EGON SCHIELE'NİN BİR İMGELEM DÜŞÜ: HASTA BİREY

Evrım ÖZESKİCİ73

Bölüm 6

ORTAM ODAKLI SANAT ÖRNEĞİNDE HASTANELER

Mahpeyker YÖNSEL.....87

Bölüm 7

ÇİNİ SANATININ GÜNCEL SANAT PRATİKLERİNE YANSIMALARI

Emine CANTÜRK.....99

Bölüm 8

SAĞLIK YAPILARININ SEMANTİK AÇIDAN YORUMLANMASI

Ali Uğur KOÇ, Murat KILIÇ115

BÖLÜM 9

TUBANIN YAPISAL ÖZELLİKLERİ VE TARİHSEL GELİŞİMİ

Fatih AKMAN 129

Bölüm 10

DUSAN BOGDANOVIC'IN “JAZZ SONATA” ADLI ESERİNİN ANALİZİ

İbrahim Şevket GÜLEÇ159

Bölüm 11

TASARIMDA YARATICILIK VE ÖZGÜNLÜK ARAYIŞLARI

Bilge KINAM183

Bölüm 12

KORAY SAZLININ DENEYİMLERİ ÜZERİNDEN KÖR MÜZİSYENLERİN AKADEMİK KARIYER OLANAKLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Yusuf DUMLUPINAR205

Bölüm 13

CAM ALTI SANATI

İsmail TETİKCİ, Berzehan AYDIN.....225

Bölüm 14

MÜZİK ENDÜSTRİSİNİN “EVREN ÖTESİ”NE ADIMLARI: METAVERSE MÜZİK OLAYLARINA GENEL BİR BAKIŞ

Yasemin ATA.....237

Bölüm 15

ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ SERAMİK VE ÇİNİ MOTİFLERİNİN GÜNÜMÜZ SERAMİK YÜZEYLERİNE YANSIMASI

Fatime SAVAŞ CAN253

Bölüm 16

İFADE BİÇİMİ OLARAK SANAT: MİTLERDE VE ESKİ YAZMA ESERLERDE ACININ TEZAHÜRÜ

Neslihan Dilşad DİNÇ265

Bölüm 17

DİJİTALLEŞEN KÜLTÜR VE SAVAŞIN TEMSİLİ

Ahmet Sait YILDIZ, M. Uluç CEYLANI, Uğur GÜNAY YAVUZ279

Bölüm 18

DİSİPLİNLERARASI SANAT VE SANATIN TERAPİ ETKİSİNİN GÖÇMEN KADINLAR ÜZERİNDE İNCELENMESİ

N. Müge SELÇUK, Büşra ŞAHİN.....293

Bölüm 19

ÇAĞDAŞ SANATTA YAPIBOZUM OKUMALARI

H. Nilüfer SÜZEN.....309

“

Bölüm 1

**YAPAY ZEKÂ VE SANAT İKİLEMİ:
DALL-E UYGULAMASI VE GELİŞİMİ**

Neslihan Dilşad DİNÇ¹

”

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Bitlis Eren Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, nddinc@beu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0785-8803

Giriş

Diğer bütün yaşamsal faaliyetler gibi kitle iletişim araçlarının da teknoloji ve insan ihtiyaçlarına paralel olarak gelişimi ve dönüşümü yeni olay, olgu ve sistemleri yaşamımıza dâhil etmektedir. Aslında insan yaşamındaki bütün gelişim ve dönüşümler toplumun sosyal, psikolojik ve biyolojik ihtiyaçlarını karşılayabilmek üzere yola çıkılan bir noktadan başlamaktadır. Klişe olduğu kadar önemli bir hakikat de olan “dijitalleşmiş çağa ayak uydurma” olgusu sanat ve sanat pratiğinin dönüşümü açısından da etkili olmuştur. Sanatın var olduğu günden bugüne geçirdiği pratik, teknik, felsefi, olgusal ya da metaforik tüm dönüşümler, içinde bulunduğu dönemin gereksinimleri paralelinde şekillenmiştir. Bunun yanı sıra sanat ürününün sahibinden çıkıp alıcısı ile buluşması da o dönemin şartlarına göre bir yol izlemiştir. Mağara duvarlarından sergi salonlarına, oradan rakamlarla kurulan sanal ortamlara kadar yol almıştır.

Bugün yaşamın temelinde olan dijital platformlar, bilginin olduğu kadar sanatın da kendine yer bulup büyük kitlelerle paylaşıldığı mecralar olmuştur. Sanal dünyanın gerçek dünyayı yenmeye başladığı bu yüzyılda, yapay zekâ sistemleri hâkimiyetini birçok alanda ilan etmiş gibi görünmektedir. Yapay zekâ sistemleri insan zekâsını örnek alarak üretilse de gitgide insana gerek olmayan bir dünya oluşturmaya doğru yol almaya başladığı düşünülmektedir.

Yapay zekâ nesnelere tanıma, farklı dilleri algılama ve ayırt etme, seçim yapabilme ve hafızada tutabilme gibi özelliklerle tanınan sentetik bir oluşumdur. Sağlık, bankacılık, tekstil, arşivcilik, eğitim, şahsi asistanlık gibi alanlarla birlikte görsel nitelikleri olan farklı alanlarda da kullanılmaktadır. Görselleştirme yazılımları sisteme girilen sözlü verilerin görsel dönüşmesi üzerine tasarlanmıştır. Bu veri görselleştirme sistemleri yapay zekânın son zamanlarda en dikkat çekici özelliklerinden biri olmuştur. GPT3, Dall-Eve JL2P günümüzde veri görselleştirme alanındaki güncel gelişmelerdendir.

Dall-E veri görselleştirme sistemi, sözel komutları yüksek çözünürlüklü ve eşitli varyasyonlara sahip görsellere dönüştüren bir yazılımdır. İsmi sürrealist ressam Salvador Dali ve bir animasyon karakteri olan Wall-e’den almaktadır. Bu iki ismin öne çıkan nitelikleri düşünüldüğünde Dall-E yazılımı ile bağdaştığı görülecektir. Salvador Dali’nin yaratıcılık yeteneği ve bir robot olan (yapay zekâ) Wall-e’ni varoluş biçimi sözel komutlardan görsel üreten bir sistem için uygun bulunmuştur. Sözel ve yazılı komutlarla kavram, nitelik ve stilleri birleştirebilen bu yazılım, karmaşık ve birbirinden bağımsız görülen birçok anlamı aynı görselde birleştirebilmektedir.

Yapay zekâ sistemlerinin gelişmesiyle bir üst sürümü oluşturulan sistem Dall-E2 adıyla tekrar piyasaya sürülmüştür. Bu yeni versiyon ile sözel komutların daha iyi anlaşıldığı, daha çok varyasyona sahip olan çok daha kapsamlı neticeler alınabilen bir seviyeye çıkıldığı görülmektedir. Çalışmamız görselleştirmeye dayalı yapay zekâ sistemlerinin sanat ve sanatçı olgularının geleceğini ve bu sistemlerden nasıl etkileneceklerini irdelemektedir. Literatür tarama yöntemi ile ilerleyen araştırmada, yapay zekâ ile oluşturulan belli sanat çalışması örnekleri üzerinden konu değerlendirilmiştir.

Yapay Zekâ

Dördüncü Endüstriyel Devrim'in özü makinelerin zihinsel bakımdan insanlaşmasıdır. Dil, matematik, iletişim, yaratıcılık gibi doğal zekâ alanlarının dijital karşılığı yapay zekâdır (Yakar ve Kınık, 2020: 490). Zekâ aslında insana özgü, onu hayatta tutan, düşünmesini, muhakeme edebilmesini, çıkarım yapabilmesini, faydalı-faydasız olanı ayırt edebilmesini, medeniyetler kurabilmesini ve yenilikler inşa etmesini sağlayan en önemli kaynaktır. Yapay zekâ ise insan zekâsını taklit etmekten yola çıkan zamanla kendi algoritmasını oluşturarak insan yaşamına kolaylık ve konfor sağlamayı amaçlayan bir sistemdir. Yapay zekâ (AI) terimi ilk olarak 1956'da Amerikalı bilgisayar ve bilişsel bilim adamı John McCarthy tarafından icat edilmiştir. McCarthy, kariyerinin çoğunu Stanford Üniversitesi'nde geçiren yapay zekâ disiplininin kurucularından biriydi. 2018'de Davos'ta konuşan Google'ın CEO'su Sundar Pichai, "yapay zekânın muhtemelen insanlığın üzerinde çalıştığı en önemli şey. Bunu elektrik veya ateşten daha derin bir şey olarak düşünüyorum." demiştir (Dünya Ekonomik Forumu, 2018).

Yapay zekâ sistemlerinin temelinde makine öğrenmesi ve derin öğrenme kavramları yer almaktadır. Makine öğreniminin kullanıma girmesiyle birlikte bir görevin nasıl gerçekleştirildiği, derin öğrenme ile de olasılık tahminleri için kullanılan üst düzey özellikler ortaya çıkmaktadır. Günümüzde çoğu yapay zekâ sistemi, tahmine dayalı makine öğrenimi tarafından desteklenmektedir. 2010 yılında, derin öğrenme adı altında derin sinir ağlarının yeniden canlanması makine öğrenimi alanında önem kazanmaya başlamıştır (Bommassani vd., 2022: 3).

Bir tür güçlü istatistiksel motor olan *derin öğrenme* belli algoritmalar ile çalışır. Derin öğrenme yazılımı, düşünmenin meydana geldiği beynin yüzde 80'i olan neokorteksteki nöron katmanlarındaki aktiviteyi taklit etmeye çalışır. Yazılım, gerçek anlamda seslerin, görüntülerin ve diğer verilerin dijital temsillerindeki kalıpları tanımayı öğrenir. (Hof, 2013). Derin öğrenme cilt kanseri teşhisinden deprem artçı şoklarını tahmin etmeye ve kredi kartı dolandırıcılığını tespit etmeye kadar çok çeşitli pratik uygula-

malarda önemli bir başarıyla kullanılmıştır. Ayrıca sanat ve müzikte ve ayrıca konuşmanın şifresini çözmekten fotoğrafları etiketlemeye ve insanların haber akışlarını düzenlemeye kadar çok sayıda ticari uygulamada da kullanılıyor. Derin öğrenme ile birlikte yapay zekâ birçok alana erişmiş ve büyük bir iş haline gelmiştir (Marcus ve Davis, 2019: 10).

Yapay zekâ ile ilgili en çok satan kitap olan Life 3.0 A'nın yazarı Max Tegmark, Andrew Anthony ile yaptığı röportajda durumu özetlemiştir: “2017'nin teknoloji sayesinde taş devri'nden daha iyi olduğunu hissediyorum. Medeniyetle ilgili sevdiğim her şey zekâ ürünü. Yani, eğer insan zekâsını makine zekâsıyla güçlendirebilirsek, bugün bizi rahatsız eden tüm bu dikenli sorunları çözme potansiyeline sahibiz.” (Anthony, 2018). Yapay Zekâ sistemlerinde yaratıcılık gerektiren işler üretmek mümkündür. Örneğin, belirlenen kodlarla kendini güncelleyebilir ve geliştirebilir. Zamanla daha az insan müdahalesi gerektirecek noktaya gelebilir.

Aralık 2016'da bir yapay zekâ sistemi, Johann Sebastian Bach'ın “tarzını” taşıyan çok sesli barok müzik besteledi. Yapay zekâ ile oluşturulan robot muhabirler, *otomatik gazetecilik* adı verilen bir süreçle rutin olarak haber bültenleri ve spor raporları yazmaktadır. Makineler, birçok insanın bir insan yazar tarafından yazıldığına inandığı şiirler yazmaktadır. Bunun yanı sıra Makineler sözleşme taslağı hazırlayabilmekte, e-David adlı bir makine, kamerasıyla fotoğraf çeken ve bu fotoğraflardan orijinal tablolar çıkaran karmaşık bir görsel optimizasyon algoritması kullanarak tablolar üretmektedir. Ayrıca, animasyon filmlerinin sahnelerini yazabilmekte ve nesnelerin ve süreçlerin tasarımını geliştirebilmektedir. Böylece, makine bir telif hakkı veya hatta bir patent konusu olarak nitelendirilebilecek çıktılar üretebilmektedir. Öyle ki, kendi kodlarını bile yazabilme veya geliştirebilme noktasına gelmişlerdir (Gervais, 2020: 2056).

Yapay zekâ sistemleri ilgi çekici insan performansları yaratmak için belli teknolojiler kullanmaktadırlar. Buna en iyi örnek, Rutgers'daki sanat tarihçileri ve bilgisayar bilimcileri tarafından geliştirilen Generative Adversarial Network (GAN) teknolojisidir. GAN teknolojisi, orijinal sanatın girdi parçalarını analiz ederek ve ikna edici bir şekilde insan olan yeni görsel sanat parçaları yaratarak öğrenmek için tasarlanmıştır. Bu teknoloji, insan yaratımı olarak geçebilecek yapay zekâyı kullanarak sanat eserleri üretmeye yönelik bir gözle yaratılmıştır (Svedman: 2020, 3). Bu alanda yapay zeka makinelerinin sağladığı olanakları hem nitelik hem de nicelik olarak artırma olasılığı en yüksek teknolojik yol olan GAN, herhangi bir veri dağıtımını taklit etmeyi öğrenebiliyor. Yani, GAN'lara herhangi bir alanda insaninkine ürkütücü bir şekilde benzeyen görsel oluşturma, müzik besteleme veya edebi eserler üretme gibi dünyalar yaratması öğretilmektedir (Gervais, 2020: 2057).

Ian Goodfellow bu sistemin çalışma prensibinden bahsederken belli dönemlere ait spesifik tarzdaki resimlerin belirli veri setinde tekrarlanan örüntüleri bulmayı ve bunların kopyalarını üretmeyi sisteme öğrettiğinizde buna “üretici ağ” ismi verildiğini söylemiştir. Sonra “ayırt edici ağ” adı verilen ikinci ağın, bu kopyaları tarayarak kaynak resimler ile yeni numune arasındaki farkları tespit ettiğini; ikisi arasında fark bulursa kopyayı geri gönderdiğini belirtmiştir. Üretici ağ ve ayırt edici ağ arasında istenilen görseller elde edilene kadar bir sirkülasyon olduğunu eklemiştir (e-skop, 2018).

Yapay Zekâ ve Sanat İlişkisi

Sanat ve bilim entegrasyonunun değeri, Da Vinci'den beri çağlar boyunca belgelenen bilimsel iletişimdeki görsel sembollerin gücüne dayanır. Sanat ve bilim ilişkisi tarihin her döneminde kendini göstermiştir. Rönesans dönemindeki renk pigmentleri denemelerinden Afrika bronz ve eritme uygulamalarına kadar küresel sınırlar boyunca devam etmiştir. Yenawine, sanat ve bilim ilişkisi hakkındaki sanat, fikir, bilgi ve duyguların ancak bir aradayken kıymetli olduğu görüşü önemli görülmektedir. Ayrıca insanın sezgisel ve bilişsel potansiyelinin birlikte çalışmasının ruhları besleyebileceği fikrini öne sürmüştür (Feldman, 2003: 47).

Bilimin sanat ile ilişkisini Eski Yunan dönemine ve hatta öncesine dayandıran Kurtuluş (1996: 345), modern çağda da bu durumun mühendislerin sanatçılaşması ve sanatçıların mühendisleşmesi sonucuyla karşımıza çıktığını ifade etmiştir. Bunun yanı sıra Kurtuluş; “Özellikle 20.yüzyılda sanatçı, kendisini çevreleyen teknolojik unsurların etkisi altında kalmaktan kendini kurtaramamış, çoğunlukla teknoloji karşısında olumlu veya olumsuz tavrını tuvalinde, yontusunda hatta kimi zaman kendisi de başlı başına birer teknolojik eser olabilen ürününde dolaylı veya dolaysız yoldan dile getirmiştir (Kurtuluş: 1996, 345).

Günümüzde insan yaşamının her alanı teknolojik gelişmelerin imkânları doğrultusunda evirilmektedir. Bu evrim ve gelişimin dayandığı en büyük güç yapay zekâ sistemidir. Yapay zekâ tıptan eğitime, mühendislikten, astronomiye ve bunun gibi birçok alanda yeniliklerin ve insan yaşamını kolaylaştırmanın önünü açmıştır. Bu alanların yanı sıra sanat alanında da insan yaşamını kolaylaştırıcı ve ulaşılmak istenen görselleri ivedilikle edinmeyi sağlayan sistemler ortaya çıkmıştır.

Ballı (2020) sanat alanında, “insan olmayanların yaratıcılığı” başlığı üzerinden de dikkat çekmeyi başaran yapay zekânın, yaratıcı uygulamalarda eserler vermeye hızlı bir biçimde devam etmekte olduğunu, bu algoritmaların ürettiği sanatın öznel takdirini ölçmek, yorumlamak ve yeni okumalar üzerinden değerlendirmek için gittikçe artan girişimlerde bulunduğunu ifade etmiştir (145).

Sanat eseri üretme noktasında önemli görülen kriterler; yaratıcılık, özgünlük ve bir anlatı dili oluşturabilmektir. Yapay zekâ sistemlerini göz önüne aldığımızda insan dahliyle birlikte çalışan ama kendini de sistemsel etkenlerle yenileyebilen bir mekanizma görmekteyiz. Yapay zekânın “sanat eseri” kategorisinde ürettiği çalışmalar belli bir algoritma ile ortaya çıkmaktadır. Yaratıcılık kavramı her ne kadar insan zekâsı ile var olabilese de, günümüzde bazı yapay zekâ sistemleri insana ait bu özelliği kullanabilmektedir. Bu noktada “sanatçı” kavramı birçok açıdan sorgulanır hale gelmiştir. Günümüzde işlevsel olan yapay zekâ programları belli algoritmalar üzerinden deneysel çalışmalarla insana özgü sezgiselliğin taklidi ile bazı neticeler ortaya koysa da bu çalışmaların nasıl ve hangi kategoride değerlendirilebileceği hala tartışma konusudur.

Yapay zekâ sistemleri sahip oldukları yapısal özellikler ve makine öğrenimi aracılığıyla görselleri algılayabilmekte tanıyabilmekte ayırt edip kategorize edebilmektedir. Ayrıca müzik ve edebiyat gibi yaratıcılık ve sezgisellik gerektiren alanlarda da eserleri analiz etme, bir üsluba ait yeni bir beste yapma veya bir edebi eser yazma gibi becerilere sahiptir. Yapay zekâ sistemlerinin bu çıktıları belli katı sınırlar dahilinde insan dahil olmadan mı yaptığı yoksa organik bir dokunuşa mecbur mu olduğu hala tartışma konusudur. Sanatçı kavramı yaratıcılık niteliği ile anıldığından dolayı yapay zekâ ürünlerinin asıl sahibinin kim olduğu, insan iradesinin ne kadar için içinde olabileceği hala farklı görüşler paralelinde değerlendirilmektedir.

Yaratıcılık; yeni, şaşırtıcı ve değerli fikirler veya eserler üretme yeteneğidir. Yararlı ve daha önce keşfedilmemiş bir yol bulma; bir sorunu çözmek için bir nesneyi, tekniği veya aracı kullanma yeteneği olarak tanımlanabilir (Boden, 2007:1; Schank and Owens, 1991:395; Akt: (Yakar & Kınık: 2020; 497).

Dall-E ve Dall-E 2

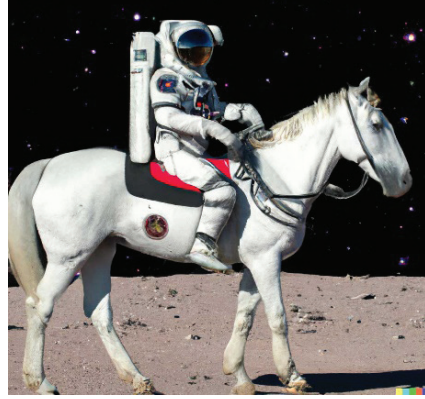
Geleneksel olarak, birçok metinden görüntüye oluşturma yaklaşımı, metin ve görüntüleri kodlamak için tekrarlayan ve sinir ağı mimarilerini kullanmış ve sorunu üretken bir rakip ağ (GAN) çerçevesinde formüle etmiştir. İlk metinden görüntü oluşturma modellerinden bu yana, birçok araştırma çalışması mimari bileşenleri ve eğitim hedeflerini geliştirmeye odaklanmıştır. Son zamanlarda, metinden görüntü oluşturma için eğitilmiş 12 milyar parametrelili bir dönüştürücü olan Dall-E, önceki modellerde görülmeyen antropomorfik nesnel oluşturma, görüntüleri düzenleme ve metin oluşturma dâhil olmak üzere çeşitli sıfır atışlı metinden görüntüye oluşturma yetenekleri göstermiştir. Büyük ölçekli veriler ve hesaplama ile desteklenen Dall-E, basit bir eğitim hedefi olan çok modlu dil modelleme ile güçlü metinden görüntüye oluşturma yeteneklerine sahiptir.

OpenAI (Artificial Intelligent) tarafından oluşturulan Dall-E sistemi, bir giriş metnine karşılık gelen orijinal sentetik görüntüler oluşturur (Ramesh, Dhariwal, Nichol, Chu, ve Chen, 2022). Bu sistem her türlü görseli sözel anlatımlar karşılığında oluşturmaktadır. Oluşturulan görseller sanatsal ifade biçimlerinin her birinde karşılığını bulacak şekilde ortaya konabilmektedir. Örneğin bir dijital çizimden, bir yağlıboya tabloya ya da üç boyutlu bir heykel görüntüsüne kadar çeşitli varyasyonlardaki imajlar sunabilmektedir. Bu yapay zekâ sistemi ile daha önce ilişkilendirilmemiş fikirleri ilişkilendirmeye vurgu yapılmaktadır.

Makine öğrenimine dayalı metin açıklamalarından görüntüler oluşturmak aktif bir araştırma alanıdır. Cümleleri görselleştirme yeteneği, bir modelin dili anlayabildiğini ve soyut kavramları gerçek dünyadaki nesnelere dayandırabildiğini gösterir. Ayrıca etkileşimli görüntü manipülasyonu, hikâye görselleştirme ve veri büyütme dâhil olmak üzere birçok potansiyel uygulamaya sahiptir (Cho vd., 2022). Yaklaşık 12 milyar parametrenin incelenerek oluşturduğu görseller farklı kavramları manipüle ederek bir araya getiriyor ve çeşitli alanlarda görseller üretiyor. Bu alanlar iç mimarlıktan grafik tasarıma, dijital resimlerden modern dönem sanat eserlerine kadar uzayabiliyor. Yapay zekâ sistemi içinde çok çeşitli tarzlarda görsellere sadece sözel tanımlamalarla ulaşmak bazen mimarlık, tasarımcılık veya ressamlık gibi mesleklerin geleceğinin ne olacağını sorgulatmaktadır. Zira eğer insan dahline gerek duymayan sistemler gelişirse insan yaratıcılığının hangi aşamada devreye gireceği de bir bilinmezlik içeriyor.

Dall-E sisteminin antropomorfiz görüntüleri sayısız olasılıkla izleyiciye sunması birçok meslek alanında da işleri kolaylaştırma fırsatı sunmaktadır. Araştırmacılar, yapay zekâ görselleştirme sistemlerinden elde edilen sonuçların program için başarı olarak değerlendirilip değerlendirilmeyeceğinin - başarının değerlendirilmesinde kullanılacak uygun önlemin ne olduğunun - programın amaçlanan kullanımına bağlı olduğunu vurgulamaktadır (Marcus vd., 2022: 1).

Dall-E2 bir yıl sonra 2021'de piyasaya sürülen Dall-E 2 önceki versiyonun teknik anlamda biraz daha gelişmiş versiyonudur. Open AI sitesi bu yeni versiyonu; "doğal dildeki bir tanımdan gerçekçi görüntüler ve sanat yaratabilen yeni bir AI sistemi" olarak tanıtmıştır (OpenAI, 2022). Dall-E2, orijinal, gerçekçi görüntüler ve sanat eserleri oluşturabildiği gibi metin açıklamaları ile kavramları, nitelikleri ve stilleri birleştirebilir. Örneğin sisteme "Fotogerçekçi bir tarzda ata binen bir astronot" yazdığınızda karşınıza aşağıdaki gibi görseller çıkmaktadır:



Resim 1: "Fotogerçekçi bir tarzda ata binen bir astronot"

<https://openai.com/dall-e-2/>

Sonuç olarak ortaya çıkan görüntüler çok gerçekçi görünmektedir. Adeta o ortamda gerçek bir astronot, at ve uzay ortamında çekilmiş etkisi yaratmaktadır. Aynı sisteme "Yünden örülmüş bir canavara benzeyen bir kâse çorba" komutunu girdiğinizde ise karşınıza aşağıdaki formlarda görseller çıkmaktadır;



Resim 2: “Yünden örülmüş bir canavara benzeyen bir kâse çorba”

<https://openai.com/dall-e-2/>

Dall-E2, görüntü üretimi açısından tartışmasız son derece etkileyicidir. Sistem, birçok farklı sanatsal stili olağanüstü bir doğruluk ve ustalıkla belirtilen konuya uygulamayı ve onların ruhunu yakalamayı başarmıştır. Karikatürler oldukça eğlenceli, izlenimci resimler sakın ve çağrışımıdır, günlük sahnelerin fotoğrafları natüralisttir. Gerçekçi tarzlardaki görüntüler neredeyse her zaman fiziksel olarak makuldür, gerçekçi olmayan tarzlardaki görüntüler, stilin belirli normlarına uygundur. Yayınlanan görüntülerin çoğu, Salvador Dali'nin (programa adını veren) yarı insan, yarı robotik yüzü gibi, Dall-E2'nin çarpıcı sürrealist görüntüler yaratma konusundaki olağanüstü yeteneğini göstermektedir.

Üst düzey dil algılama becerilerine sahip olan sistem, sözel olarak ifade edilenleri görsellere çevirirken zaman zaman zorluklarla da karşılaşmaktadır. Bazı ifadelerin karşılığını bulamadığı yapılan çalışmalarda elde edilen sonuçlar arasındadır. Bu başarısızlıkların nedeni olarak kavram ve nesnelere arasındaki ilişkilendirme süreçleri gösterilmektedir. Dall-E2 sistemi bir doğal dil başlığından mevcut görüntülerde gerçekçi düzenlemeler

yapabilir. Gölgeleeri, yansımaları ve dokuları hesaba katarak öge ekleyebilir ve kaldıracabilir. Bu sayede iç mimari alanında çalışanlar için nesnelere veya objelere mekân içinde yer değiştirebilir, nesnelere form biçim ve dokusal özelliklerinde değişiklik yaparak tasarımlarını öngörülebilir hale getirebilirler.



Resim 3: “İç meknda iki farklı flamingo nesnesi”

<https://openai.com/dall-e-2/>

Yukarıdaki görselde yer alan flamingo formundaki nesnelere iki görselde farklı görelleştirilmiştir. İki nesnenin dokusal ve renk özelliklerindeki farklılıklar mekân içindeki duruşlarını da değiştirmektedir. Bir insanın hayalgücünde ötesinde farklı varyasyonlarla oluşturulan görseller yapay zekâ algoritmalarının hangi noktaya gidebileceği hakkında bize ip ucu vermektedir.

Gerçekçi görüntülerin dışında sanatsal diyebileceğimiz plastik değerlere sahip görsellere erişmek de bu sistemde mümkündür. Bu bağlamda Dall-E2 sistemi görüntüleri orijinal tuvalin ötesine genişletebilir ve kapsamlı yeni kompozisyonlar oluşturabilir. Örneğin Johannes Vermeer’in başyapıtlarından biri olan “İnci küpeli Kız” tablosunun çok çeşitli versiyonları oluşturulabilir.



Resim 4: “İnci Küpeli Kız tablosu ve varyasyonları”

Dall-E2 Yapay zekâ sistemi resimler ile onları tanımlamak için kullanılan metin arasındaki ilişkiyi öğrenmiştir. Kıyafet rengi, duruş, cilt tonu, mekân formu gibi sisteme tanımlanan bilgiler ekseninde çeşitli varyasyonlar ortaya çıkmaktadır. Rastgele noktalardan oluşan bir modelle başlayan ve bu görüntünün belirli yönlerini tanıdığıında bu deseni kademeli olarak bir görüntüye doğru değiştiren “difüzyon” adı verilen bir süreç kullanılır. Dall-Eve Dall-E2 birer yıl ara ile çıkarılmıştır. Ancak programı değerlendirenlerle yapılan görüşmeler neticesinde yazılı komutları algılama ve gerçeğe en yakın yanıtı verme noktasında ikinci sürümün daha başarılı olduğu cevabı alınmıştır.

Dall-E 2 Sisteminde Zararlı Üretimlerin Önlenmesi

Yapay zekâ sistemleri her ne kadar insan yaşamını kolaylaştırmak, yaratıcı düşünerek pratik sonuçlar sunmak üzerine çalışsa da bazı yönleri ile bireysel ya da sosyal anlamda zararlı tarafları olabilir. Open AI bu ihtimalleri en aza indirmek için belli güvenlik önlemleri almıştır. Örneğin programın şiddet ve nefret içeren veya yetişkinlere yönelik görüntüler oluşturma yeteneğini sınırlandırmıştır. Eğitim verilerinden en müstehcen içeriği kaldırarak, Dall-E2'nin bu kavramlara maruz kalma ihtimalini en aza indirmiştir. Kamuya mal olmuş kişiler de dâhil olmak üzere gerçek kişilerin yüzlerinin fotoğraf gerçekliğinde oluşturulmasını önlemek için gelişmiş teknikler kullanılmıştır. Open AI sistemi Dall-E2 uygulamasında zararlı içerik oluşturmayı engelleme politikaları ile ilgili şunları ifade etmiştir;

İçerik politikamız, kullanıcıların diğer kategorilerin yanı sıra şiddet içeren, yetişkinlere uygun veya politik içerik oluşturmaya izin vermez. Filtrelerimiz, politikalarımızı ihlal edebilecek metin istemlerini ve resim yüklemelerini tespit ederse resim oluşturmayız. Ayrıca kötüye kullanıma karşı koruma sağlamak için otomatik ve insan izleme sistemlerimiz var. (OpenAI, 2022).

Dall-E sistemi ilk kullanılmaya başlandığında örneğin bir rekonstrüktif cerrahların hastalarına muhtemel sonuçları göstermek için kullandığı tespit edilmişti. Bu şekilde sağlık sektöründeki kullanımlar her ne kadar masum görünse de kötüye kullanımı engellemek için yeni algılama ve yanıt teknikleri geliştirilmiştir. Uygulamanın hizmet şartları, rızaları olmadan kişilerin resimlerinin veya kullananların üstünde resmi olarak hak iddia edemeyecekleri resimleri yüklemesi yasaklandı. Program bu ve benzeri gerekçelerle önce sınırlı sayıda kullanıcının hizmetine sunulmuş ve onların kullanım modellerini girdi ve çıktılarını izlemeyi tercih etmiştir. Teknolojinin imkânları ve sınırlılıkları ile ilgili daha fazla şey öğrendikleri ve güvenlik sistemleri sağlamlaştıkça kullanıcı sayısı arttırılmış, nihayetinde Temmuz 2022'de beta sürümü piyasa sunulmuştur.

Dall-E 2 Yapay Zekâ İstemi İle Üretilen Sanat Eserleri ve Sanat-Sanatçı İlişkisi

Dall-E 2 ile sanat eseri üretme noktasında ise çok geniş bir olasılık zemini kullanıcılarını karşılamaktadır. Fikirleri sanata dönüştürmek için kullanılan çaba da yapay zekâ sistemleri ile değişmiş görünmektedir. Eskiden kâğıt kalem ile tekrar eden olasılıklar üzerine çalışmak ancak deneme-yanılma yöntemi ile mümkündü. Ayrıca sanatçının zihnindeki olasılıklar ancak kendi geçmişi, eğitimi, görsel dağarcığı ve analiz-sentez yeteneği ile sınırlıydı. Bu sistemlerle birlikte artık sanatçının da aklına hayaline gelmeyecek çeşitlilikte sonuçlar almak mümkün. Öyle ki zaman

zaman dijital mi gerçek mi sanatçı tarafından mı üretilmiş yoksa bir algoritmanın neticesi mi anlaşılabilen çalışmalar elde edilebiliyor. Dall-E2 uygulaması ile birlikte sanat eseri niteliği taşıdığı düşünülen sonuçlar alınmaya başlandı. Bu konuda yapılan çalışmalardan örnekler incelendiğinde gerçeklik kavramını sorgulatacak noktaya gelinmektedir.

Maddi araçlar sanatsal üretimin temeli ve öncülüdür. Materyal, sadece sanat eserlerinin sınıflandırılmasını belirlemekle kalmaz, onların farklı estetik üsluplarını değerlendirir, aynı zamanda sanatçıların düşünce ve teknikleri üzerinde derin bir etkiye sahiptir. Yapay zekâ ile üretilen eserler her ne kadar yüksek bir teknolojinin ürünü olsa da kendi ifade tekniklerinin mekanik doğası, çeşitlendirilmiş resim malzemeleri seçimini ve fırça parametrelerinin ayarını sınırladığı için geleneksel resmin canlı ve duysal ifade tarzına ulaşamaz (Liu, 2020: 1647).

Eski bir sanat formu olarak geleneksel resim, kendine özgü yaratıcı tarzını ve sanatsal konseptini oluşturmuştur. Bir resim veya görüntü oluşturmak için çeşitli modelleme öğeleri kullanır, belirli bir doku ve alan duygusuyla sanatsal bir görüntü oluşturur. Geleneksel resim, çimlenmeden ilk gelişime ve hatta yüksek olgunluğa kadar çeşitli aşamalardan geçmiştir. 19. yüzyıla girdikten sonra Geleneksel resimler, ulusal resim geleneğini miras alarak yeni sanatsal kavramlar ve sanatsal ifadeler getirmiştir. Sanatçılar, geleneksel resmi klasikten moderne dönüştürerek reform yapmaya ve yenilik yapmaya devam etmişlerdir. Sanat öğretimi yönteminde de ilk dönemlerde usta-çırak ilişkisi akademilere kadar gelişerek devam etmiştir. Bilim ve teknolojinin gelişimi ile malzemedeki reformlar, endüstriyel devrim ve bunun gibi insan yaşamına etki eden faktörler sanatın üretim biçimlerini de dönüştürmüştür. Yapay zekâ da bunun günümüzdeki en ön plandaki örneğidir.

Yapay zekânın resim üretme sistemi çeşitli paradigmalara tabidir. Bunlar; plastisite (şekil verilebilirlik), sanallık ve çeşitlilik, güncellik ve kapsamlılık ve ileri teknolojiye bağımlılık olarak sıralanmaktadır. Aşağıdaki şekilde bu kavramlar gösterilmiştir.

Şekil: Yapay zekâ resminin özellikleri (Liu, 2020:1648)



Liu (2020), yapay zekâ resminin geleneksel resim biçimi ile ilişkili ve farklı olduğunu aynı zamanda birbirine bağımlı ve tamamlayıcı olduğunu ifade etmiştir. Algoritmadan çıkan eserlerin insana çeşitli görsel estetik seçenekler sunduğunu ve insanların farklı teknik kategorilerdeki görsel elde etme ihtiyaçlarını karşıladığını eklemiştir. Aslında yapay zekâ resminin teknik renk teorisi geleneksel resim sanatının bilgisinden gelmektedir. Çok sayıda veri setinin sisteme öğretilmesi ve algoritmaların oluşturulması yapay zekâyâ zamanla üreteceği içerikler paralelinde kendine özgü estetik değerini oluşturabilecek birikim sağlayacaktır.

Araştırmanın konusu olan yapay zeka sistemi ile üretilen sanat eserlerine bakacak olursak önümüze çeşitli sonuçlar çıkmaktadır. Örneğin "Edmond Bellamy'nin Portresi" isimli eser Üretken Çekişmeli Ağlar (GANs) sistemi ile Obvious sanat atölyesinde hazırlanmıştır. Atölyedeki ekip algoritmaya 14. yy ile 20. yy arasında yapılmış 15 bin kadar resim göstermiş, algoritmanın 'üretken' bölümü bu resimlerden elde ettiği bilgilerle kendi resimlerini üretmeye başlamıştır. New York'da gerçekleştirilen bir açık arttırmada 432 bin dolara satılan eser, aslında var olan birine benzemeyen, tamamen algoritmanın çıktısı olan bir çalışmadır. Edmond Belamy'nin Portresi, gerçekte var olmayan insanları resmen 11 fotoğrafından biridir (Chisties, 2018).



Resim 5 : “Edmond Bellamy'nin Portresi”

<https://www.christies.com>

Yaldızlı çerçeve içindeki portre, iriyarı bir beyefendi tasvir ediyor, muhtemelen Fransız ve koyu frakına ve düz beyaz yakasına bakılırsa bir kilise adamı olduğu düşünülebilir. Çalışma bitmemiş görünüyor: yüz hatları biraz belirsiz ve boş tuval alanları var. Garip bir şekilde, tüm kompozisyon biraz kuzeybatıya kaydırılmıştır. Duvardaki bir etiket, modelin Edmond Belamy adında bir adam olduğunu belirtir, ancak eserin kökenine dair ipucu, sağ alttaki sanatçının imzasıdır. El yazısı Galya alfabesiyle şöyledir:

$$\min_G \max_D \mathbb{E}_x [\log(D(x))] + \mathbb{E}_z [\log(1 - D(G(z)))]$$

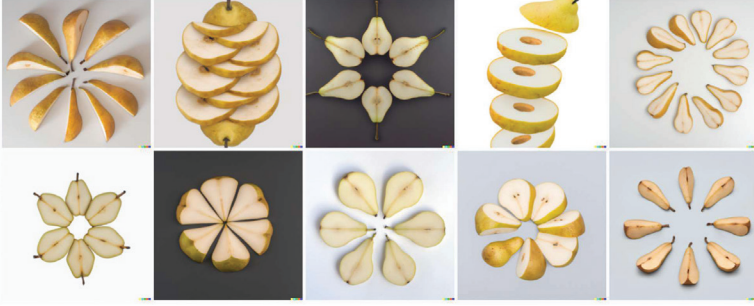
Ancak bu portre bir insan aklının ürünü değildir. Bir yapay zekâ tarafından yaratıldı, bu cebirsel formülün birçok paranteziyle tanımladığı bir algoritmadır (Christies, 2018).

Dall-E 2 sistemi ile üretilen çalışmalar incelendiğinde ise sözel ifadelerin çok çeşitli varyasyonlarda görseller ürettiğini görmekteyiz. Yüz milyonlarca resim ve etiketten oluşan bir veri tabanından sözcükleri ve görüntüleri ilişkilendirmeyi öğrenen sistem üzerinde birçok araştırma yapılmıştır. Örneğin, Marcus v.d.(2022)'nin yaptığı çalışmada sözel ifadeye karşılık gelecek 14 deneme çalışması yapılmıştır. Bunlardan bazıları aşağıda örnek olarak verilmiştir;



Resim 6: “Benzer şekildeki mavi olanın önünde duran üzerinde çiçekler olan kırmızı basket topu”

Yukarıdaki görsellerde hepsi istenilen çıktıyı vermese de birçoğu amaca uygun şekillenmiştir.



Resim 7: Bir halka şeklinde düzenlenmiş yedi parçaya bölünmüş bir armut.

Tüm görüntüler armut parçalarını gösteriyor ancak 2 ve 4 hariç hepsi halka şeklinde düzenlenmiş parçaları göstermektedir. 9.karedeki görselin tek bir armudun parçaları olmaları imkânsız görünse de, yedi parçayı başarıyla göstermektedir. (Buna karşılık, resim 10, sekiz parçaya kesilmiş tek bir armuttur.)



Resim 8: Ocak ayının sonlarında New England’da bir adam bir akça ağacın gölgesinde duruyor.

Araştırmacılar DALL-E 2'nin Ocak ayındaki bir akçağacın hiç yaprağı olmadığı sonucunu doğru bir şekilde çıkardığını düşünmektedir. Elde edilen çıktıya bakıldığında tüm görüntülerin bir adamı ve gölgeleri gösterdiği ve 6. görüntü dışında gölgeler birbiriyle ve örtük ışıkla düzgün bir şekilde hizalanmış gibi görüldüğü fark edilebiliyor. Ancak hiçbirinde ağacın gölgesindeki adam belirtildiği gibi değildir (Marcus, vd., 2020: 4).



Resim 9: Mavi bir piramidin üzerinde kırmızı bir top ve ekmek kızartma makinesinin üzerinde olan bir arabanın arkasında piramit.

Bu görselleştirme çalışmasında ise hiçbir sonuç doğru çıkmamıştır. Dall-E 2'nin karmaşık spesifikasyonlarla düzgün bir şekilde başa çıkamaması durumu birçok araştırmacı tarafından da tartışılmaktadır (Ramesh, Dhariwal, Nichol, Chu ve Chen, 2022).

Sanat tarihinde eserler incelenir ve değerlendirilirken belli bağlamlar çerçevesinde olaya bakmak gerekir. Kullanılan metot, kuram, sanatçının kimliği, tarihsel bağlam, içinde olunan sosyal, politik ve ekonomik parametreler eseri anlamlandırma noktasında önemlidir. Ancak makine üretimi eserlerde bu sistemin nasıl işleyeceği bir muammadır. Bunun yanı sıra yapay zekâ ile ortaya çıkacak eserlerde sanatçının vasfı ve etkisinin ne olduğu da sorgulanan başlıklardan biridir. Bu aynı zamanda birkaç konuyu daha beraberinde getiriyor. Yapay zekânın üretimi olan sanat eserlerini değerlendirmek isteyen bir sanat tarihçisi bu teknolojinin dilinden, yani yeni bir sanat dilinden anlaması gerekir mi sorusunu karşımıza çıkarıyor.

Yapay zekânın eser üretimini değerlendirmede dikkate alınan diğer bir konu kültürdür. Postmodern sanatta yaratıcılık; eserin yaratıcı bir bağlamda sunulmasıyla ortaya çıkar. Döneme ya da ekole bir yorum, bir eleştiri olarak somutlaşan örnekleriyle postmodernist yapı bir tutum meselesidir. Kültürel bilinç, tavır, tepki, seçim, eleştiri, dışavurum, teşvik gibi unsurlar; insanın eser üretim sürecinde var olup, makine üretiminde bulunmayan niteliklerdir (Yakar ve Kınık, 2020: 491). Bu noktada yapay

zekanın insandan sezgisel üretim bağlamında ayrıldığı söylenebilir.

Dall-E yapay zekâ sistemi hakkında yapılan birçok çalışmada programın işlevselliği ve komutlara dönütü tartışılmış, incelenmiş ve değerlendirilmiştir. İkinci sürümü piyasada olan sistem kullanıcı değerlendirmeleri ışığında güncellenip yenilenmeye ihtiyaç duyan taraflara sahiptir. Veri görselleştirme karmaşık yapısına rağmen sanatçılar, tasarımcılar veya sıradan kullanıcılar tarafından da ilgi görmüştür. Yaratıcılık ve yapay zekâ ile üretilen eserlerdeki haklar konusunda tartışmalara hala açık olsa da günümüzde bilişim çağında yapay zekâ sistemlerinin katlanarak çoğalacağı ve olasılıkların her geçen gün artacağı bir gerçektir.

SONUÇ

Sanat ve bilim ve teknoloji, insanların nesnel dünyayı anlamaları ve yansıtmaları için iki farklı yoldur. Sosyal kalkınmanın itici gücü olan bilim ve teknoloji, kapsamlı uygulama ve insan toplumuyla bütünleşme yoluyla gerçekleştirilir. Bilim, teknoloji ve sanatın karşılıklı penetrasyonu, sanatın gelişimini ve formun yeniliğini güçlendirir (Liu, 2020: 1670). Bilim ve teknoloji, sanatçıların sosyal, kültürel ve manevi dünya iletişiminin taşıyıcısı haline geldi ve böylece çağdaş sanatsal yaratım için yeni bir düşünce tarzı sağlamıştır. Yapay zekâ teknolojisinin resim sanatında uygulanması sadece resim malzemelerini ve araçlarını değil, sanatçının düşünce ve yaratıcı kavramlarını da değiştirmiştir.

Aynı zamanda yapay zekâ teknolojisi, dijital uygulamalar ve ortaya çıkan dijital ağ platformları sayesinde sanatçıların yaratıcı düşüncesini zenginleştirmektedir. Sanatçı artık kendisini belirli bir dönemin tarz ya da belli bir materyalin olanakları ile sınırlandırmak zorunda kalmamaktadır. Bu, yapay zekâ teknolojisinin çağdaş sanatçılar üzerinde derin bir etkisi olduğunu ve yaratıcı düşünme alanlarını daha da genişlettiğini göstermektedir.

Bu noktada, makinelerin insan meslektaşlarıyla karşılaştırıldığında veya onlara karşı ölçüldüğünde yaratıcılık merdiveninde ne kadar yükseğe çıkacağını kesin olarak bilinmesi de geleceğin bu düzen üzerine kurulacağı öngörülebilir. Bu noktada bazı sorular akla gelmektedir. Örneğin sanatçının bu düzen içindeki fonksiyonu ne olacaktır ya da makineler tarafından üretilen eserler telif hakkına sahip olabilecek midir? Yapay zekâyâ olan ilginin artması, yapay verilerle ilgili araştırmaların yapılmasına neden olmuştur. Bu konularda hala devam eden çok sayıda araştırma yapılmaktadır.

Yapay zekâ sistemleri ile görüntü üretme konusu çok kapsamlı ve çok yönlü bir alandır. Elbette ki olumlu ve olumsuz yönleri mevcuttur. Kullanım kapasitesi artıkça deneyimlere dayalı sonuçlar programın eksik

ve hatalı yönlerini göstermektedir. Örneğin metinden görüntü oluşturma sistemlerinin gelişimi, özellikle metin kılavuzlu görüntü düzenleme, sanatçıların ve tasarımcıların yaratıcılığına olumlu etki etse de hayal gücüne dayalı gerçeklikten uzak birçok görsel de web ortamında bilgi kirliliğine yol açabilir. Hayal gücü ile her türlü görselin oluşturulabildiği bu zemin de ortaya çıkacak sonuçların nasıl sonuçlar doğuracağına dikkat etmek gerekir.

Netice itibari ile insan dışı bir oluşumun insan yaratıcılığına ne ölçüde ulaşabileceği merak konusudur. Sanat ve sanatçı kimliğinin bu düzlemde nereye konumlandırılacağı da teknolojinin sınırları ile paralellik gösterecektir.

KAYNAKÇA

- Bommassani, R. vd. (2022). On the Opportunities and Risks of Foundation Models, Stanford University, Human-Centered Artificial Intelligence
- Cho, J., Zala, A. Ve Bansal, M. (2022). DALL-EVAL: Probing the Reasoning Skills and Social Biases of Text-to-Image Generative Transformers, arXiv:2202.04053v2
- Christies (2018). A collaboration between two artists one human one a machine, Erişim: 05.12.2022, https://www.christies.com/features/A-collaboration-between-two-artists-one-human-one-a-machine-9332-1.aspx?sc_lang=en
- Daniel J. G. (2020). The Machine as Author, 105 Iowa Law Review. 2053 Erişim: 04.09.2022. <https://scholarship.law.vanderbilt.edu/faculty-publications/1164>
- Dünya Ekonomi Forumu (World Economic Forum) (2018). The Global Risks Report 201, 13th Edition, ISBN: 978-1-944835-15-6
- E-skop (2018). Christie's Müzayede Evinde Satılan Yapay Zekâ Eserinin Perde Arkası. E-skop Sanat Tarihi Eleştiri. Erişim: 04.10.2022. <https://www.e-skop.com/skopbulten/christies-muzayede-evinde-satilan-yapay-zek%C3%A2-eserinin-perde-arkasi/4032>
- Feldman, R. (2003). Art-science integration: portrait of a residency. Unpublished PhD thesis, University of Illinois, Chicago, ABD.
- Hof, R.D. (2013). Deep Learning, MIT Technology Rewiev
- Kurtuluş, Ö. (1996). Yirminci Yüzyılın Etkileşim Ortamında Sanatçı ve Teknoloji. Bilim ve Teknik Dergisi, 345. TÜBİTAK Yayınevi
- Liu, X. (2020). Artistic Reflection on Artificial Intelligence Digital Painting, Journal of Physics: Conference Series, 032125, doi:10.1088/1742-6596/1648/3/032125
- Marcus, G., Davis, E. (2019). Rebooting AI, Building Artificial Intelligence We Can Trust, NewYork, Pantheon Books.
- Marcus, G., Davis, E. ve Aaronson, S. (2022). A very Preliminary Analysis of DALL-E2, ResearchGate, https://www.researchgate.net/publication/360311114_A_very_preliminary_analysis_of_DALL-E_2
- Open AI. (2022). DALL-E2 Erişim: 30.10.2022 <https://openai.com/dall>
- Ramesh, A., Dhariwal, P., Nichol, A., Chu, C., & Chen, M. (2022). Hierarchical Text-Conditional Image Generation with CLIP Latents. arXiv preprint arXiv:2204.06125.
- Svedman, Megan (2020) "Artificial Creativity: A Case Against Copyright for AI-Created Visual Artwork," IP Theory: Vol. 9 : Iss. 1 , Article 4.
- Yakar, G. ve Kınık, M. (2020). Yapay Zekâ ile Üretilen Görsel Sanatlar Eserlerinde Fikri Mülkiyet, SDÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Aralık 2020, Cilt: 13 Sayı: 26 ISSN 1308-2698

“

Bölüm 2

İTECİK LALESİ (PAEONIA PEREGRINA) STİLİZASYON ÖRNEKLERİ¹

Ezgi GÖKÇE²

Can GÖKÇE³

”

¹ Bu çalışma “İTECİK LALESİ STİLİZASYON ÖRNEKLERİ VE YENİ TASARIMLAR” adı ile ASES IV. INTERNATIONAL CONFERENCE ON SOCIAL SCIENCES da sunulmuş, tam metin olarak basılmış olan çalışmanın genişletilmiş ve yeni eklemeler yapılmış halidir.

² Doçent, Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları, 0000-0003-3900-1804

³ Öğretim Görevlisi, Uşak Üniversitesi Banaz Meslek Yüksekokulu, El Sanatları, 0000-0002-6590-8998

Giriş

Doğa yüzyıllardır sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Doğayla iç içe yaşam süren Türkler, sanatlarında doğa, tabiat ve çiçekleri sıklıkla konu edinmişlerdir. Türk sanatında hemen her dönem stilizasyon (üsluplaştırma) görülmüştür, sanatçı stilizasyon yaparken tarzını oluşturmuş ya da kendinden eklemeler yapmıştır.

Stilizasyon doğadaki biçimlerinin şematikleştirilip, yalınlaştırılarak, betimlenmesidir. Objeler, kendi karakterlerine bağlı kalınarak sadeleştirilebilir. Stilizasyon doğanın süsleyici şekillere bürünerek ahenkli hale gelmesidir. Süsleme sanatında en çok kullanılan yöntemlerden birisidir. Stilizasyonu yapılacak nesne gözlemele sonucunda ana özellikleri bozulmadan, kaybedilmeden biçimlenmektedir. Nesne tasarımcının duygu ve düşüncelerine göre sadeleştirilip biçimlenerek yeni bir görünüme bürünmektedir (Önder, 2019:18).

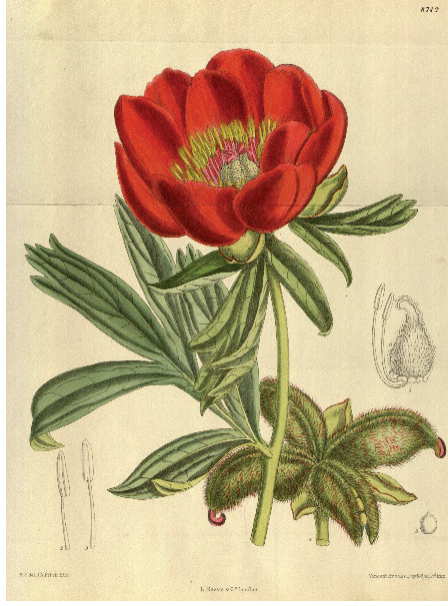
Osmanlılar Dönemi'nde Başkent İstanbul'a gelen Avrupalı elçiler, Osmanlıların çiçeğe olan düşkünlüklerinden bahsetmişlerdir ve seyahatnamelerinde Türklerin çiçek sevgisini belirtmişlerdir. Çiçeklerin evrensel dilinden oluşturulan motifler ve bu motiflerin görüldüğü eserler uzun süre beğeni kazanmıştır. Osmanlı saray bahçesinde yetişen çiçeklerden esinlenilerek ve stilize edilerek yapılan motifler çini ve seramiklerde kullanılmıştır. Osmanlı Dönemi'nde üretilmiş İznik çinilerinin gördüğü ilgi kullanılan malzeme, renkler ve motiflerdendir. İznik seramik/çinilerinde görülen ve beğeni toplayan çiçek motifleri stilize edilmiş lale, karanfil, gül, sümbül ve kır çiçekleridir. Hem bu eserlerle çiçekler daha bilinir olmuş ve hem eserler çiçek motiflerinin de beğenisini toplayarak daha da ilgi çekmiştir.

Bu çalışmada, Uşak bölgesinde yetişen “İtecik lalesi” stilize edilmiş ve motifleştirilmiştir. Böylece hem “İtecik lalesi”nin bilinirliğinin artırılması hem de Türk sanatlarında görülen stilize çiçek motiflerine benzer ama yeni bir motif önerisi sunulması amaçlanmıştır. İncelenen yazılı ve görsel kaynaklar doğrultusunda “İtecik lalesi” stilize edilmiştir. Bu çalışmada sunulan yeni motiflerin, tasarımların, önerilerin veya izlenen yolun alanda çalışma yapanlara esin kaynağı olması hedeflenmektedir. Araştırmada nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Yazılı kaynaklar yanında, “İtecik lalesi” olarak anılan Paeonia türü olan bitki ile ilgili görsel kaynaklar incelenmiş ve örneklenmiştir. Daha sonra bu konuda çizimler yapıp çalışmaya eklenmiştir.

İtecik Lalesi

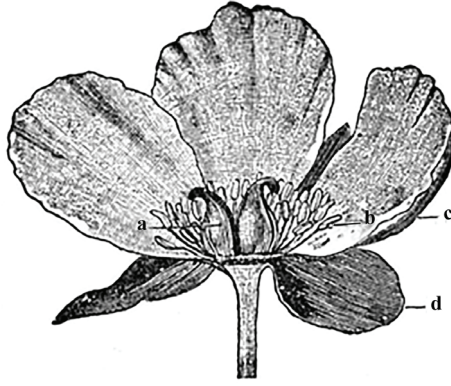
İtecik lalesi-Paeonia peregrina (Resim 1), Karadeniz Bölgesi'nde ve Trakya'nın kuzeyi'nde yaklaşık 1200 m yüksekliklerde özellikle orman

altlarında, kayalık ve taşlık yamaçlarda yetişen çok yıllık bir bitkidir. Alt yaprakları 17-30 adet daralan eliptik segmente bölünmüş, uç uçtaki segmentler kısa üçgenimsi, testere dişli iri görünümlü, zayıf ince uzun yumuşak tüylüden altta tüysüze doğru bir tüy örtüsü mevcuttur. Çiçekleri 7-13 cm çanak şeklindedir. Petaller kırmızıdır. Nisan ve Mayıs aylarında çiçeklenir (İnceçayır, 2018:11)



Resim 1 *Paeonia peregrina* (URL1)

Paeonia peregrina, Türkiye florasında bulunan, şakayık, ayıgülü, eşek gülü, ormangülü, bocur olarak da halk arasında anılan, tür olarak Paeoniaceae familyasına ait bir bitkidir (Özdemir&Bayraktar Döner, 2017:60). *Paeonia peregrina*'nın dikine kesiti ve kısımlar (Resim 2); a dişi organ, b erkek organlar, c taç yaprak, d çanak yaprak.



Resim 2 Paeonia peregrina dikine kesiti (URL 2)

Paeonia peregrina, Uşak bölgesinde yetişen endemik bir türdür (Resim 3-4). İtecik lalesi ya da top lale olarak da adlandırılan bitki, Uşak'a bağlı Kayaağıl Köyü'ndeki İtecik Dağı'nın yaklaşık 1200 metre yüksekliğinde kendiliğinden yetişmektedir (Özdemir&Bayraktar Döner, 2017:61).



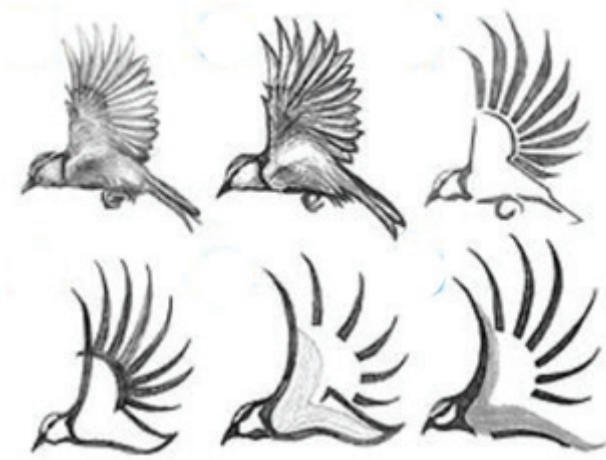
Resim 3 İtecik lalesi (URL 3)



Resim 4 İtecik lalesi (URL 4)

Stilizasyon ve Türk Sanatında Çiçek Stilizasyonu

Stilizasyon, çalışılan nesnelere/objelerin bazı niteliklerini öne çıkarmak için yinelenmek, vurgulamak, aynı zamanda yalınlaştırmaktan doğan üslupsal bir abartma olarak tanımlanabilir (Erzen, 1997:1699). Stilizasyon sanatta çok eski zamanlardan beri görülmektedir. Eski çağlarda imgelerin tasviri çoğunlukla stilize edilmiş-üsluplaştırılmış biçimindedir. Sanatın gelişme sürecinde çok fazla stilize edilmiş doğa motifi örneği bulunmaktadır. Stilizasyon, antik mağara resimlerine kadar izlenebilir. Bunun insanlığın resim ve heykelde gerçeğin daha doğru bir taklidini yaratmak için görsel sanatları keşfetmesi ve bir öğrenme süreci yaşamalarıyla ilgili olduğu inkar edilemez. Zaman geçtikçe, çoğu sanatçı gerçeği taklit eden sanat üretiminde yetkinleşmiş ve stilizasyon teknikleri geri planda kalmıştır (Daud Ismail, 2018).



Resim 5 Kuş figürünün stilizasyon aşamaları (Daud Ismail, 2018:42)

Stilizasyon, nesnelere özelliklerini koruyarak, şematik biçimlere dönüştürme, basitleştirmek olarak da tanımlanabilir (Turani, 1998:144). Sanatçılar/tasarımcılar, nesnelere özellikleriyle, değerleriyle oynayarak, sadeleştirerek anlamlandırmayı hedefledikleri zaman stilizasyonu kendilerine özgü bir tarz olarak kullanmaktadırlar. Sanatın her alanında ana hatların korunarak sadeleştirme kendine özgü zorlukları olan ve sanatın iyi bir şekilde benimsenmesiyle gerçekleştirilebilecek olan bir olgudur (Önder, 2019:18). Stilizasyonda etüt edilen nesnenin ana hatları korunarak, aşama aşama sadeleştirilip, eklemeler ve ya süslemeler yapılabilir (Resim 5).

Sanat tarihine bakıldığında bazı konular hem sanatçılar hem de izleyiciler arasında özellikle güçlü etkiler yaratmıştır. Bunların arasında en

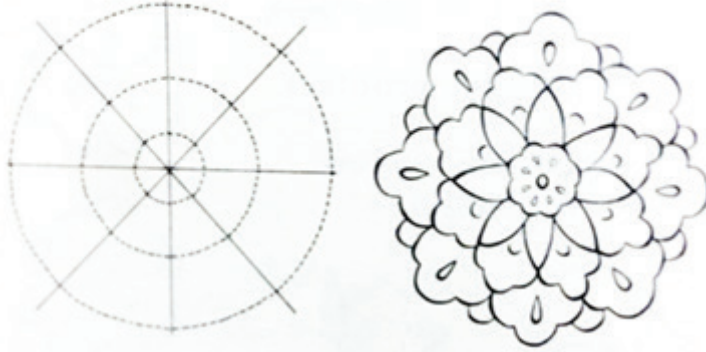
önemlilerinden biri çiçeklerdir. Neredeyse her dönem sanat eserlerinde doğadan izler, çiçekler görülmektedir.

Türk sanatında tasarımlarda stilize motifler doğadan gerçekçi bir bakışla alınıp, belirli özellikleri korunarak, sanatçının bakışı, zevkleri ve tarzlarına göre çizmişlerdir. Stilizasyon benzer şekilde üsluplaştırma olarak da anılmaktadır. Klasik motif ve metodların stilizasyon/üsluplaştırma ile ortaya çıktığı söylenebilir. Türk süsleme sanatlarında; doğanın izlerini şekil ve desenleri görebilmek mümkündür. Eserlere bakıldığı zaman, hem sanatçı hem de doğa izlenebilmektedir.

Türk sanatında özellikle Osmanlı döneminde görülen motifler incelendiğinde, doğadaki görünümüleri stilize edilerek çizilen bitki kaynaklı motiflere “hatâyî grubu” denir. Çiçeklerin dikine kesitinin anatomik çizgilerinin stilize edilmesi ile hatayi motifi (Resim 6) ortaya çıkmıştır. Hatayi motifi Orta Asya’dan İran yolu ile Anadolu’ya ulaşmış ve en yaygın kullanımı Osmanlılar döneminde olmuştur. Türk süsleme sanatlarında görülen bu motifler çıkış kaynağını koruyacak kadar sade ve küçük boyutta stilize edilmişlerdir. Çiçeklerin kuşbakışı görünüşünün stilize edilmesi ile hatayi grubundan olan penç motifi (Resim 7) çizilmiştir. Ayrıca yarı stilize çiçekler olarak da anılan çiçeklerin profilden görünümünün stilize edilmesiyle çizilen ve motif olarak kullanılan gül, karanfil, lale, sümbül ve kır çiçekleri bulunmaktadır. Hatayi grubu stilize çiçek motiflerin bitkisel kaynaklı olduğu anlaşılrsa da hangi çiçekler olduğu anlaşılmamaktadır. Yarı stilize (yarı üsluplaştırılmış) çiçek motifleri hatâyî grubuna göre daha az stilize edildiğinden karanfil, lâle, gül ve menekşe oldukları anlaşılmakta ve kendi isimleri ile anılmaktadırlar (Biol ve Derman, 2001). Yarı stilize çiçek motiflerinin yani karakterleri bozulmadan stilize edilenlerin en güzel örnekleri 15. - 16. Yüzyıllarda Karamemi döneminde görülmüştür (Aker, 2010:15)



Resim 6 Hatayi motifi (Biol & Derman, 2001:66)



Resim 7 Penç motifi (Bırol & Derman, 2001:48)

Stilizasyonun temelini inceleme ve gözlem güçlendirmektedir. Soyutlama olarak da adlandırılabilen stilizasyonda doğanın, iyi şekilde incelenmiş, etüt edilmiş ve nesnelere anatomik yapılarının sanatçının hayal gücü ve becerisiyle çizgiye dönüştürülmesi söz konusudur. Başka bir deyişle doğanın sanatçının tarzı ile sembol haline getirilmesidir. Türk sanatlarında ana motiflerin hatlarının bir canlı çiçeğin anatomisiyle örtüştüğü görülebilir. Türk süsleme sanatlarındaki bu motiflerin gerçekçi bir bakış açısıyla doğadan alındıkları ve sanatçıların zevkleri, tarzları ve görüşleri doğrultusunda detaydan arındırılarak ana çizgilerle oluşturdukları görülmektedir. Stilizasyon, veya başka bir ifadeyle üsluplaştırma adı verilen bu yöntemin, klasik motifleri oluşturmada kullanıldığı söylenebilir (Maktal Erbaş, 2019:87) .

İtecik Lalesi Stilizasyon Örnekleri

Türk sanatlarında görülen ya da sıklıkla karşımıza çıkan motifler yanında yeni ya da güncel olarak daha çok ilgi görecektir motifler ile ilgili alanda eğitilmiş kişilerin yapmış olduğu benzer çalışmalar bulunmaktadır.¹ Bu tarz çalışmalar çoğaltılarak günümüz sanatında ve sanat eğitiminde etkili olabilirler.

Çalışmada, Uşak'da yetişen “İtecik Lalesi” incelenmiş, stilize edilerek motifleştirilmiştir. Uşak'da görülen ve bir şakayık (Paeonia) türü olan “İtecik Lalesi” koruma altındadır. Ülkemiz florasında yer alan bu bitki, halk arasında şakayık, ormangülü, ayı gülü, eşek gülü, bocur olarak

¹ Stilize motif önerileri ile ilgili benzer çalışmalar için bkz. PALA, İ., (2019). İznik Çinilerinde Kullanılan Serbest Boşluk Doldurma Motifleri Ve Yeni Motif Önerisi Olarak Kelebek. The Journal of Social Sciences , vol.35, no.35, 347-357. ŞENOL, B. ŞENOL, S. (2018) Akdeniz'in Mis Zambağı Liliium candidum ile Bir Motif Denemesi A Flower Illustration of Mediterranean Madonna Lily Liliium Candidum, 197-202, 21. Yüzyılda Türk Sanatı: Meseleler Ve Çözüm Önerileri Milletlerarası Sempozyum Bildiri Kitabı.NİŞANCI,F. (2010). Çini Panolarla Büyükkada, yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

da bilinmektedir. Bu bitkinin korunması için cezai yaptırım yanında bilinirliğinin ve tanınırlığının artırılması da önem taşımaktadır. Bu amaçla bitki ile ilgili sanat alanında çalışmalar yapılmıştır. Öncelikle bitkinin ana hatları korunarak yuvarlağa yakın şekilde ve yaprak özellikleri ön plana çıkarılarak stilize edilmiştir (Resim 8-9-10-11-12).



Resim 8 Stilize edilmiş İtecik lalesi ve aşamaları a-b-c-d, Can Gökçe, 2022



Resim 9 Stilize edilmiş İtecik lalesi, Ezgi Gökçe, 2018



Resim 10 Stilize edilmiş İtecik lalesi motifleri, Ezgi Gökçe, 2018



Resim 11 Stilize edilmiş İtecik lalesi, Ezgi Gökçe, 2018



Resim 12 Stilize edilmiş İtecik lalesi ve motif önerileri, Can Gökçe, 2022

İtecik lalesi stilize edilmiş ve motif önerisi olarak değerlendirilmiştir. İtecik laleleri ile oluşturulan kompozisyon 30x60 cm boyutlarında seramik panoya sırt altı fırça dekoru ile uygulanmıştır (Resim 13).



Resim 13 İtecik Laleleri, Sırt altı fırça dekorlu seramik pano, Ezgi Gökçe, 2019-2020, 30x60 cm

Özelliklerini kaybetmeyecek şekilde stilize edilen “İtecik Lalesi” 16. Yy. klasik İznik çini kompozisyonuna yerleştirilerek sırtaltı fırça dekorlu seramik pano yapılmıştır (Resim 14-15).



Resim 14 İtecik Laleleri II, Sır altı fırça dekorlu seramik-çini pano, Ezgi Gökçe, 2019, 40x40 cm

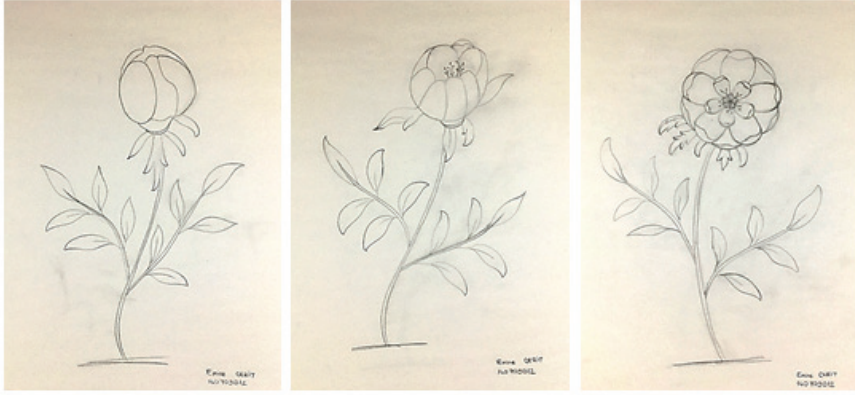


Resim 15 İtecik Laleleri, Sır altı fırça dekorlu seramik-çini pano, Ezgi Gökçe, 2020, 55x55 cm

Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları 4. Sınıf öğrencilerinin almış olduğu Çini Tasarımı dersinde İtecik Lalesi etüt edilmiş ve motif çizimleri yapılmıştır. Yapılan bu çalışmalar arasından seçilen örnekler araştırmada sunulmuştur (Resim 16-17-18).



Resim 16 Stilize edilmiş İtecik lalesi örnekleri, Elif Kıpırtı, 2020-2021



Resim 17 Stilize edilmiş İtecik lalesi örnekleri, Emine Cerit, 2020-2021



Resim 18 Stilize edilmiş İtecik lalesi örnekleri, Ümmügülsüm Sarıca, 2020-2021

Sonuç

İtecik lalesi Uşak'da İtecik dağı'nda yetişen bir şakayık (*Paeonia*) türüdür. Uşak Yöresine ait endemik bir tür olup, yaklaşık 1200 metre yüksekliğinde kendiliğinden yetişmektedir ve koruma altındadır.

Uşak'ta yetişen bu bitki Türk sanatlarında yüzyıllardır görülen tarzda, özellikle Osmanlı dönemi İznik çini ve seramiklerindeki yarı stilize çiçekler incelenerek stilize edilmiştir. Ezgi Gökçe, Can Gökçe ve Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları 4. sınıf öğrencileri Çini Tasarımı (2020-2021 güz dönemi) dersinde bu çiçeği stilize etmiş ve yeni tasarımlar oluşturmuşlardır. Oluşturulan yeni motifler ve tasarımlardan örnekler çalışmada sunulmuş, alanda çalışma ve araştırma yapan kişilere kaynak sağlaması hedeflenmiştir. Motifler ile oluşturulan kompozisyonlar sıralı fırça dekoru ile seramiklere uygulanmışlardır. Böylece motiflerin seramik yüzeylerdeki kompozisyonlardaki etkisi daha görülebilir olmuştur. “İtecik Lalesi Stilizasyon Örnekleri” başlıklı bu çalışma ile bu bitkinin tanınırlığının/bilinirliğinin artırılması, amaçlanmıştır.

KAYNAKLAR

- BİROL, İ. A. & DERMAN, Ç. (2001) Türk Tezyini Sanatlarda Motifler, İstanbul.
- DAUD ISMAIL, M. Y. (2018). The stylization of sea waves and its characters reflection for ceramic art form, yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- ERZEN, J. N. (1997). Stilizasyon, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Cilt:3, s.1699-1700, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi yayınları.
- İNCEÇAYIR, D. (2018). Paeonia peregrina l., salix alba l. ve salix babylonica l. bitkilerinin antibakteriyel aktivitesinin araştırılması, yüksek lisans tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- NİŞANCI, F. (2010). Çini Panolarla Büyükaada, yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- ÖNDER, M. (2019) Osmanlı dönemi İznik çini ve seramiklerinde görülen stilize çiçek motiflerinin incelenmesi, seramik form ve yüzeylerde yorumlanması, yüksek lisans tezi, Uşak Üniversitesi, Uşak
- ÖZDEMİR, A. & BAYRAKTAR DÖNER, D. (2017). Tıp Tarihinde Fitoterapi ve Paeonia (Bocur,Şakayık, İtecik Lalesi) Bitkisine Genel bir Bakış . Uşak Üniversitesi Fen ve Doğa Bilimleri Dergisi , 1 (1) , 57-64 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/pub/usufedbid/issue/37508/433340>
- PALA, İ., (2019). İznik Çinilerinde Kullanılan Serbest Boşluk Doldurma Motifleri Ve Yeni Motif Önerisi Olarak Kelebek. The Journal of Social Sciences , vol.35, no.35, 347-357.
- ŞENOL, B. ŞENOL, S. (2018) Akdeniz'in Mis Zambağı Lilium candidum ile Bir Motif Denemesi A Flower Illustration of Mediterranean Madonna Lily Lilium Candidum, 197-202, 21. Yüzyılda Türk Sanatı: Meseleler Ve Çözüm Önerileri Milletlerarası Sempozyum Bildiri Kitabı.
- TURANİ, A. Sanat Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi, 7. Basım
- URL1
https://species.wikimedia.org/wiki/Paeonia_peregrina (07.12.2022).
- URL 2
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/EB1911_Flower__flower_of_Paeonia_peregrina.jpg
- URL 3
<https://www.yenisafak.com/foto-galeri/gundem/yilda-bir-kez-aciyor-ender-gorulen-tur-koruma-altina-alindi-2040627?page=2> (07.12.2022).
- URL 4
<https://www.aa.com.tr/tr/yasam/ender-gorulen-sakayik-turu-itecik-lalesi-usakta-cicek-acti/2595106> (07.12.2022).

“

Bölüm 3

**MAGANDA LÜMPENİN DÖNÜŞÜMÜ:
RECEP İVEDİK 7 FİLMİNDE HİCİV
DENEMESİ VE SAMİMİYET**

Erdem TÜRKAÇCI¹

”

¹ Arş. Gör., İstanbul Gelişim Üniversitesi İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, eturkavci@gelisim.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5264-8552.

Giriş

Üretim nedenleri arasında seyirci ilgisinin başat neden olduğu seri filmler için anlatı unsurlarındaki tutarlılığın filmler arasında süreklilik göstermesi önemli bir unsurdur. Nitekim film üreticileri de seri filmlerde ilk filmde inşa ettikleri evreni referans alarak serinin devamını getirirler. Bu nedenle, özellikle ana kahramanının çeşitli maceralarına odaklanan seri filmlerde (*Turist Ömer*, *Cilalı İbo*, *Eyyvah Eyyvah* serisi vb.) birincil kahramanın karakter/tip yapısında ve/veya öyküsünde dramatik sapmalara sık rastlanmamaktadır. Zira ticari kaygılarla üretilen, büyük kitlelere ulaşmayı hedefleyen, popüler sinema anlayışına yakın/ait bir üretim şekli olarak seri filmlerde, her bir film inşa ettikleri anlatı evreni bakımından birbirine bağlıdır. Evrendeki herhangi bir sapma, tutarlılık sorununa neden olacağı gibi seyirci nezdinde de olumsuz tepkiyle sonuçlanmaya açıktır. Bu çalışmada, Türk Sineması'nın en çok izlenen filmi unvanına sahip *Recep İvedik* serisinin yedinci filminde kahramanın dönüşüm geçirdiği ve anlatının sapmaya uğrayarak tutarlılığını kaybettiği iddiasıyla *Recep İvedik 7* (Togan Gökbakar, 2022) filmi, anlatı ve söylem analizi yöntemiyle incelenecektir. Komedi türündeki seride maganda lümpen bir tipin maceralarının anlatılması nedeniyle çalışmada -samimiyet bölümünden sonra- komedinin anlamı, işlevi ve hiciv türü açıklanmış, ardından maganda ve lümpen kavramı ile Türk Sineması'ndaki lümpen kahramanlar hakkında bilgi verilmiştir. *Recep İvedik* serisindeki ilk altı film, sinema filmi olarak üretilmiştir. Ancak serinin son filmi *Recep İvedik 7*, Disney+ isimli dijital platformda yayınlanmıştır. Bu nedenle, serinin Türk Sineması'ndaki konumunun ve dijital platforma geçiş sürecindeki etmenlerin analiz edilmesi, serideki dönüşümün ortaya konması için önem arz etmektedir. Çalışma, *Recep İvedik 7* filmi, bir hiciv denemesi olarak varsaymaktadır. Bununla birlikte çalışma, serinin son filmde geçirdiği dönüşüm nedeniyle tutarlılık ve samimiyet bağlamında da analiz edilmesi gerektiğini iddia etmektedir. Ancak, analiz sonucunda elde edilen bulguların nesnel bir şekilde ortaya konabilmesi için konuya ilişkin ifadelerle çalışmanın sonuç ve tartışma kısmında yer verilmesi tercih edilmiştir.

Samimiyet kavramı veya konusu, film çalışmalarında üzerine araştırma yapılmamış bir alandır. Ancak *Recep İvedik* veya *Turist Ömer*, *Cilalı İbo*, Şaban filmleri gibi seri filmler, özellikle seyircileri tarafından oyuncular, konuları ve içinde buldukları dönemin koşullarıyla birlikte ele alınıp değerlendirilir. Bu noktada seyircilerin filmlerin oyuncularını kadar konularını ve ana kahramanlarını da tutarlılık, gerçeklik ve de samimiyet bağlamında değerlendirmeleri kaçınılmazdır. Nitekim bu çalışma da yalnız Türk Sineması'nda ve kamuoyunda büyük tartışmalara konu olmuş bir filmi analiz etmek amacıyla değil, filmlerin inşa ettikleri veya edeme-

dikleri samimi ve tutarlı söylemlerinin birer konu ve alan olarak analiz edilmesini literatüre kazandırmak amacıyla da yapılmıştır.

Samimiyet Üzerine

Samimiyet kavramı, sosyal bilimler tarihinde gözde bir konu olmasa da kavrama yakın görülen yakınlık (*intimacy*) veya kendini açma (*self-disclosure*) gibi konular, sosyal psikolojide sistematik çalışma alanlarını oluşturmaktadır. Ancak samimiyet, ne kişiler arası ilişkiler ne de kişinin kendisiyle ilişkisi bağlamında açık ve net bir şekilde tanımlanmıştır (Paker, 2019). Samimi ve samimiyet kavramları Türkçe’de içtenlik, senli benli olma durumu, candan, açık yüreklilikle davranan şeklinde açıklanmaktadır (TDK). Baş’a göre samimiyet, kalpte yaşanan ve taklidi yapılamayan bir davranıştır. Bu sebeple samimi olan insanın konuşması, üslubu, bakış ve davranışları, içerdiği doğallığı sebebiyle güven verici ve etkileyicidir (Baş, 2017, s.138). Ünal, toplum arasında samimiyet yerine “göründüğü gibi olan-göründüğü gibi olmayan” ifadesinin kullanılabilirliğini belirtmektedir. Bundan yoksun olmanın şüphe ve iticiliği beraberinde getirdiğini ve bu nedenle samimiyetin kişiler arası iletişimde önemli bir unsur olarak öne çıktığını vurgulamaktadır (Ünal, 2019, s.31).

Samimiyet, sıradan günlük hayatın içinde kültürden ve insan ilişkilerindeki söylem ve iktidar stratejilerinden kendini kolaylıkla sıyıramaz. Bireyin samimiyeti, kendisini mikro iktidar ilişkilerine bağlayan benlik ve kimlik süreçleriyle refleksif olarak yüzleşme yapabilme kapasitesine bağlıdır. Başka bir ifadeyle samimiyet, kişinin kendi davranış, düşünce, duygu ve değerleri konusunda farkındalık içinde olması ve her an içinde bulunduğu mikro iktidar pratikleri karşısında kendilik inşasına uygun tavrı ortaya koyabilmesiyle söz konusudur (Paker, 2019). Samimiyetin varoluşunda ve ortaya konmasında tutarlılık, bir belirleyen olmanın ötesinde samimiyetin kendisidir. Konuya ilişkin Paker; “... *samimiyet kavramı, geleneksel davranış kodlarının kişisel ve modern hayat lehine hükmünü yitirdiği bir dünyada duygu, düşünce ve davranışlarında farkındalık ve tutarlılık arayışında olan, kendine ve diğerlerine karşı tutarlılığının hesabını veren bir öznenin temel bir eylemine ve niteliğine işaret eder.*” ifadesini kullanmaktadır. Samimiyetin kişiye sağladığı kazanım ise yazara göre, meta-anlatıların ve geleneğin çözüldüğü bir zamanda belli bir merkez kazandırması ve aynı zamanda kişinin öznelliğinin anlam kazandığı bir varoluş geliştirmesinin önünü açmasıdır (Paker, 2019).

Komedinin Anlamı, İşlevi ve Hiciv

Mizah kavramı, literatürde birçok kaynakta güldürü, gülmece, komedi, komedy, komik, gülme, gülünç gibi kavramlarla birlikte ele alınmaktadır. Kavramlar birbiriyle yakın anlamlarda kullanıldığı için aralarında anlam geçişliliği bulunmaktadır (Avcı, 2003, s.82). Eker’in ifadesine göre

mizah; hiciv, komedi, satir, espri, halt, şaka, ironi ve nükte gibi kavramların birbirleriyle keşişen, her zaman tam olarak ayırt edilemeyen anlam alanlarının yarattığı terminolojik karmaşa içindedir (Eker, 2014, s.70-71). Ancak her şeyden önce, komedinin mizahın bir türü olduğunu ve komedi dâhil birçok kavram ve türü içine alan şemsiye bir kavram olduğunu söylemek mümkündür.

Komedi, en genel ifadeyle her türlü mizahi malzemeyi konu edinen bir tür olarak açıklanmaktadır (Eşiğül, 2002, s.43). Eski Yunan tiyatrosundan bu yana trajedinin karşıtı olarak görülen ve en eski tiyatro türü olan komedi, Aristoteles'in *Poetika*'sında "bir yerden bir yeri gezinip duran, köylü gezgin, köy" anlamına gelen *komen-komos-komikos* ile "şarkı söylemek" anlamına gelen *ado*'nun birleşiminden türetilmiştir. Eğlenceli oyunlar oynayan köylü grupların kendilerini tanımlamak için kullandığı bir kavram olmuştur (Makal, 2017, s.13). Bu nedenledir ki ortaya çıktıkları dönemde trajedinin daha çok soylu sınıfa hitap eden bir tür olduğu düşünülürken komedinin daha çok alt sınıfa ait, bayağı bir şey olduğu düşünülmüştür. Paulos, konuyu; "*Klasik yazarlar mizah ve gülmenin değersiz ve bayağı olduğu düşüncesindedir.*" ifadesiyle özetlerken Aristoteles'in de komediyi düzeyi düşük insanlara ait bir temsil olarak gördüğünü eklemektedir (Paulos, 1996, s.7-8). Eker, klasik trajedilerin kral ve kraliçelerle, olağan dışı olaylarla uğraşırken dünyanın aynası sayılan komedinin günlük hayat ve hayatın içindeki gerçeklerle ilgilendiğini belirtmektedir. Yazara göre komedi, bir yandan insanın başkalarının budalalıklarına gülme zaafını yansıtırken diğer yandan kendi yaşamında aynı yanlışları yapmamasını sağlamakla yükümlü bir türdür (Eker, 2014, s.71). Makal ise konuya dair şöyle bir eleştiride bulunmaktadır: "*Aristoteles, trajedi, ortalamanın üstündeki insanları güldürür ise, altındaki insanları temsil eder, diyip kurtulmuştur. Başlangıçta bir kez yüce, soylu ve aşağı sınıfı ayrımı yapıldı ya ... sinemaya baktığımızda güldürür, sanki alt sınıfların, üsttekilerden öğ alması amacıyla ortaya çıkan bir tür.*" (Makal, 1995, s.7).

Mizahın/komedinin görünen tarafını yani bedensel tepkisini oluşturan gülme eyleminin açık işlevini; keyif verme ve eğlendirme, eleştiri ve hoşgörü oluştururken gizli işlevini; başkaldırı, protesto ve tahrip etme, yarar ya da zarar verme, sosyalleşme, hayata tutunma, gerilimi azaltma, başarılı savunma mekanizması olma, sorunlarla başa çıkma, savunma ve saldırı, toplumsal tarihi kod ve mesajlarını taşıma, dikkat çekme, itiraz, kabullenmeme kavramları oluşturmaktadır (Eker, 2014, s.30). Bu noktadan hareketle komedinin eğlendirmek/güldürmek ve eleştirmek/muhalefet etmek şeklinde iki ana işlevinin olduğunu söylemek mümkündür (Türkavcı ve Kuruoğlu, 2020, s.98).

Söz konusu komedi filmleri olduğunda komedinin eleştirme ve muhalefet etme işlevi birtakım komedi türleri üzerinden yapılabilmektedir

ve hiciv, bu türlerden biridir (Türkavcı ve Şahin, 2021, s.428). Hiciv, insan davranışlarındaki aksaklıkları, sosyal, toplumsal, geleneksel veya politik kusurları abartma, küçümseme, iğneleme veya absürtleştirme yoluyla ele alan bir edebiyat türüdür. Hicvin temelinde küçük düşürme yatmaktadır (Kosacı, 2012, s.6). Taş'ın ifadesiyle hicivde mizah, mübalağa ve eleştiri ölçüsüz yer almaktadır. Hiciv yazarı (heccav), yazdıklarında egosunu öne çıkarma kaygısı taşısa da asıl amacı, toplumsal hayattaki çarpıklıkları, kötü işleyişi, kurum ve kuruluşlardaki aksaklıkları, yöneticilerin haksızlıklarını, kişilerin hoş gitmeyen ve genel ahlaka aykırı tavır ve davranışlarını yermek, alaya almaktır. (Taş, 2007, s.5).

Hicvin entelektüel bir birikim gerektirdiğini ve zekâ ürünü olduğunu söyleyen Eker, ayıplama, kınama, teşhir etme ve aşağılamanın hicvin en önemli cezalandırma mekanizmalarını oluşturduğunu ifade etmektedir (Eker, 2014, s.71). Öngören ise hicivde durumun yalın bir biçimde belirdiğini vurgulamaktadır. Hicivde belirli bir kişi veya kişiler topluluğuna açık bir saldırının söz konusu olduğunu ifade eden yazar, hiciv simgesinin ilk çağdan bu yana ok olduğunu belirtmektedir. Yazarın ifadesiyle hiciv; “suçlama ve küfre dönüşmeye çok yakın bir yerde işlediği için, hoşgörü yönünden en ağır mizah çeşididir.” (Öngören, 1999, s.16-32). Hiciv, kelime oyunları ile gerçekleştirilmektedir. Mizah doğal bir yapıdan yola çıksa da hiciv doğal olmayan, idealize edilmiş bir ortam tasarlanmaktadır. Tür kısaca özetlenecek olursa, Divan Edebiyatı'ndaki methiyelerin karşısı gibidir (Öngören, 1999, s.32-140).

Yerli komedi sineması tarihine bakıldığında ticari yönü ağır basan komedi filmlerinin ağırlıkta olması nedeniyle hiciv türünde olan film sayısı oldukça azdır (Türkavcı, 2018, s. 187). Buna karşın, hiciv türündeki filmlerde de, gişede yüksek izlenme oranlarına ulaşmış, aynı zamanda akademik araştırmalara ve kamuoyunda tartışmalara konu olmuş filmlerde de çoğunlukla lümpen kahramanların anlatısının seyirciye sunulduğu görülmektedir.

Maganda ve Lümpen Kavramları ile Yerli Komedi Sinemasındaki Lümpen Kahramanlar

Literatürde ilk olarak Karl Marx tarafından *Louis Bonaparte'in 18 Brumaire'i* (1852) adlı kitapta “lümpen-proletarya” ifadesiyle toplumsal bir sınıfı tanımlama amacıyla kullanılan lümpen kavramı, Almanca'da “bez parçası; paçavra, palaspere” anlamına gelmektedir (Marks ve Engels, 2003; Steuerwald, 1998, s.367). Lümpenlerden “tehlikeli sınıf, toplumsal tortu” şeklinde bahseden (Marx ve Engels, 2003, s.111) Marx, bu nitelikteki insanlar için“... büyük kentlerde sanayi proletaryasından kesinlikle ayırılmalı bir yığın oluşturan lumpen-proletarya, toplumun çöplüklerinde yaşayan her çeşitten hırsızlar, caniler fideliği, belli bir mesleği olma-

yan sokak serserileri” ifadesini kullanmaktadır (Marks ve Engels, 2003, s.207). TDK ise kavram için “ayaktakımı”, “sınıfsız”, “Görgüsüzlükleri veya bilgisizlikleri dolayısıyla toplum içinde aşağı durumda olan kişiler”, “Toplum içinde belli bir sınıfa girmeyen” açıklamalarını kullanmaktadır (TDK).

Lümpen kavramında sınıfsızlık ve işsizlik anahtar kavramlardır. Zira Marx, kavramı sınıfsız ve işsiz kişiler için kullanmaktadır. Bununla birlikte Marx, lümpenlerden bahsederken bohem kavramını da kullanmaktadır. Fransızca’da “derbeder”, “derbederler takımı” olarak açıklanan (Saraç, 1985, s.164) bohem, Marks tarafından lümpen kişilerle bağdaştırılarak küçültücü ve aşağılayıcı bir anlamda kullanılmıştır. Buna karşın, kavramın günümüz kullanımında nüans söz konusudur. Öyle ki TDK, kavram için “Yarımını düşünmeden günü gününe tasasız, derbeder bir yaşayışı olan edebiyat ve sanat çevresinden (kimse veya topluluk)” tanımını yapmaktadır.

Lümpenlik, Marx’ın kullandığı ilk anlamından günümüzdeki anlamına göre şu şekilde özetlenebilir: Lümpen, homojen yapıda olmayan toplumsal bir grubu tanımlamak amacıyla kullanılan bir kavramdır. Toplumun en alt katmanını oluşturan lümpenler; sınıf bilincinden yoksun, sınıfsız ve apolitik kişilerdir. Lümpen, sermaye sahibi veya işçi sınıfından kişiler değildir; işsizdir. Lümpenlerin erkeklik, cinsellik, şiddet, uçağitçilik vb. alanlarla ilgili anlamın örtük bir biçimde ifade edildiği, argo ve küfür yüklü, kendine has bir dili bulunmaktadır. Lümpen, bu özelliklerine ek olarak günümüzde akıllı ya da iyi bir eğitime sahip olmayan, görgüsüz, cahil, yoz vb. anlamlarda küçültücü bir söz, hakaret olarak kullanılmaktadır (Türkavcı, 2018, s.91-92). Sınıfsız, işsiz ve apolitik olmaya ek olarak dil, lümpenliğin anlaşılmasında önemli bir unsurdur. Tülek, lümpen dilinin yerleşik bir jargon olan, köklü ve yazınsal bir değer kazanan argodan çok ayrı olduğunu vurgulayarak konuya ilişkin şunları söylemektedir:

Yerleşik olmayan bir kültürün var ettiği bu dil, görünmez bir ağ gibi çevremizi sarmakta. 80’li yıllarda artan ve Özal döneminde doğruya çıkan umutsuz, politikasız, geçmişsiz ve geleceksiz kitlenin, günü yaşayan, köşeyi dönmek isteyen, kurla kent arasına sıkışıp kalmış insanların kodladığı bir dil bu. Yalnızca varoşa ait değil, iletişim araçlarının çoğalmasıyla medyanın her tarafında mantar gibi türeyen sanatçı (!), magazinci, politikacı, vatandaş, mafya, erkek, bağyan, zengin, gariban tiplerinin topluma hediye ettikleri bir dil. ... En tepedeki politikacıdan, okuldaki hocaya, spor antrenöründen gazetecilere herkesin diline pelesenk oluyor, olacak (Tülek, 2014, s.5-6).

Komedinin -özellikle Türk komedi sinemasında- ağırlıklı olarak alt sınıfın temsilini sunduğuna dair görüşler bir yana, yerli komedi sineması

tarihine bakıldığında, hemen hemen her dönemde lümpen kahramanların anlatısını sunan filmler üretilmiştir. Örneğin Agah Özgüç'ün "1960'lı yılların üç büyükleri" şeklinde adlandırdığı (2005, s. 66) Cıralı İbo, Adanalı Tayfur ve Turist Ömer, Türk komedi sineması tarihinin öncül lümpen tipleridir. Filmlerin anlatısında "sevimli lümpen" olarak kurgulanan bu tipler, argo yüklü bir dil kullanmış ancak bayağılaşmamıştır. Türkiye'de sınıf bilincinin olduğu bu dönemde filmleri seri olarak üretilen bu üç kahraman üzerinden toplumsal bir eleştiri yapılmamıştır (Yıldırım Önk ve Türkavcı, 2021, s.321-330). Özgüç'e göre bu filmler, popülist bir halk sineması, halk güldürüsü dizilerini oluşturarak sınıfsal çelişkileri yansıtmaktan ve toplumsal taşlama filmi olmaktan çok uzakta olmuştur (1995, s 67-70).

Türkiye'nin 80'li yıllardaki neoliberal politikalarının bir çıktısı ve yahut konuya ilişkin yapılmış bir toplumsal eleştiri olarak, 80'lerin komedi filmlerindeki lümpen tipler, sınıf atlama ve kolay yoldan çok para kazanma arzularıyla her türlü şeyi yapabilecek nitelikteki kişiler olarak temsil edilmiştir. Öyle ki *Banker Bilo* (Ertem Eğilmez, 1980) filmindeki Maho, *Dolap Beygiri* (Atıf Yılmaz, 1982) filmindeki Yakup ve *Muhsin Bey* (Yavuz Turgul, 1987) filmindeki Ali Nazik isimli kahramanlar, dönemin değişen sosyal ve kültürel yapısı içerisinde ayakta kalabilmek ve sınıf atlayabilmek için -gerekirse üçkağıtçılıkla da olsa- kolay yoldan para kazanmayı bir çıkış yolu olarak gören kişilerdir. Ancak, 80'li yıllarda üretilen bu vb. komedi filmlerinin en büyük özelliği, anlatısında lümpen bir ana kahraman yer almasına karşın filmlerin lümpenliği yeniden üretmemesi hatta lümpenliğe/lümpenlere ortaya çıktıkları toplumla birlikte hiciv yoluyla eleştiri getirmesidir.

80'li yılların köyden kente göç etmiş lümpenlerinden sonra 90'lı yıllarda ve 2000'lerin başında üretilen komedi filmlerinde artık neoliberal politikalara uyum sağlamış şehirli ya da bohem olarak kurgulanan lümpen tiplerin anlatısı sunulmuş ve kahramanların temel ölçütlerinden biri yine kolay yoldan para kazanmak olmuştur. *Her Şey Çok Güzel Olacak* (Ömer Vargı, 1998) filmindeki Altan, *Hemşo* (Ömer Uğur, 2000) filmindeki Yaşar, *Kolay Para* (Hakan Haksun, 2002) filmindeki Servet ve *Abuzer Kadayıf* (Tunç Başaran, 2000) filmindeki bohem lümpen Abuzer Kadayıf, dönemin kültürel kodlarını taşıyan lümpen tipleridir. 80'li yıllardaki kadar olmasa da bu dönemdeki filmler de en azından üretildikleri dönemin toplumsal yapısına dair birtakım çıkarımlar yapılmasına olanak sağlamıştır. Bu filmler arasından *Her Şey Çok Güzel Olacak* ile dönemin yozlaşmış kültürü, medyası, siyaseti ve bayağılaşmış müziğine eleştiri getiren *Abuzer Kadayıf* filmi, lümpenliği yeniden üretmeyerek bir sonraki dönemde üretilen filmlerden sıyrılmayı başarmıştır (Yıldırım Önk ve Türkavcı, 2021, s.325).

2000 sonrası dönemde lümpen kahramanların anlatısını sunan film sayısında patlama yaşanmıştır denilebilir: *G.O.R.A.* (Ömer Faruk Sorak, 2004) filmindeki Arif Işık, *Maskeli Beşler: İntikam Peşinde* (2005) filmindeki Tezcan, Murat, Bahattin, Kamil ve Zeki, *Türkler Çıldırılmış Olmalı* (Murat Aslan, 2009) filmindeki Kuru Kadir, Laz Mahmut, Kirli Şahin, Kadırgalı Sarı Recep, Mahsun Güler ve Korsan Ercüment, *Vay Arkadaş* (Kemal Uzun, 2010) filmindeki Dildo, Manik ve Tik lakaplı üç arkadaş, *Mazlum Kuzey* (Ali Adnan Özgür, 2015) filmindeki bohem lümpen Mazlum Kuzey, *Ali Kundilli* (Bülent İşbilen, 2015) filmindeki Ali Kundilli, *Sinyalciler* (Ahmet Kapucu, 2017) filmindeki Cengiz ve Kadir ile *Organize İşler* (Yılmaz Erdoğan, 2005) filmindeki Asım Noyan, Müslüm Duralmaz, Üzeyir, Tugay, Silvio, Hıdır, *Kolpaçino: Bir Şehir Efsanesi* (Atıl İnanç, 2009) filmindeki Özgür, Tayfun ve Sabri, *Geniş Aile: Yapıştır* (Ömer Uğur, 2015) filmindeki Cevahir, Ulvi, Bilal ve Müfit, *Çalgı Çengi* (Selçuk Aydemir, 2011) filmindeki bohem lümpen tipler Salih ve Gürkan filmlerin ana ve yardımcı rollerdeki lümpen kahramanlarıdır (Türkavcı, 2018).

Bu filmler arasından *G.O.R.A.* parodi türünde olduğu için, *Organize İşler*'in ilk filminde anlatıda lümpen kahramanlar cezalandırıldığı için filmlerin lümpenliği yeniden ürettiğini söylemek güçtür. Ancak genel anlamda, bu dönemdeki lümpen kahramanların cahil ve bayağı temsilleri, kolay yoldan/dolandırıcılık yaparak para kazanmayı istemeleri, şiddet içeren davranışları, sulu cinsel şakaları, kullandıkları argo ve küfür yüklü dil; bahsi geçen tüm bu özelliklerine karşın anlatılarda “kader kurbanı”, “özünde iyi insan” olarak kurgulanmaları, yasa, norm ve kural tanınamaları, anlatı sonunda cezalandırılmayıp üstüne ödüllendirilmeleri ve/veya kahraman ilan edilmeleri, lümpenliğin filmler aracılığıyla yeniden üretilmesine neden olmuştur (Türkavcı, 2018; Türkavcı ve Yıldırım Önk, 2021). Bunun sonucunda da lümpenlik, bir mizah unsuru olarak, toplumsal eleştiriden epey uzakta hatta sinemaya ve topluma zarar verecek düzeyde temsil edilmiştir.

***Recep İvedik* Serisinin Türk Sineması'ndaki Konumu ve Dijital Platforma Geçiş Süreci**

Türk Sineması'nın seri olarak üretilen filmlerine bakıldığında filmlerin ağırlıklı olarak komedi türünde olduğunu söylemek mümkündür. *Cilalı İbo*, *Turist Ömer*, *Hababam Sınıfı*, *Gırgıriye*, *Çakallarla Dans* ve Şaban filmleri komedi türündeki seri filmlere örnektir. *Recep İvedik*'in de Türk Sinema tarihindeki konumunu belirleyen etmenlerden ilki -şimdilik- yedi filmlik bir seri olarak üretilmesidir. Seri, *Cilalı İbo*, *Turist Ömer* ve Şaban filmlerinden sonra seri sayısı en yüksek film olarak karşımıza çıkmaktadır.

Recep İvedik serisinin ikinci özelliği, Türk Sinema tarihinin en çok izlenen filmi ile en çok tartışılan filmlerinden biri olmasıdır. Serinin izlenme sayısına bakıldığında *Recep İvedik 1* 4.301.693, *Recep İvedik 2* 4.333.144, *Recep İvedik 3* 3.326.084, *Recep İvedik 4* 7.369.098, *Recep İvedik 5* 7.437.050, *Recep İvedik 6* ise 3.986.797 kişi tarafından izlenmiştir. Box Office Türkiye'nin açıkladığı Türk filmleri seyirci rekoru verilerine göre, en çok izlenen 20 yerli film arasında seriden 5 film bulunmaktadır. Hatta serinin beşinci ve dördüncü filmi, tüm zamanların en çok izlenen ilk iki filmidir.¹ Habertürk'te yayınlanan "*Recep İvedik'i Kimse İstemedi Rekor Kırdı*" isimli yazıda, ilk altı filmin oluşturduğu ekonomik değerin yaklaşık 3 milyar lira olduğu belirtilmektedir. Buna ek olarak, serinin sanat filmlerinin çekilmesine en çok katkı sağlayan film olduğu da iddia edilmektedir. Konuya ilişkin sav şu ifadelerle yazıda yer almaktadır: "*Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın Sinema Destekleme Fonu, filmlerin hasılatlarından alınan paylarla oluşur. Bakanlık, fonda toplanan paraları sanat filmlerine ve ilk filmini çekecek olan yönetmenlere kredi olarak dağıtır. En yüksek hasılatla sahip film olduğu için fonda toplanan parada en çok 'Recep İvedik'in payı bulunuyor. Sinema sektöründe 'Film değildir' denilen 'Recep İvedik', sanat filmlerinin çekilmesine ve birçok yönetmen adayının yönetmen olmasına neden oldu.*"²

Recep İvedik serisinin Türk Sinemasının en çok tartışılan filmlerinden biri olması tam da bu noktada kendini göstermektedir. Zira film, 2008 yılında gösterime giren ilk filminden bu yana, çeşitli akademik çalışmalara konu olmuş, tartışma programlarından magazin programlarına kadar televizyonda, gazetede, sokakta vb. tartışma konusu olmuştur. Bunun ötesinde seri, gişe filmleri ve sanat filmleri ayrımını yaratarak -veyahut varsayılan ayrımı daha da belirginleştirerek- sinemanın en popüler olduğu dönemde Türk Sineması'nı kısır bir tartışmanın içine sokmuştur. Öyle ki, kutuplaşmanın sinema filmleri üzerinden de yaşandığı 2000'lerde *Recep İvedik*, kimi görüşlere göre lümpenliği, cehaleti, eğitimsizliği yeniden üreten, eğitilmiş/aydın düşmanı bir tip iken kimi görüşlere göre bir halk kahramanı veyahut yeni nesil Şaban olarak adlandırılmıştır. Hatta, akademinin de dâhil olduğu kimi çevreler tarafından tip, "içinden geldiği gibi, herkesin yapmak isteyip de yapamadığı gibi, özgürce davranıyor" düşüncesi üzerinden "güçlü bir özne" olarak kabul edilmiştir.

Recep İvedik serisindeki filmler, belirli bir döneme yayıldığı için seri üzerinden dönem okuması yapmak mümkündür. Örneğin Suner, *Recep İvedik* tipinin Türkiye'nin AKP dönemindeki hızlı dönüşümünün bir yansıması olarak görülebileceğini ifade etmektedir. Yazarın ifadesiyle tip,

1 <https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar/seyirci-rekorlari/turk-filmleri>

2 <https://www.haberturk.com/seri-filmler-yazi-dizisinin-28-inci-sirasinda-yer-alan-recep-ivedik-oldukca-sancili-bir-surecten-sonra-ce-2666917>

farklı söylem ve kültürel pratik parçaların eklektik bir kolajı olan belli bir tarz Türklüğü; beyaz Türklerin dünyasına karşı olan gerçek Türklüğü resmetmektedir (Suner, 2011, s.142-147). Zülfü Livaneli ise konuya ilişkin şu değerlendirmede bulunmaktadır:

Bu olayı sadece bir sinema başarısı olarak değil, toplumun yüzüne tutulan bir ayna olarak görmekte yarar var. Türk toplumu, Recep İvedik'te kendisini seyrediyor. Özellikle büyük şehirlerde sokağa çıktığınızda karşılaştığınız on kişinin sekizi ona benziyor. Bu açıdan 'toplumsal bir fenomen karşısındayız!' demek herhalde yanlış olmaz. ... Bu dönüşümü siyasi bir gelişme sananlar fena halde yanılır. Mesele kültürün değişimidir. Bu toplumun kültürü değişti, başkalaştı. Şaban'lar Recep'leştikten sonra, kendisine uygun yerel ve genel iktidarları elbette bulacaktı. Bir sonuçtu bu. Otuz yılı aşkın bir süredir, medya başta olmak üzere birçok kurum 'Recep'leşmeyi', yani lümpenleşmeyi destekledi.³

Recep İvedik serisinin üçüncü özelliği ise yedinci filmin gösterim mecrasının değişerek dijital platformda yayınlanmasıyla ilgilidir. Dijital platformlar, özellikle son beş yıllık dönem içerisinde film üretim-tüketim pratiklerinde önemli değişimlere neden olmuştur. Bununla birlikte, 2020 yılındaki covid-19 küresel salgını da sinema endüstrisinde beş on yıl içinde beklenen yapısal değişiklikleri beklenmedik ve hızlı bir şekilde gerçekleştirmiştir (Erkılıç vb., 2021, s.103-117). Dijital platformların yükselişi, küresel salgınla birlikte hız kazanmış ve salgın nedeniyle sinemada gösterime giremeyen filmler dijital platformlarda gösterilmeye başlamıştır. Salgın 2022 yılında bitme seviyesine gelse de film üretim-tüketim pratiklerinde sinemanın aleyhine, dijital platformların ise lehine sonuçlanan tabloya ilişkin değişimden söz etmek henüz mümkün değildir. Hatta dijital platformların yakın gelecekte sinemayı öldüreceğine dair görüş ve endişelerin güç kazandığı bile söylenebilir.

Tüm bu süreç içerisinde *Recep İvedik* gibi sinemada rekorlar kıran bir serinin dijital platforma geçmeyi tercih etmesi de yaşanan değişimi özetleyen önemli örneklerden biridir. Nitekim serinin akıbeti kamuoyunda gündeme gelmiştir. Seri, dördüncü ve beşinci filmlerinde gişede rekor kırdıktan sonra, altıncı filmde önceki iki filme kıyasla gişede %40 gerileme yaşamış, kamuoyunda bu durumun ortaya çıkmasında filmin üreticisi ve oyuncusu Şahan Gökba kar'ın boykot edilmesinin etkili olabileceği tartışılmıştır. Öyle ki film, gösterime girmeden önce Twitter'da #recepivedik6gitmeyeceğim etiketiyle gündem konusu olmuş, konuya ilişkin Gökba kar; “*Ne zaman film vizyona girecek, o zaman başlar hemen leş kargaları saldirmaya. Her film aynı şey!*” şeklinde açıklama yapmıştır.⁴

3 <https://www.yeniyaklasimlar.org/?d=4006>

4 <https://www.ntv.com.tr/galeri/yasam/sahan-gokbakardan-recep-ivedik-6-yaniti-les-kargaları-saldirmaya-basladi,V5tspy1ack-U1svZXdHylg/yYmMI3wug0uDaxpYEEyr0-A>

Benzer bir boykot girişimi Twitter’da serinin yedinci filmi yayınlandıktan sonra da yaşanmıştır. Örneğin Yeni Çağ Gazetesi, 10 Aralık 2022 tarihli haberinde “*Filmin içerisinde yapılan eleştirel göndermelere kızan yandaş troller başta Twitter olmak üzere birçok sosyal medya platformunda ‘Recep İvedik izlemiyoruz’ kampanyası başlattı.*” ifadelerine yer vermiştir.⁵ Sonuç olarak serinin son iki filminde “gitmiyoruz” boykotu, filmin dijital platforma geçmesiyle “izlemiyoruz”a dönüşmüştür.

Gökbakar, sosyal medyada takipçilerinden gelen “*Neden Disney?*” sorusuna “*Daha ötesi var mı? Dünya’nın en büyük stüdyosu. Beraber çalışmak mutluluk.*” yanıtını vermiştir. Ancak Gökbakar’ın Türk sinema tarihinin en çok izlenen filmine imza atmış olmasına karşın yedinci filmi sinemada göstermeme kararı, dijital platformların görece daha özgür bir üretim-tüketim ortamı sunmasından ve/veya *Recep İvedik 7*’nin ilk 6 filminden taban tabana zıt bir anlatı sunmasından kaynaklanabilir. Zira içinde bulunduğumuz süreçte birçok yönetmen, senarist ve hatta oyuncunun dijital platformlara film, dizi ve program üretmesi ve kullanıcıların da dijital platformlara üye olması, dijital platformlarda televizyon ve sinemaya kıyasla daha özgür ve sansürsüz bir ortamın sunulmasından kaynaklanmaktadır. Nitekim yapılan birçok araştırma da bu görüşü destekler niteliktedir.⁶ Dijital platformlar, 2019 yılında Resmi Gazete’de yayınlanan yönetmeliğe göre RTÜK tarafından denetlenirse de⁷ televizyon ve sinemaya kıyasla olası boykot, protesto, sansür ve kısıtlamalardan etkilenme konusunda çok daha avantajlı bir konumdadır.

Değişmeyen Recep İvedik: Serinin İlk Altı Filminde Anlatı ve Kahraman

Recep İvedik serisindeki anlatının ve ana kahramanın yedinci filmle birlikte dönüştüğünü ortaya koyabilmek için ilk altı filmin konusunun açıklanması ve anlatılarının analiz edilmesi gerekmektedir. Serinin ilk filminde Recep, İstanbul’da yolda cüzdanını düşüren, Antalya’da otel sahibi olan bir iş adamına cüzdanını götürmek için yola çıkar. Antalya’daki otelde bir hafta misafir edilen Recep, bu süreçte çocukluk aşkı Sibel’le karşılaşır ve onunla yakınlık kurmaya çalışır. *Recep İvedik 2*, Recep’in babaannesinin Recep’ten yerine getirmesini istediği üç talebi (iş bulma-

5 <https://www.yenicaggazetesi.com.tr/sahan-gokbakarin-filmi-recep-ivedik-7deki-ekonomi-elestirisi-iktidar-yandaslarini-kizdirdi-606521h.htm>

6 Konuya ilişkin Karaduman ve Acıyan’ın *Türkiye’deki Senaristlerin Bakış Açısıyla, Değişen Dizi Sektörü Üzerine Bir Araştırma* (2021); Söğüt’ün *Dizilerin Yeni Mecrası Olarak İnternet: Televizyon Dizileri İle İnternet Dizileri Arasında Karşılaştırmalı Bir Analiz* (2020); Sevindi ve Katmer’in *Türkiye’de Netflix’in Serialler Açısından Genç Geleneksel Televizyon İzleyici Kullanım Pratiklerine Yansımaları* (2020) ve Aydınhan’ın *Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Dijital Platformlarda İşlenmesi Konusunda Nitel Bir Araştırma: Netflix Örneği* (2021) isimli çalışmaları incelenebilir. Bu çalışmalarda dijital platformların üretici ve tüketici tarafından geleneksel medya araçlarına kıyasla daha özgür mecralar olarak görüldüğü ortaya konmaktadır.

7 <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2019/08/20190801-5.htm>

sı, evlenmesi ve saygınlık kazanması) gerçekleştirme mücadelesini konu edinmektedir. *Recep İvedik 3*'te babaannesini kaybettiği için depresyonda olan Recep, akrabası Zeynep'in yardımıyla depresyondan kurtulmaya çalışır. *Recep İvedik 4*'ün konusu, Survivor yarışmasının parodisi niteliğindedir. Recep'in yaşadığı mahalledeki boş arsada çocuklar futbol antrenmanları yapmaktadır ancak arsa bir müteahhite satılır. Recep, çocuklar için arsayı mütahhattten satın almak ister ve para ödülü için Issız Ada isimli yarışmaya katılır. *Recep İvedik 5*'te, ölen arkadaşının yarım kalan şoförlük işini tamamlamak isteyen Recep, milli takımın şoförlüğünü yapmaktadır. Milli sporcuların zehirlenmesine neden olan Recep, kamyoncu arkadaşlarıyla birlikte olimpiyatlarda Türkiye'yi temsil eder. *Recep İvedik 6*'da Konya kuru fasulye festivaline davet edilen Recep, yaşanan karışıklık nedeniyle Konya yerine Kenya'ya gider. Türkiye'ye dönmeye çalışan Recep, Kenya'da esir düşer ve kendini iki kabile arasındaki husumeti bitirmeye çalışırken bulur.

Recep İvedik; cüssesi, aşırı kıllı yüzü ve fiziği ile kalın ses tonuyla yerli komedi sinemasındaki lümpen tiplerden oldukça farklı özelliklere sahiptir (Türkavcı, 2018, s.160). Özdemir'e göre tip; kaba saba davranışları, argo konuşmalarıyla tipik bir magandadır (Özdemir, 2009, s.420). Maganda, TDK'nın tanımına göre, görgüsüz, kaba, anlayışsız, terbiyesiz ve uyumsuz kimsedir. Tip seri genelinde işsiz, sınıfsız, sınıf bilincinden yoksun, cahil, argo ve küfürlü konuşan bir kahraman olarak kurgulandığı için ve son filme kadar apolitik davrandığı için lümpendir. Öyle ki tipin kendisi için kullandığı "*Benim DNA'mda çalışmak yok, kodum bozuk.*", "*Lafımı hiç esirgemem ağzıma geldiğini söylerim, ha bir kere söylerim, ikincisinde kafa göz dalarım o ayrı mesele.*" veya "*Hayvanım ama evcil değilim*" ifadeleri de maganda lümpen olduğunu desteklemektedir.

Serinin ilk filminde anlatıda belirgin bir çatışma olmadığı gibi, olay örgüsü de anlatı bütününden kopuk skeçlere yaslanmaktadır. Öyle ki anlatı Recep'le Sibel'in karşılaştıkları ana kadar yarılanmasına karşın, filmde Recep'in skeç şeklinde kurgulanan Antalya yolundaki maceralarından başka bir ilerleme kaydedilmemektedir. Zira filmdeki nihai amaç da seyirciye bütünlüklü bir anlatı sunmak değil, maganda lümpen tipin bulunduğu ortamlarla uyumsuzluk gösteren davranışları üzerinden süresi kimi zaman birkaç saniyeye inen çok sayıdaki skeç üzerinden gülme sağlamaktır. Bu durumda serinin ilk filminden yedinci filme kadar herhangi bir değişim yaşanmamıştır. Bununa birlikte, anlatı bütününden kopuk kısa-orta süreli skeçler, ilk altı filmde birbiriyle de benzerlik göstermektedir. Bayram'a göre, Recep İvedik filmlerinde, kimi zaman ana öykünün kesintiye uğratılması kimi zaman da anlatıya zayıf da olsa eklenmesi yoluyla tiksiniçlik komedilerindekine benzer tiksiniç anların bolca kullanıldığı ihlal anlatısını seyretmekteyiz. Yazarın ifadesiyle kusmak, makattan veya ağızdan

gaz çıkarmak, kendi cinsel organıyla oynamak, başkasının cinsel organını elleme girişiminde bulunmak gibi tiksiniç, cinsiyetçi ve kaba davranışlar, Recep İvedik filmlerini bu komedi türü içinde değerlendirmemiz için yeterli görünmektedir (Bayram, 2018, s.51).

Recep İvedik filmlerinde Recep'in eğitilmiş, aydın, "beyaz Türk" düşmanı olduğu, elitlerden/elitistlikten intikam aldığı hatta elit olmaya/görünmeye öykünmekten yorulanlara rahatlatma yaşattığı yıllardır tartışma ve araştırma konusu olmuştur. Konuya ilişkin Kılıç, "*Karakter, onların da söylemek istediği ancak çeşitli nedenlerle söyleyemediği, yapmak istedikleri ancak mevcut konumları nedeniyle yapamadıkları hareketleri yaptığı için onlarda bir rahatlatma duygusunun açığa çıkmasına olanak sağlamaktadır.*" ifadesini kullanmaktadır (Kılıç, 2018, s.342). Şahinalp, karikatür dergileri başta olmak üzere çoğu medyada şehrli ve elit yaşam biçimine tehdit olarak görülen Recep İvedik benzeri bir tipin "öteki" olarak konumlandırıldığını belirterek şunları eklemektedir: "*Recep İvedik, seçkinliğe özenmekten bıkmış olan halkın desteğini de alarak, 'öteki' olmadığını haykırmaktadır. Böylece bugüne kadar kendisinden nefret ederek, onu ötekileştirenlere karşı öfkesini dile getirmektedir.*" (Şahinalp, 2010, s.136). Yazara göre, gündelik hayatın beklenenden farklı akması, akışa maganda olarak adlandırılabilir lümpen sınıftan biri tarafından müdahale edilebilmesi seyirciyi keyiflendirmektedir. Filmin doğurduğu beklenti giriş, gelişme, sonuç şeklinde bir hikâye değil; Recep İvedik gibi bir magandanın onlar yerine hayatın akışına müdahale edebiliyor olmasıdır (Şahinalp, 2010, s.133).

Nitekim seriye bakıldığında da ilk altı filmde yoğun bir biçimde Recep'in orta/üst sınıftan ve eğitilmiş kişilere saldırgan davrandığı, şiddet uyguladığı ve "kıvrak zekâsıyla" yaptığı konuşmalarla onları alt ettiği, küçük düşürdüğü, değersizleştirdiği sahneler bulunmaktadır. Örneğin üçüncü filmde tip, öğrenci olmamasına rağmen bir şekilde Zeynep'in okuduğu üniversitede derse girmeyi başarır ve dersi sabote ederek öğretim üyesine "*Profesör olmuştun ama adam olamamışsın*" ifadesini kullanır. Ayrıca tipin "*Yerim lan okulunu mokulunu*" vb. eğitime veya eğitilmiş kişilere dair tepkisi anlatıda sıkça yer bulur. Seri genelinde Recep'in hiçbir haklılığı bulunmadığı halde nedenli nedensiz sergilediği maganda davranışlarının ötesinde, tipin karşısındaki eğitilmiş ve/veya üst sınıftan kişiler, kimi zaman bir fularla kimi zaman egzajere edilmiş İstanbul Türkçesiyle "Avrupa özentisi" stereotipiyle temsil edilerek magandalık karşısında iyice dezavantajlı ve değersiz kınırlar. Örneğin serinin ikinci filmde Recep'in iş insanı kuzeniyle olan ilişki de benzer bir ikilik üzerine kuruludur. Kuzeninun yönettiği reklam şirketinde hiçbir işten anlamamasına rağmen çalışmaya başlayan, disiplin ve hiyerarşiyi bozan, cinsel şakalarına, sözlü-fiziksel saldırılarına devam eden Recep, kendisiyle zıt özellikler

taşıyan kuzenine nasıl davranması gerektiğini öğretir. Gerçek, delikanlı, “harbi” ve samimi olanın kendisinin olduğunu ifade ederek “fazla kırılıp dökülmeyi” orta/üst sınıfa ait bir samimiyetsizlik olarak görür. Sonuç olarak, Recep’in maganda lümpenliğine karşın karşısındaki eğitimli/orta-üst sınıfa ait kişilerin çoğunlukla Avrupa özentisi stereotipinde veya samimiyetsiz, sahtekâr kişiler olarak temsil edilmesi, “normal” ve/veya eğitimli olanın değersizleştirilmesine ve lümpenliğin yeniden üretilmesine yol açmaktadır.

Bununla birlikte, Recep’in aydın, eğitimli, elit, orta/üst sınıf düşmanı bir kahraman olduğunu veya bu niteliklerle/kişilerle sorunları olan seyirci üzerinde rahatlama yaşattığını söylemek eksik bir bulgudur. Zira, seri genelinde Recep’in maganda davranışlarına her sınıftan, meslekten, yaştan, cinsiyetten, cinsel yönelimden kişiler maruz kalmaktadır. Market kasiyerliği yaptığı skeçte müşterilere, komşusuna, arkadaşına, esnafa, trafik polisine, sekretere, televizyon programı sunucusuna, holding patronlarına, garsona, yoga hocasına, korsan CD’ciye, sokaktan geçene kısacası herkese tipin sözlü ve/veya fiziksel şiddeti ve bel altı, cinsiyetçi şakaları bulunmaktadır. Yine de tip, kendi sınıfına veya kendini yakın hissettiği zümreye karşı seri boyunca herhangi bir ötekileştirici tutum geliştirmez. En yakın arkadaşı Nurullah’ı “hayvan” olarak adlandıran tip, serinin altıncı filmine kadar sık sık kendisinin de bir “hayvan” olduğunu söylediği için kendi maganda evreninde ötekileştirici bir tutum geliştirme ihtiyacı duymaz. Hatta tipi, serinin beşinci filminde olduğu gibi, hem davranış özellikleri hem de fiziksel özellikler açısından kendisi gibi olan arkadaşlarıyla iş birliği içindeyken, sosyal düzeni birlikte bozarken görürüz. Sonuç olarak tip, “maganda lümpenlik” olan kendi normalini seri genelinde seyirciye bir norm olarak sunmaktadır. Ancak kendi normlarına uymayanları cezalandırırken de sınıf, cinsiyet, meslek vb. ayrımı yapmamaktadır.

Recep İvedik serisinin ilk altı filminde ortaklık gösteren bir başka durum, neredeyse figürasyon konumundaki yardımcı kahramanların tipin maganda davranışlarına verdiği sakin, sabırlı hatta edilgen tepkilerin gerçeğe uyumsuzluk göstermesidir. Tipin argo ve küfür yüklü konuşmasına, karşısına kim çıkarsa çıksın saldırgan hatta sözlü ve fiziksel şiddet uygulayarak davranmasına karşın seri genelinde çok az kahraman Recep’e tepki göstermektedir. Hatta Recep, küfürler yağdırıp şiddet uyguladığı anlarda dahi karşısındaki kişilerin verdiği “peki”, “tamam” vb. tek kelimelik yanıtlarla onaylanmaktadır. Bir istisna olarak, serinin ilk filmde Sibel’in annesi Recep’ten tiksinti duyarak “*Şunun haline bak, maymundan beş dakika önce doğmuş yaratık!.. Ayol, senin bu havuzda ne işin var sen doğru yalağa git oradan sultan oradan hadi, hadi!*” vb. ifadeler kullanmaktadır. Ancak Recep’in maganda davranışlarının karşısında duran tek kişinin de anlatıda zengin damat düşkün, çıkarıcı, gaddar, “kötü niyetli” biri olarak

kurgulanması, yine Recep'in magandalığını güçlü kılmaktadır. Zira, lümpenliğin bir mizah unsuru olarak kurgulandığı anlatılarda kahramanlar "özünde iyi insan" olarak kurgulandığı için karşısında duran kahramanların olağandışı zalimleştirilmesi bilinçli bir tercihtir. Anlatı, tüm maganda lümpenliğine karşın kahramanını mağdur pozisyonuna yerleştirerek seyirciyi Recep'in yanında saf tutmaya davet etmektedir. Tipin magandalığına çoğunlukla göz yumulup sessiz kalınması, istisnai durumlarda da tepki gösteren tarafın temsil edilme biçimi, anlatıda maganda lümpenliğin yeniden üretilmesine neden olmaktadır.

Film anlatılarında çözüm bölümü, anlatının ortaya koyduğu ana fikir dışında eleştirdiği veya desteklediği olguların anlaşılması için de en önemli referans noktasıdır. Şüphesiz ki bir anlatının sonunu gidişatı belirlemektedir. Ancak tüm film anlatıları, serim ve düğüm bölümlerindeki kurgulamalardan da sorumludur. Anlatısı bakımından *Recep İvedik* serisinin ilk altı filmi, hem kendi içinde hem de birbiriyle tutarlılık göstermektedir. Zira serinin ilk altı filminde serim ve düğüm bölümünde ortaya konan Recep ile anlatı sonundaki Recep arasında bir çelişki yoktur. Bir maganda lümpen özne olarak tip, ne tek bir film içerisinde ne de altı film sonunda ileri bir seviyeye taşınmamaktadır. Aksine tip, tüm hedeflerine ulaşarak (Issız Ada yarışmasını kazanıp futbol sahasını satın alarak, Kenyalı kabilelerin lideir olarak, olimpiyatlarda madalyalar kazanarak) ve kimi zaman kahraman ilan edilerek anlatı sonunda ödüllendirilmektedir. Altı filmi boyunca tipin maganda lümpen davranışlarında hiçbir değişimin olmaması, anlatı sonlarında -bilinçli bir tercihle- maganda lümpenliğinin cezalandırılmadığı gibi ödüllendirilmesi, serinin lümpenliği yeniden ürettiği sonucunu ortaya koymaktadır.

Maganda Lümpenin Dönüşümü: Recep İvedik 7 Filminde Hiciv Denemesi

Serinin yedinci filminde izleyiciyi ilk altı filmde bambaşka bir Recep ve dolayısıyla anlatı ve söylem karşılamaktadır. *Recep İvedik 7* filmini seri içinde farklı kılan en önemli özelliği filmin konusudur: İstanbul'da yaşadığı küçük evine 900 liralık elektrik faturası gelince Recep, hayat pahalılığına isyan eder ve babaannesinin köyündeki evinde yaşamaya karar verir. Ancak Çökelek Holdingin sahibi Enver Çökelek ve yeğeni Erdem Çökelek'in köye 150 bin metrekare büyüklüğünde bir termal resort otel kurmak istediğini öğrenir. Köydeki erkeklerin eşlerinin onayını almadan arsalarını çoktan sattığını öğrenen Recep, avukat Büşra ve köylü kadınlarla iş birliği yaparak doğa katliamını durdurmak için projeye engel olmaya çalışır. Serinin ilk altı filmine bakıldığında, hâlihazırda maganda lümpenlik yeniden üretildiği için filmlerin toplumsal eleştiri seviyesine ulaşması mümkün değildir. Birer istisna olarak, ikinci filmde Recep, kuzenine "*Biliyorsun ülkemizin halini yani, herkes bir çeşmenin başını tut-*

muş kadrolaştıkça kadrolaşmış yani, ülkede 17 18 milyon aç genç, işsiz genç olduğundan ben de bu kervana katkırım.” ifadesini kullanmaktadır. Ancak tipin birkaç saniyeyle sınırlı bu eleştirisi, anlatı içinde benzer davranışları fazlasıyla gerçekleştirmesiyle çürütülür. Benzer şekilde serinin dördüncü filminin konusu da yedinci filmin konusuyla bir nebze benzerlik göstermektedir. Beşinci filmde Recep, mahallesindeki boş arsaya site yapmak isteyen müteahhiten arsayı satın almayı istemektedir. Ancak müteahhite birkaç saniyelik “kodaman” eleştirisinde bulunsa da Recep’in -ve anlatının- çarpık kentleşme veya doğa katliamıyla ilgili bir problemi de yoktur verdiği bir mesaj da. Nitekim anlatının tamamına yakınında tipi bir Survivor parodisi içinde, skeç şeklinde kurgulanan sahnelerde çeşitli haksızlıklar, hileler yaparken yani aynı maganda davranışlarını sürdürüp üstüne haksız bir zafer kazandıp kahraman ilan edilirken; lümpenliği ödüllendirilirken görürüz.

Buna karşın *Recep İvedik 7*, ele aldığı çatışmasını son dönemde Türkiye’de toplumun önemli bir kesiminin problemi haline gelen konular; “hayat pahalılığı”, doğa katliamı, hukuk, adalet, liyakat sorunu, eğitim/öğretmen sorunu, eril hegemonya ve dil, medya dezenformasyonu, toplumsal çürüme/yozaşma, Twitter’daki politik ayrışma ve trol sorunu, na-faka tartışması, toplumsal hareketler, kadın hareketi potpurisi aracılığıyla inşa etmektedir. Bu nedenle de film, ana konusu ve yan hikâyeleriyle gerek toplumsal hayattaki gerekse kurum ve kuruluşlardaki çarpıklıkları, haksızlıkları, ahlaka aykırı tavır ve davranışları eleştirmeye ve alaya almaya çalıştığı için hiciv türü sınıfında değerlendirilebilecek niteliktedir. Örneğin tipin açılış sahnesinde kullandığı “*Bir kanal yukarı çıkıyorsun her şey çok güzel bir kanal aşağı iniyorsun her şey çok kötü. Bir kanal yukarı çıkıyorsun uçuyorsun, bir kanal aşağı iniyorsun göçüyorsun, hangisi gardaşım ya bizi de manyak ettiniz.*” ifadesi, Türkiye’de son dönemde ana akım medyanın gerçeği haberleştirme ve temsil etme konusundaki politik kutuplaşmasını açık bir şekilde göstergelemektedir. Bununla birlikte, tipin elektrik faturasına veryansın ettiği esnada kullandığı “*Yemin ediyorum sana bundan sonra ampul yakanın bin belasını versin.*” ifadesi de politik göndermesini açık bir şekilde göstergelemektedir.

Serinin ilk altı filminde tip olarak kurgulanan Recep, karakter olarak kurgulanan kahramanların yapısına uygun olarak yedinci filmde ruhsal gelişme kaydeder ve Şaban tipine yaklaşır ancak hala tip özelliğinden tam anlamıyla uzaklaşmaz. Buradaki ruhsal gelişme, kahramanın kapısının önünde gerçekleşen toplumsal sorunlardan kaçamamasıyla sağlanmaktadır. Bayrak, karakter ve tip ayrımının seyircinin bilinçlenmesi, senarist, yönetmen ve yapımcının seyirciyi temel alarak hareket etmesi sonucunda

ortaya çıktığını belirtmektedir (Bayrak, 2014, s.120)⁸. Yedinci filmde Recep'in altı filminden farklı davranışlar sergilemesi; toplumsal sorunlara değinen, onlardan şikâyetçi olan, çözüm arayan bir kanaat önderine dönüşmesi, filmin üreticisinin dijital platform seyircisini hedef alarak hareket etmesiyle sonuçlanmış olabilir. Başka bir açıdan filmin üreticisi, yedinci filmde ilk altı filminden taban tabana zıt bir konu işlediği için de dijital platformu -sonradan- tercih etmiş olabilir. Tüm bunların ötesinde yedinci filmdeki tipin maganda davranışlarında, argo ve küfür kullanımında, cinsel şakalarında, sözlü ve fiziksel şiddetinde ciddi azalma bulunmaktadır. Daha da önemlisi tip, magandalığa yaklaşan davranışlarının neredeyse tamamını doğayı katletmeye çalışan kişiler üzerinde gerçekleştirmektedir.

Recep İvedik'in yedinci filmde Kemal Sunal'ın Şaban tipine yaklaşması da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Recep'in Şaban'la son filme kadar en büyük ortak noktası, ismine seri şeklinde çekilen ve çok izlenen filmlerin üretilmesiydi. Recep İvedik tipi, ilk filminden günümüze dek Şaban'ın postmodern sürümü olarak görülse de Şaban, temsil ettiği sınıf açısından Recep'le temelden farklılaşmaktadır. Şaban, yer aldığı birçok filmin anlatısında köylü sınıfından ve/veya meslek sahibi olan bir tip olarak kurgulandığı için lümpen değildir (Türkavcı, 2018, s.137). Bayram, Şaban filmlerinin Türk toplumunun, kurumlarının, tarihinin köye bakışını, kırsal olanla ilişkilerini kavramlaştıran bir söyleni (myth) iletildiğini ifade etmektedir (Bayram, 1995, s.101). Yazara göre Şaban filmleri, sınıfsal ve kültürel çelişkilerin hayatın her alanında sert biçimde yaşandığı, toplumsal hareketliliğin arttığı, rant elde etmenin köşe dönmeçiliği özendirdiği bir dönemde ortaya çıkmıştır. Ancak birkaç film dışında Şaban filmleri sistemi değil, sistem içinde kendine bir yer bulmaya çalışan bireyin varoluşuna tehdit olarak gördüğü ve genellikle sınıfsal ve kültürel hiyerarşide daha üst basamakta olanı eleştirmektedir. Bu nedenle Şaban filmlerinin sistemle bir sorunu yoktur (Bayram, 2018, s.46-47). Bayram'ın sözünü ettiği tüm bu ifadeler, Recep İvedik'in yedinci filmi için de kullanılabilir. Zira tip, azaltılan maganda davranışlarına ek olarak sınıfsız kimliğinden uzaklaştırılıp şehirden köye yerleştirilerek ve köylülerle birlikte sosyal dayanışma içinde toprağının derdine düşen bir köylü temsili sunarak -ilk defa- Şaban tipiyle yakınlık göstermektedir. Anlatıda Şaban gibi Recep de sınıfsal ve kültürel çelişkilerin hayatın her alanında sert biçimde yaşandığı, toplumsal hareketliliğin arttığı, rant elde etmenin köşe dönmeçiliği özendirdiği bir dönem içinde, bu sorunlarla başa çıkmaya mecbur kalan/

8 Tip, "Kişileştirme işleminde genel olarak ele alınan oyun kişisi. Seyirci tarafından özellikleri bilinen ve kavramları getiren derinliği olmayan oyun kişisi. Hiçbir ruhsal gelişimi yoktur. Davranışlarıyla anlaşılır ve her oyunda aynı yolda hareket eder." anlamına gelmektedir (TDK). Tipin sahip olduğu özellikler abartılarak ve karikatürize edilerek seyirciye sunulur (Yağız, 2006, s.20). Stereotipler ise belirli bir geleneksel grubu veya toplumsal sınıfı temsil eder. Belli davranış kalıpları içerisinde hareket eden, herkes tarafından bilinen kişilerdir ve ne yapacakları nasıl davranacakları önceden tahmin edilebilir (Aslan, 2007, s.37).

kılınan insan olarak temsil edilmektedir. İki tipin de başa çıkma yöntemi, köylüyle/mahalleliyle birleşmek ve mübahsa her türlü hinliği yapmaktır. Ancak, Recep'in yedinci filmde potpurisini sunduğu sorunların büyük bir kısmı, anlatı içerisinde kimi zaman birkaç saniye süren diyaloglar içerisinde kurgulanmakta ve ana hikâyeye bütünlük göstermediği gibi "gönderme" yapmaktan da öteye geçememektedir.

Örneğin, açılış sahnesinde Recep'in televizyon kanallarıyla ilgili ifadelerine ek olarak elektrik faturası üzerinden sarf ettiği "ampul yakmıyoz" ifadesi, tipin anlatıdaki birer cümlelik politik göndermesidir. Benzer şekilde tip, 2000'lerde sanatçı, devlet ve toplum ekseninde yaşanan ayrışmayı da gönderme niteliğindeki "*Tarkan, Fazıl Say, Ezhel... hiçbiriyle ortak noktada buluşamadık.*" ifadesiyle bir cümleyle göstergelemektedir. Recep'in yanlış anlaşılma sonucu mahkemede avukatlık yaptığı sahne ise 2022 yılında gündeme gelen nafaka düzenlemesini göstergeleyen bir göndermedir. Ancak skeç, konusu itibarıyla anlatıyla bütünlük göstermemektedir. Recep'in çelişkili dönüşümü de bu noktada açığa çıkmaktadır. Serinin ilk altı filmde eğitilmiş ve/veya orta/üst sınıftan kişiler için ötekileştirici bir dil kullanan, profesöre "*Okumuşsun ama adam olmamışsın*" diyen Recep ile yedinci filmde atama sorunlarıyla gündeme öğretmenler için "*aslan öğretmen*", "*kes len... Öğretmen konuşacak tabi ... seni mi dinleyelim öğretmeni mi dinleyelim.*" diyen Recep, tutarlılık arz etmemektedir. Yedinci filmde yine birer açık politik gönderme olarak kurgulansa da anlatıyla bütünlük gösteren örnekler; taşlamalar da mevcuttur. Film, bunu -serinin ilk altı filminden taban tabana zıt bir biçimde- kurguladığı yardımcı kahramanlar aracılığıyla inşa etmektedir.

Recep İvedik gibi ana kahramanının serüvenine odaklanan seri komedi filmleri, çoğunlukla anlatıdaki diğer kahramanların öne çıkıp ana kahramandan "rol çalmasını" tercih etmez. Nitekim serinin ilk altı filmde Recep dışında neredeyse hiçbir kahramanın ismi dahi anlatıda belirtilmezken bu kahramanlar, toplumsal eleştiriden ziyade üzerlerinden gülme sağlanmak için birer karakter olarak değil tip veya stereotip olarak kurgulanmıştır. Buna karşın yedinci filmdeki kahramanlar; yan hikâyelerde ele alınan konuları toplumsal eleştiri seviyesine taşıyabilmek için belirli meslek gruplarından seçilmiş, bir kısmı Recep gibi karaktere yakın bir yapıda kurgulanmış ve nihayet isimleriyle de anlatı içinde var olabilmiştir. Örneğin, Recep'in avukat Büşra Altın karakteri ile köylü kadınlarla birlikte başlattığı, anlatının devamında kahramanların trol adını verdiği Twitter'daki gündem oluşturma çalışması sonucunda toplumun genel prototipinden destek bulan doğa katliamını durdurma mücadelesi, gerek kahraman kurgusu gerekse kahramanların çatışmadaki konumları bakımından serinin ilk altı filminden ayrılmaktadır. Anlatıdaki avukat Büşra karakteri ile köylü kadınların tamamı, Türkiye'de son dönemde erkek he-

gemonyası karşısında kadınların hakkını savunan/arayan kadın hareketini açık bir biçimde göstergelemektedir. Bu bağlamda, yedinci filmdeki kadın temsili, serinin ilk altı filminde çeşitli cinsel şakalara, magandalığa ve sözlü-fiziksel saldırıya maruz bırakılan kadının temsilinden oldukça uzaktır. İnşaat sektöründeki Çökelek Holdingin sahibi Enver Çökelek ve yeğeni Erdem Çökelek, erk sarhoşu temsilleriyle anlatıda çoğunlukçuluğa ve toplumsal yozlaşmaya gönderme yapmak amacıyla kurgulanmış tiplerdir. Öyle ki tiplerin kullandığı “*Seni kim takar kardeşim ben yüzde elliye bulduktan sonra kamulaştırmayı da basarım istimlakı da basarım*”, “*Sen kimsin?*”, “*Medyayı da sorun etmenize gerek yok ha onların zaten hepsi bizim elimizde. Bize sormadan manşet atamaz onlar ya. Hepsini bir güzel mamalıyoruz.*” ve “*Hepinizin alınına koyacağız*” vb. ifadeler, politik göndermelerini açık bir biçimde göstergelemektedir. Üç dönemdir muhtar seçilen Asım Civan tipi ise, -anlatı sonunda dönüşüm geçirse de- köylünün yanında duran, yardımsever, “dost/rehber muhtar” stereotipinden farklıdır. Siyah lüks makam aracına binen, özel kalemiyle iş bitiren, görgüsüz, cahil, rantçı, çifte komisyonla çalışan, rüşvet yiyen tip, benzerlik gösterdiği Şener Şen’in *Dolap Beygiri* (Atıf Yılmaz, 1982) filmindeki Yakup tipinin 2000’lerdeki temsilini sunmaktadır.

Serinin yedinci filmini ilk altı filmin karşısında konumlandırılan bir diğer özellik, anlatının sonlandırılma tercihidir. Recep, serinin ilk altı filminde maganda lümpen davranışlarına rağmen cezalandırılmadığı gibi, amaçlarına ulaştığı için ödüllendirilir. Benzer bir ödüllendirme, Recep ve köy halkının Çökelek Holdinge karşı verdiği mücadeleyi kazanmasıyla gerçekleşse de burada ödüllendirilen durum maganda lümpenlik değil; eskinin maganda lümpeni yeninin “kanaat önderi” liderliğinde, kolektif bir güçle kazanılan “hak arama” mücadelesinin zaferidir. Ancak bu zafer, anlatıda yalnızca hak ve hukuk yoluyla kazanılmış bir zafer olarak değil, tıpkı Şaban filminde olduğu gibi, çeşitli oyun, kurnazlık, arkadan dolanma, kötüyü kötüye kıldırma, “dinsizin hakkından imansız gelir” vb. yöntem ve trükleriyle kazanılmış bir zaferdir. Sonuç olarak, serinin sonunda *Memleketim* şarkısıyla şenliğe dönüşen zafer, maganda lümpenin “dönüşen” sesinden kutlanmış bir zaferdir.

Sonuç ve Tartışma

Bütün filmler, üreticisinin bilinçli veya bilinçsiz tercihleri fark etmeksizin üretildikleri toplumun içinde bulunduğu dönemi temsil etmektedir. Filmin ana hikâyesi, yan hikâyeleri, hikâyenin gerçekleştiği mekân ve sosyolojik özellikleri, hikâyenin gerçekleştiği zaman/dönem ve koşulları, hikâyenin ana ve yardımcı kahramanları, kahramanların sınıfları, meslekleri, eğitim seviyeleri, giyim biçimleri, kullandıkları dil vb. unsurlar, toplumsal ilintileri bulunan, analiz edilmeye ve yorumlanmaya açık birer göstergelerdir. Bir film anlatısının açık bir toplumsal mesaj veya eleştiri

barındırmaması, o filmin üretildiği topluma/döneme dair göstergeler taşımadığı anlamına gelmemektedir. Nitekim bir filmin analizi de, filmin ve üreticisinin söylediği sözün; iletisinin veya filmin söyleminin anlaşılmaya, analiz edilip yorumlanmaya, gerçekte ilintisinin kurulmaya çalışılmasında başlamaktadır. Parker'ın de belirttiği gibi (2019) söylem analizi, kişinin diğerleriyle iktidar ilişkisinde ve güç oyununda, samimiyet söyleminin nasıl bir işlevi olduğunu araştırmaktadır. Konuyu saptırma, görmezden gelme, kapatma, suskunluk, kaçamak açıklamalar yapma, bir önceki söylediği ile uyumsuz beyanlarda bulunma gibi bir dizi samimiyetsizlik olarak nitelendirilebilecek eylemi iletişimsel söylem stratejileri içinde anlamaya çalışmaktadır.

Bu çalışma da araştırmaya konu olan *Recep İvedik* serisini benzer bir yaklaşım içerisinde analiz etmeyi hedeflemiştir. Elde edilen bulgular, serinin son filmi *Recep İvedik 7*'nin, serinin ilk altı filminden konusu ve ana kahramanının dönüşümü başta olmak üzere birçok açıdan farklılaştığını ortaya koymaktadır. Bu farklılıklar; -ilk altı filmde- eğitilmiş ve orta-üst sınıftan kişilerin Recep'in maganda lümpen davranışlarına ötekileştirici bir söylemle maruz kalması, anlatının skeçlerle bölünmesi ve bunun anlatının neredeyse tamamını oluşturması, yardımcı kahramanları kurgulama biçimleri, yardımcı kahramanların maganda lümpen davranışlara verdikleri “edilgen” tepkiler hatta tepki vermeleri, tipin sınıf, cinsiyet vb. hiçbir ayırım yapmadan herkese karşı kullandığı lümpen dili ve cinsellikle/cinsiyet ve yönelimle ilgili şakaları, kadın temsili ve anlatı sonlarında maganda lümpenliğin cezalandırılmadığı gibi ödüllendirilmesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu sebepler neticesinde, Recep İvedik serisinin sinemanın ikinci altın çağını yaşadığı 2000'lerde, maganda lümpen kahramanların anlatısını sunan komedi filmlerinin birbiri ardına üretilmesine neden olduğu yani sektörü domine ettiği için ve Türk Sineması'nı “sanat sineması vs. gişe sineması” bağlamında kısır bir tartışmanın içine hapsedtiği için sinemaya karşı hiçbir sorumluluk taşımayan, hatta ona zarar veren bir film serisi olduğunu düşünmekteyim. Nitekim hem bu sebepler, hem de gişe rekorları kırmasına karşın filmin sinemada değil de bir dijital platformda yayınlanması, bu düşünceyi desteklemektedir.

Maganda lümpen tipin yedinci filmdeki bu ani dönüşümü, ilk bakışta Türkiye'de son yıllarda sosyal, kültürel ve ekonomik anlamda yaşanan dönüşüme karşı verilmiş bir tepki olarak gözükmektedir veya filmin politik göndermelerinden bunun anlaşılması talep edilmektedir. Ancak yedinci filmde hicvedilmeye çalışılan sorunlar, serinin üretilmeye başlandığı 2008'den bu yana Türkiye'de yaşanmaya devam ederken, altı film boyunca hiçbir filmde toplumsal eleştirinin bulunmaması, aksine filmlerin magandalığı ve lümpenliği yeniden üretmesi, bu dönüşümü tutarlı ve samimi kılmamaktadır düşüncesindeyim. Bu nedenle tek başına *Recep İvedik 7* filmi hiciv sınıfında değerlendirilebilecek bir filmse de, seri içerisinde değerlendirildiğinde “samimi ol(a)mayan” bir hiciv denemesidir.

KAYNAKÇA

- Aslan, P. (2007). *90 Sonrası Türk Sinemasında Tip Karakter İkili*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Güzel Sanat Enstitüsü, İzmir.
- Avcı, A. (2003). Toplumsal eleştiri söylemi olarak mizah ve gülmece. *Birikim Dergisi*. 166, 80-69.
- Baş, M. (2017). Güven toplumu oluşturmanın temel ilkeleri (samimiyet, kardeşlik, adalet ve müsavet), *Edebalı İslamiyat Dergisi*, 1, 133-147.
- Bayrak, T. (2014). Sinemada karakter olgusu: bir karakter oyuncusu olarak sadri alışık. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*. 4 (2), 105-122.
- Bayram, N. (1995). 80'lerin ve 90'ların kahramanı: kemal sunal. *Güldiken Mizah Kültür Dergisi*. 8, 101-103.
- Bayram, N. (2018). Örtük Alaydan Edepsiz İhlale: Türk Sinemasının Yeni Soyтарыsı. S. R. Öztürk ve H. Akbulut (Ed.), *Perdeyi Aralamak* (39-57). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018.
- Eker, G. Ö. (2014). *İnsan, Kültür, Mizah*. (2. Baskı). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Erkılıç, H., Duruel Erkılıç, S., Değirmen, S. (2021). Covid-19 pandemisi ve sinema sektöründe kriz: yapısal sorunlarla yüzleşme fırsatı. *Connectist: Istanbul University Journal of Communication Sciences*, 60, 91-125.
- Eşigül, E. (2002). *Cumhuriyet Dönemi Mizahı Üzerinde Değerlendirmeli Bir Bibliyografya Çalışması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Kılıç, I. Ö. (2018). Seyirci deneyiminde film tercihini etkileyen motivasyonlar ve filmlerin alımlanması: recep ivedik örneği. *TRT Akademi*, 3 (5), 322 343.
- Kosacı, S. (2012). *Amerikan Filmlerinde Siyasi Hicvin Temsili ve 1960'lı Yıllardaki Yansımaları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Marx, K. (2003). Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i (1. Baskı). (S. Belli, Çev.) Ankara: Eriş Yayınları.
- Makal, O. (1995). 100 Filmde Başlangıcından Günümüze Güldürü Komedi Filmleri (1. Baskı). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Makal, O. (2017). Yönetmenleri ve Filmleriyle Gülmenin Sineması (1. Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Öngeren, F. (1999). Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi. (1. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özdemir, C. (2009) Bir Kimlik Bunalımının Yansımaları: Recep İvedik Filminin Sosyolojik Analizi, *Sosyoloji Derneği* 6. Ulusal Sosyoloji Kongre Bildirisi, 408-429

- Özgüç, A. (1995). Türk sinemasında güldürü filmleri. *Güldiken Mizah Kültür Dergisi*, 8, 57-71.
- Paker, K. O. (2019). Bir Kendilik Pratiği ve Öznel Bir Direniş Biçimi Olarak Samimiyet. S. Yılmaz (Der.), Giden ve Kalan Arasında: Samimiyet ve Mektup Üzerinden İletişimi Okumak (1-27). Ankara: Ütopya Yayınevi, 2019.
- Paulos, J. A. (1996) Matematik ve Mizah (1. Baskı). (A. Kovanlıkaya, Çev.). İstanbul: Sarmal Yayınevi. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 1980).
- Şahinalp, S. D. (2010). *Türkiye’de Gülmenin Dönüşümü 1970 ve 2000’li Yıllarda Komedi Filmlerinin Karşılaştırmalı Bir Analizi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Saraç, T. (1976). Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük. (1. Baskı). İstanbul: Adam Yayınları.
- Steuerwald, A. K. (1998) Almanca Türkçe Sözlük (1. Baskı) İstanbul: NovaPrint Basımevi.
- Suner, A. (2011). Between magnificence and monstrosity: turkishness in recent popular cinema. *New Perspectives on Turkey*, 45, 123-154.
- Taş, C. (2007). *Aziz Nesin’in “Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz”, Carl Zuckmayer’in “Köpenick’li Yüzbaşı” ve Friedrich Dürrenmatt’ın “Büyük Romulus” Adlı Eserlerinde Mizah, Hiciv ve İroni*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- TDK. Erişim Tarihi: 10.11.2022 <https://sozluk.gov.tr/>
- Tülek, L. (2014) Lümpen Sözlüğü (2. Bask). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Türkavcı, E. (2018). Son Dönem Yerli Komedi Filmlerinde Bir Mizah Unsuru Olarak Lümpenlik. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Türkavcı, E. & Kuruoğlu, H. (2020). Çok güzel hareketler 2 ve güldür güldür show isimli komedi programlarında toplumsal cinsiyet rollerinin temsili. *Mediaj*, 3 (2). 92-110.
- Türkavcı, E.& Şahin, E. (2021), Aile arasında (2017) filmindeki toplumsal cinsiyet rollerinin temsili, *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5, 2, 423-439.
- Ünal, A. M. (2019). *Kişilerarası İletişim Sürecinde Samimiyet Olgusu: Cep Telefonu ile Arama ve Mesajlaşma Bağlamında Bir Araştırma*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gümüşhane.
- Yağız, N. (2006). *1975 Dönemi Türk Sinemasında Karakter ve Tipler: Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Yiğit, Z. (2009) Modernizm Sürecindeki Zihinsel Karmaşanın 1980 Sonrası Türkiye Sinemasındaki Yansımaları. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Yıldıran-Önk, Ü., Türkavcı, E. (2021). Türk güldürü sineması'nda lümpenliğin değişen yüzü. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (42), 316-333.

İnternet Kaynakları

- <https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar/seyirci-rekorlari/turk-filmleri> Erişim Tarihi: 5.11.2022
- <https://www.haberturk.com/seri-filmler-yazi-dizisinin-28-inci-sirasinda-yer-alan-recep-ivedik-oldukca-sancili-bir-surecten-sonra-ce-2666917> Erişim Tarihi: 05.11.2022
- <https://www.yenicaggazetesi.com.tr/sahan-gokbakarin-filmi-recep-ivedik-7deki-ekonomi-elestirisi-iktidar-yandaslarini-kizdirdi-606521h.htm> Erişim Tarihi: 06. 11.2022
- <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2019/08/20190801-5.htm> Erişim Tarihi: 06.11. 2022
- <https://www.yeniyaklasimler.org/?d=4006> Erişim Tarihi: 06.11.2022
- <https://www.ntv.com.tr/galeri/yasam/sahan-gokbakardan-recep-ivedik-6-yanti-les-kargalari-saldirmaya-basladi,V5tspy1ack-U1svZXdHylg/yYm-MI3wug0uDaxpYEyr0-A> Erişim Tarihi: 08.11.2022

“

Bölüm 4

**DİJİTAL SANAT’IN SANAL
GERÇEKLİK VE NFT İLE
DEĞERLENDİRİLMESİ**

Şirin Koçak ÖZESKİCİ¹

Gülçin ÇAVDAR²

”

1 Doç., Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, sirin.kocak@usak.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6367-8060

2 Öğr. Gör., Uşak Üniversitesi Deri, Tekstil, Seramik Tasarım, Uygulama ve Araştırma Merkezi, gulcin.cavdar@usak.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1550-9999

1. DİJİTAL SANAT

Sayısal düzlemde oluşturulan bilgilerle dijital sanat, aslında çok geniş bir grubu temsil etmektedir. Her türlü görsel belgenin bilgisayara aktarılması ile sayısal verilerin hesaplanarak görüntü oluşturulması dijital sanat olarak tanımlanmaktadır. Bu yeni sanat şekli doğası gereği geleneksel olanlardan farklıdır.¹

“Dijital sanat yapıtı, dijital teknolojinin yaratım veya gösterim/sunum sürecinin ayrılmaz bir parçası olduğu, dijital öge çıkarıldığında aynı sonucu vermeyen sanat yapıtıdır”²

Genel olarak dijital sanat adı verilen bu alanda, en basit bir Photoshop çiziminden oldukça karmaşık matematiksel değerler ile kurgulanan görüntüler veya seslere kadar çok geniş bir alan söz konusudur. Dijital sanat resim, vektörel çizim, heykel, müzik, ses sanatı, fotoğrafın taranarak bilgisayara aktarılmasıyla, çeşitli programlar aracılığı ile sayısal verilerin işlenmesi ile geliştirilen bir sanat çeşididir. Yeni dünyanın sanatı olarak adlandırılan bu sanat akımında Datamoshing veya Glitch sanatı, Algoritmik Sanat, Fraktal Sanat, Hareketsiz Görüntüler, CGI Teknolojisi, Vektör Sanat, Raster Sanat, Piksel Sanat, Entegre Sanat, Fotoğraf Sanatı, Dijital Kolaj gibi başlıklar dijital sanatın başlığı altında listelenebilir. Dijital sanatın çıkışını 19. yy’da hareketli fotoğraf karelerinden geldiği söylenmektedir. Güvenç Özel, Mike Minkelman, Alex Heywood, Bradley Munkowitz ve dünyanın ilk data heykelini yaratan Refik Anadol dijital sanatçılara örnek olarak gösterilebilir.



Görsel 1: Refik Anadol Tarafından Yapılan Dünyanın İlk Görsel Data Heykeli
“Virtual Depictions” (Sanal Tasvirler), San Fransisco, 2015.

1 Mutlu, Mustafa. “Oluşumundan Günümüze Dijital Sanat ve Öğrencilerin Dijital Sanatla İlgili Görüşleri” Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim İş Eğitimi Bilim Dalı, Konya 2019, s.20

2 Paul, Christiane. “Digital Art (World of Art)” Thames& Hudson World of Art, 2019, s.4

Yapılan dijital çalışmalar bilgisayar ortamında herhangi bir program ile renklendirilerek aynı bir tuvalin boyanması gibi değerlendirilebilir.³

2. VR, AR ve METAVERSE

Bilgisayarların kullanım alanlarının artması ve internetin yaygınlaşmasıyla erişilebilirlik ve takip sistemleri hızla gelişerek her türlü bilgi ve veriye ulaşmak kolaylaşmıştır. Dijital ürünlerin gerçek olmayan bir ortamda yer almasıyla ortaya çıkan simülasyonların gerçekle sanalın yer değiştirmesinin kanıtı haline gelmiştir.⁴ İnsan ve makine arasındaki bağlantının görsel imajlar ve işitsel teknolojik deneyimlerle desteklenerek algılanması sanal gerçeklik olarak tanımlanmıştır.⁵

Sanal gerçeklik (Virtual Reality, VR) yazılımlarla gerçeklik algısı veren ortamlar oluşturulmuş, gerçek deneyimler yaşatmayı hedefleyen milyarlarca dolarlık teknolojilerdir. Son yıllarda eğitim alanında kullanılmakta, gelişmiş 3 boyutlu dijital bir gerçeklik içinde öğrenim sürecini hızlandırabilmektedir.



Görsel 2: Sanal Gerçekliğin Eğitimde Kullanımı.

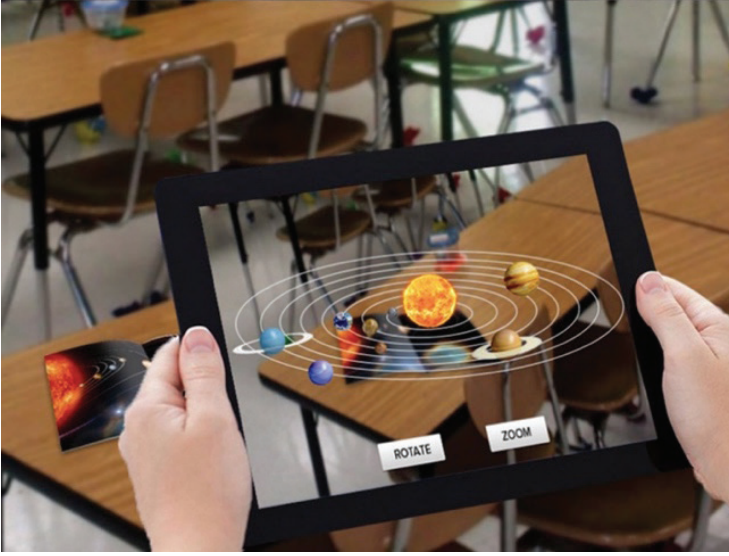
Arttırılmış gerçeklik ise (Augmented Reality, AR) bilgisayar tarafından üretilen görsel, ses, grafik ve video gibi verilerin gerçek dünya ortamı ile birleşmesi ile oluşturulan yapay algı ortamlarının görünümüne verilen

3 Atan, Ahmet., Uçan, Bahadır., Birsal, Çağatay., "Dijital Sanat Uygulamaları Üzerine Bir İnceleme", İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi 26, 2015, s.3

4 Ferhat, Savaş., "Dijital Dünyanın Gerçekliği, Gerçek Dünyanın Sanallığı Bir Dijital Medya Ürünü Olarak Sanal Gerçeklik", Trt Akademi, Cilt 01, Sayı 02, 2016, s.724- 725

5 Oppenheim, Charles. "Virtual Reality And The Virtual Library. Information Services and Use", 1993, s. 3

addır. Basitçe gerçek zamanlı dünya ortamında yüksek teknolojiler yardımı ile gerçekçi deneyim yaşama olarak adlandırılabilir.



Görsel 3: *Augmented Reality Örneği.*

Belirli bir ortamda bulunma hissini veren üç boyutlu sanal ortamlar yaratılarak, kullanıcıların sanal gerçeklik gözlüğü ile görüntü ve sesleri algılaması sağlanmaktadır. Gelişen bu teknolojiler sayesinde sanat alanında da yenilikler yaşanmaktadır. Bu teknoloji özellikle turizm, eğlence ve eğitim alanında kullanılmaya başlanmış, İtalya’da bulunan VOMA (Virtual Online Museum of Art) türünün dünyadaki ilk çevrimiçi müzesi de bunlara bir örnek teşkil etmektedir.⁶ Dünyanın herhangi bir yerinden ziyaret edilen bu müze tamamen ücretsizdir. Sanal Gerçeklik teknolojisi o kadar gelişkindir ki, devasa potansiyele sahip olarak yakın gelecekte en büyük sektörlerden biri olacağı söylenmektedir. Sanal dünyanın bu derece gerçeklik algısı yaratması, mobil uygulamaların, filmlerin ve sanatsal faaliyetler de bu ortamdan beslenmektedir.

⁶ <https://www.kickstarter.com/projects/culturehustle/voma-a-free-virtual-art-museum-for-everyone>



Görsel 4: Ready Player One Film Afişi.

Ready Player One filmi sanal gerçeklik evreninin içinde geçmektedir. İnsanların bizzat bilinçleri ile içerisinde olabileceği, yeni bir gerçekliği deneyimleyebileceği ve aynı zamanda şirketlerin, bireysel yaratımların, sanat eserlerinin, oyunların, ürünlerin ve aklınıza gelebilecek her şeyin bağlantılı olduğu alternatif bir gerçekliktir. Ready Player One dünyasında insanlar gerçek gerçeklikten uzakta alternatif bir hayat inşa edebilir, yok edebilir, işlem yapabilir ve yaşayabilmektedir.

Meta (Öte), Verse (Evren) kelimelerin birleşimi ile, sanal gerçeklik dünyasında kullanıcıların üç boyutlu olarak desteklenen görüntülerinin içinde hareket edebildiği yeni nesil internetin varsayımsal bir platformu olarak adlandırılmaktadır.⁷ Metaverse kelimesi yazarı Neal Stephenson olan bir romanın içerisinde geçmiştir.

⁷ Duan, Haihan., Li, Jiaye., Fan, Sizheng., Lin, Zhanghao., Wu, Xiao., And Cai. Wei. "Metaverse For Social Good: A University Campus Prototype", In Proceedings Of The 29th ACM International Conference On Multimedia, NY, USA, 2021, s.9



Görsel 5: *Metaverse, Dijital Dünya.*

Bu evrende dijital bir temsilci vasıtasıyla (avatarlar) bir araya gelip sosyalleşebilmekte, yemek yiyebilmekte, oyun oynayabilmekte, gezilebilmekte, alışveriş yapılabilmekte kısacası gündelik işlerini yapabileceği bir alandır. Buna göre sanal ortamların gerçeklik performansı üç boyutlu ve yüksek çözünürlüklü fotoğraf, videolar ve seslerin yapay görsel kopyalarından meydana gelmektedir. Marc Zuckerberg tarafından 2004 yılında kurulan Facebook Inc. ismini Meta olarak değiştirmiş, ve bu platformun yakın gelecekte kişilerle birlikte olma hissi sunmayı, bir hologram ile ofiste veya farklı bir alanda ışınlanarak farklı deneyimler yaşayabileceğimizi ifade etmiştir.⁸ Artırılmış gerçeklik dünyası ile öğrencilerin tasarım ve yaratıcılık yeteneklerini geliştirmenin ötesine geçmeyi mümkün kılması ile gerçekte erişemedikleri nesne ve durumları keşfedebileceklerinin müjdesi verilmektedir.⁹ Fakat gerçek hayatta edindiğimiz tecrübeler ve bu tecrübelerle bağlı olarak geliştirdiğimiz duygusal tepkilerimizin yerini artık farkında bile olmadığımız duygu durumlarına yüklenecek ve bilinç sistemimizde ciddi tahribatlara da neden olabilecektir. Beynimizin gerçek dışı ve gerçeklik arasında yaşadığı bu deneyimler kişide serotonin, dopamin, oksitosin gibi hormonların salgılanmasını bırakmasına kadar giderek kişilerde mental rahatsızlıklara neden olabilmektedir.

Sanal gerçeklik deneyimlerinin sonucunda kullanıcılar, tüm bu teknolojilerin bizzat içinde bulunuyormuş gibi hissetmeleri ile öğrenmenin çok daha hızlı ve kalıcı olduğunu dile getirirler de bazı kullanıcılarda terleme,

⁸ Kuş, Oğuz., "Metaverse: 'Dijital Büyük Patlamada' Fırsatlar ve Endişelere Yönelik Algılar". Intermedia International E-Journal, 2021, s. 247

⁹ Gronstedt, A., & Ramos, M., "Learning Through Transmedia Storytelling" (Vol. 1401). Association For Talent Development. 2014, s.9

baş dönmesi, mide bulantısı gibi geçici rahatsızlıkların yaşandığını belirtmiştir.¹⁰ Vertigo hastalığına sahip kullanıcının mide bulantısı yaşaması, numaralı gözlük kullanan kullanıcıların görüntüyü netleştirmede sorun yaşaması, odaklanırken zorluk yaşanması sonucunda göz ağrısı çekilmesi gibi olumsuz sonuçlar görülebilmektedir.¹¹ Öğrenme çağındaki bireylerin sıklıkla sanal gerçeklik evreni ile öğrenimlerini pekiştirirken aynı zamanda kontrolsüz kullanımının sonuçları olarak kişilerde kaygı bozuklukları, kişisel becerilerinin gelişmemesi gibi negatif etkilemektedir.¹²

Sanal gerçeklik olgusu var olmayı deneyimlemeyi amaçladığından, erken yaşta başlayan internet kullanımı ile birlikte oluşturulmuş sanal gerçeklik içinde yer alan her türlü deneyim, genç yaştaki kişilerin kimliklerini belirlemede, görsel açıdan mükemmeli yakalamaya çalışılan bu mecrada kendini beğenmeme ve kendine ait değerleri bilememeye kadar uzanan karmaşık bir dönem yaratabileceği görülmektedir. Eğitim sürecinde yer alan bireylerin aileden ve çevreden edindiği bilgilerle, kurduğu ilişkiler, gerçek dünyayı öğrenmesi açısından normal gelişimini tamamlaması ve olgunlaşması açısından bir tehlike unsuru olarak görülmektedir. Bu nedenle sanal ortamda edindiği tecrübelerin gerçek hayatta duygularını yönetmekte zorluk ve kimliğini oluşturmakta yetersizlik alarak kişiyi olumsuz yönde etkilemektedir.¹³

3. NFT

NFT, her türlü görselin dijital ile yeniden kurgulanarak oluşturulan ve Ethereum para birimi ile çalışan eserlerdir. İnternetin geleceği olarak adlandırılan platformda kripto para ile işlem yapılmaktadır.¹⁴ Kripto paralar Blockchain teknolojisi ile şeffaf dijital hesap olarak kullanılırken, yine bu teknolojinin ürünlerinden NFT sistemi de 2017 yılından bu yana Ethereum üzerinden oynanan bir oyun aracılığı ile kullanılmaktadır. Crypto Kitties adlı dijital oyunun içerisindeki kedilerin satılması ile NFT temelleri atılmıştır.¹⁵

10 Kaleci, Devkan., Tepe, Tansel., Tüzün, Hakan. "Üç Boyutlu Sanal Gerçeklik Ortamlarındaki Deneyimlere İlişkin Kullanıcı Görüşleri", Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2017, s.677

11 Kaleci, Devkan., Tepe, Tansel., Tüzün, Hakan. "Üç Boyutlu Sanal Gerçeklik Ortamlarındaki Deneyimlere İlişkin Kullanıcı Görüşleri", Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2017, s.678

12 Kelleci, Meral. "İnternet Cep Telefonu Bilgisayar Oyunlarının Çocuk Ve Gençlerin Ruh Sağlığına Etkileri", Taf Preventive Medicine Bulletin 2008, 7 ,3 S. 253

13 Kelleci, Meral., "İnternet Cep Telefonu Bilgisayar Oyunlarının Çocuk ve Gençlerin Ruh Sağlığına Etkileri", Taf Preventive Medicine Bulletin 2008, 7 ,3 s. 255

14 <https://www.canliradyodinle.me/blog/jutin-bieber-metaverse-evreninde-konser-verdi>

15 Doğan B.,Ersöz, S.Ş.,&Şahin, C. "Kripto Sanatı ve Nft" Journal Of History Culture Adn Art Research, 11, 2022, s.4



Görsel 6: “Crypto Kitties” Kedi Figürü.

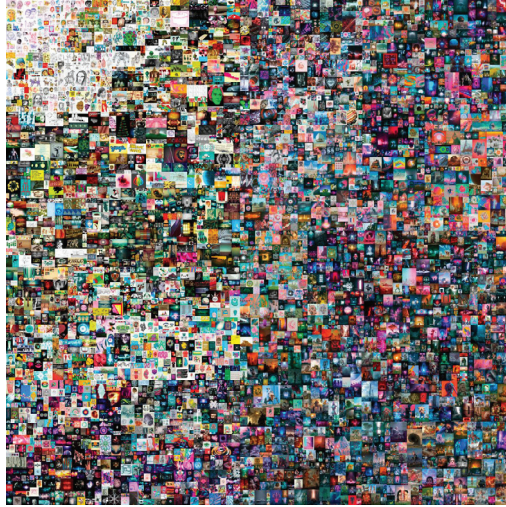
Kripto paranın temeli şifrelemeye dayalıdır ve daha değişken bir yapıya sahiptir. Tüm işlemleri blockchain teknolojisi ile kayıt edilmektedir. Teknik bir sorunla karşılaştığımızda tüzel kişi tarafından desteklenmez. Güvence altına alınmaları kriptografi ile sağlanmaktadır. Bir nevi dijital döviz olarak kabul edilen ilk kripto para 2009 yılında Satoshi Nakamoto tarafından bulunan Bitcoin’dir.¹⁶ Ethereum, Tether, Cardano, Solana, Pal-kadot gibi para birimleri örnek olarak listelenebilir. Proof of Work (PoW), kripto para madenciliğinde yapılan işlemleri doğrulamak için güvenlik sağlamak adına, sistemi matematiksel bulmacaya dayanan fikir birliği mekanizmasıdır. Multimedia teknolojileri dijital ticaretin, şeffaf, istikrarlı ve sürdürülebilir olmasını sağlayamamakta bu nedenle meta verilerinin geliştirilmesindeki sorunlar multimedya (AR/VR vb) teknolojileri ile çözülememektedir. Mevcut dijital ekonomi merkezi operatörler mesela büyük şirketler tarafından ele alınır ve bu da dijital mülklerin aslında kullanıcılarından ziyade operatörlere ait olduğu anlamına gelmektedir.¹⁷

Değiştirilememesi yeri doldurulamayan anlamına gelen, en bilinen örnekleri görseller ve sanat eserleri olan NFT ler, geçmişte şirket hisseleri gibi farklı varlık türlerini temsil etmek için kullanılmıştır. Her NFT kişinin kendi belirlediği miktarlarda fiyatlandırılmaktadır. NFT’lerin dijital sanat eserlerin satışının önünü açtığı düşünülmüş ve sanatçıların dünya çapında tanınmasına katkı sağlamıştır. Bilgisayardaki önemli gelişmelerin devamında sanal evrende geliştirilip sergilenen sanatın belirli alıcılara ulaşması ve tanınırlığının artarak satışının da mümkün olması gerekmektedir. Üretilen her ürünün satış kaygısı mutlaka olmaktadır ve bu ürünlerin

16 <https://www.investopedia.com/terms/s/satoshi-nakamoto.asp>

17 Duan, Haihan., Li, Jiaye., Fan, Sizheng., Lin, Zhanghao., Wu, Xiao., and Cai. Wei. “Metaverse For Social Good: A University Campus Prototype”, In Proceedings Of The 29th ACM International Conference On Multimedia, NY, USA, 2021

belirli bir pazarlama anlayışına yönelik çalışmalarını da mümkün kılmaktadır. NFT’ de yer almanın gerçek bir pazarlama taktiği olduğu söylenebilir. Pazarlama stratejisine baktığımızda ağızdan ağıza yayılması, internet ağı, gazeteler ve dergiler üzerinden reklamların yapılması tanınırlığı artırarak bir çeşit pazarlama politikası gütmektedir. Ayrıca NFT yeniliğe açıktır çağa ayak uyduran canlı bir platformdur.¹⁸ Teknik olarak NFT’ yi satın alan kişide sanat eserinin hakları olsa da, NFT yaratıcısı telif hakkına sahip kişidir. Eserler her satıldığında belli bir yüzde otomatik olarak sanatçıya aktarılmaktadır. Beeple takma isimli Mike Winkelman, 2007 yılından 2021 yılına kadar her gün için ayrı ayrı yaptığı dijital resimleri “*Everydays: The First 5000 Days*” ismiyle bir araya getirerek NFT formunda bir eser yaratmıştır. Bu eser 69 milyon USD’ye satılmış ve en pahalı NFT eseri olmuştur.



Görsel 7: *Everydays: The First 5000 Days*, Mike Winkelman, 2021.

Gerçekte düşünülmesi gereken bu eserlerin kimin tarafından alındığı ve nereden fonlandığıdır. Beeple, kendi eserini satın alan kişi ile iletişime geçmiş, Metakovan takma adı ile tanınmış Vignesh Sundaresan arkadaşı ile birlikte bu NFT’ yi satın aldığını, eskiden beri kripto para sektörünün içinde olduğunu ve sanatta devrimin bir parçası olma fırsatını gördüğünü belirtmiştir.¹⁹ Bu tarz işlemlerin fon kaynakları ve bu kaynakları doğrulama sistemi endişe uyandırabilecek düzeydedir. Örneğin vergi indirimi almak için NFT kullanılabilir ve bu durumda işlemlerin doğrulanması sorun haline gelebilir. FATF (mali eylem görev gücü), DEFİ (merkezi ol-

¹⁸ Beteş, Fulya. “Günümüz Sanat Piyasası İçerisinde Pazarlama ve Tanıtım Faaliyetlerinin Önemi”, Medeniyet Sanat İmü Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt 2, Sayı 1, 2016, s.15

¹⁹ <https://www.reuters.com/investigates/special-report/finance-crypto-sundaresan/>

mayan finans) ve VASP (sanal varlık hizmet sağlayıcıları) yaklaşımları, risklerin ve mevcut dezavantajların NFT'lerin faydalarından daha ağır bastığını ima etmişlerdir.²⁰ Burada anlaşılması gereken NFT'lerin önemli güvenlik açığı olduğuna işaret etmiştir. Şirketlere bağlı çalışan NFTlerin var olması, şirketin batması durumunda NFT sahiplerinin de Tokenlerini kaybetmesi anlamına gelmektedir. Buna örnek olarak 2021 yılının eylül ayında Tom Kuennen, 500 dolar değerindeki Opensea pazarından almış olduğu NFTlerinin satın alma geçmişi ile birlikte hesabından kaybolduğunu iddia etmiştir. Yine benzer bir olay Mart ayında Amerikan DJ3LAU tarafından 11 milyon dolarlık NFT albümünün kaybolduğu yönündedir.²¹ Birçok NFT sanat eserleri milyonlarca dolara satılmışsa olsa da, pek çok kişi bu satışın sanat adı altında sanatçı kişileri hem tanınırlık hem de sanatının değeri açısından takdir etseler de bunu aslında tam olarak gönül rahatlığı ile söylemek mümkün olmayabilir. Milyon dolarlık NFT'lerin satılıyor olması kara para aklamanın bir nedeni sayılabilir. Eisen Amper (ABD muhasebe firması) A.J. Woloszynki'nin haberine göre kripto paraların yaygınlaşması ile dolandırıcılığın artmasının kaçınılmaz olacağına, gelirlerini kripto paraya dönüştürerek karmaşık bir dizi farklı cüzdana aktararak bu fonların takip edilmenin zorlaşmasını sağlayarak yasa dışı para aktarımı yapılabileceğini belirtmiştir.²²

SONUÇ

Sanat ve sanatçı fiziki boyutu aşarak mekanı ve yaratıcılık kavramlarını aşması ile yaratıcılıkların sınırlarını zorlamakta, her zaman yapılanın ötesine geçerek, yeni ifadeler arayarak kendini ifade etmeye çalışmıştır. Sanatçı fiziki dünyadan ayrılmasının nedeni sanal dünyada yaratmış olduğu eserlerin gerçek malzemeler yerine teknolojiyi ve dijitali kullanmasıdır.

Gündelik yaşamlarımızda sıklıkla kullanılan teknolojik gelişmelerin insanlar üzerinde görülen etkiler, ikili ilişkilerin seyrini, insanların davranışlarını ve olaylara karşı tepkilerini, algılayış şekillerini, düşünme becerisini farklılaştırmış olduğu görülmektedir. Bu geniş ve sonsuz imkanların oluşması ile kişiler kendilerine yabancılaşmış ve sosyal becerilerinin zayıfladığı görülmüştür. Bunun yanında NFT'lerin Dijital sanatta kazanılan paraların akıbetini ve yatırımların belirsizliği kafa karıştırıcı olabilmekte ve yine de ekonomik, kültürel, eğitim, ticaret ve sanatsal alanda alt yapı olanaklarının gelişmesi ile giderek büyümektedir. Metaverse'de yaratılan bu altyapının gerçek dünyadan tam anlamıyla kopuk olmayacağı ve geleceğin ayrılmaz bir parçası olarak devam edeceğini söylemek yanlış olmaz.

20 <https://blog.lexpera.com.tr/mali-eylem-gorev-gucu-nun-degerlendirilmesi-ve-turkiyedeki-yansimalari/>

21 <https://interestingengineering.com/nfts-are-mysteriously-disappearing-heres-how>

22 <https://www.eisneramper.com/non-fungible-tokens-money-laundering-flvs-blog-0821/>

Sanal gerçeklik uygulamaları öğrenmeyi kolaylaştırırken bilgi eksikliklerini giderip, yatırım tavsiyesi olarak görülsede, negatif yönlerinin de beraberinde geldiği unutulmamalıdır. Sanal dünya sadece yaşadığımız dünyanın küçük bir alanını kapsayabilir. O alanda satış yapabilir, para kazanabilir, oyun oynayabilir veya yeni bir kimlikle yaşayabiliriz Fakat gerçek dünyaya dönmemizle gerçek bir kimlik çatışmasına girerek, İnsan beyninin böylesi bir durumda algısal süreçlerin farklılaşması, düşüncelerin değişmesi bireysel, yapısal bozulmalara yol açabilir ve yaşadığımız gerçeklik algılarının değişmesi ile varlığın sorgulanmasına neden olabilir.

KAYNAKÇA

- Atan, Ahmet., Uçan, Bahadır., Birsell, Çağatay., “*Dijital Sanat Uygulamaları Üzerine Bir İnceleme*”, İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi 26, 2015, s.3
- Beteş, Fulya. “*Günümüz Sanat Piyasası İçerisinde Pazarlama ve Tanıtım Faaliyetlerinin Önemi*”, Medeniyet Sanat İmü Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt 2, Sayı 1, 2016, s. 15
- Doğan B.,Ersöz, S.Ş.,&Şahin, C. “*Kripto Sanatı ve Nft*” Journal Of History Culture Adn Art Research, 11, 2022, s.4
- Duan, Haihan., Li, Jiaye., Fan, Sizheng., Lin, Zhanghao., Wu, Xiao., and Cai. Wei. “*Metaverse For Social Good: A University Campus Prototype*”, In Proceedings Of The 29th ACM International Conference On Multimedia, NY, USA, 2021
- Duan, Haihan., Li, Jiaye., Fan, Sizheng., Lin, Zhanghao., Wu, Xiao., And Cai. Wei. “*Metaverse For Social Good: A University Campus Prototype*”, In Proceedings Of The 29th ACM International Conference On Multimedia, NY, USA, 2021, s.9
- Ferhat, Savaş., “*Dijital Dünyanın Gerçekliği, Gerçek Dünyanın Sanallığı Bir Dijital Medya Ürünü Olarak Sanal Gerçeklik*”, Trt Akademi, Cilt 01, Sayı 02, 2016, s.724- 725
- Gronstedt, A., & Ramos, M., “*Learning Through Transmedia Storytelling*” (Vol. 1401). Association For Talent Development. 2014, s.9
- Kaleci, Devkan., Tepe, Tansel., Tüzün, Hakan. “*Üç Boyutlu Sanal Gerçeklik Ortamlarındaki Deneyimlere İlişkin Kullanıcı Görüşleri*”, Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2017, s.677
- Kelleci, Meral. “*İnternet Cep Telefonu Bilgisayar Oyunlarının Çocuk Ve Gençlerin Ruh Sağlığına Etkileri*”, Taf Preventive Medicine Bulletin 2008, s. 253
- Kuş, Oğuz., “*Metaverse: ‘Dijital Büyük Patlamada’ Fırsatlar ve Endişelere Yönelik Algılar*”. Intermedia International E-Journal, 2021, s.
- Mutlu, Mustafa. “*Oluşumundan Günümüze Dijital Sanat ve Öğrencilerin Dijital Sanatla İlgili Görüşleri*” Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim İş Eğitimi Bilim Dalı, Konya 2019, s.20
- Paul, Christiane. “*Digital Art (World of Art)*” Thames& Hudson World of Art, 2019, s.4
- Oppenheim, Charles. “*Virtual Reality And The Virtual Library. Information Services and Use*”, 1993, s. 3

İNTERNET KAYNAKÇA

<https://blog.lexpera.com.tr/mali-eylem-gorev-gucu-nun-degerlendirilmesi-ve-turkiyedeki-yansimalari/> 13.12.2022

<https://www.canliradyodinle.me/blog/jutin-bieber-metaverse-evreninde-konser-verdi> 15.12.2022

<https://www.eisneramper.com/non-fungible-tokens-money-laundering-fl-vs-blog-0821/> 16.12.2022

<https://www.investopedia.com/terms/s/satoshi-nakamoto.asp> 18.12.2022

<https://interestingengineering.com/nfts-are-mysteriously-disappearing-heres-how> 17.12.2022

<https://www.kickstarter.com/projects/culturehustle/voma-a-free-virtual-art-museum-for-everyone> 19.12.2022

<https://www.reuters.com/investigates/special-report/finance-crypto-sundaresan/> 12.12.2022

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1: VirtualDepictions https://pbs.twimg.com/ext_tw_video_thumb/1498911808203247616/pu/img/OD34S9ZEN4pJTR9J.jpg:large 13.12.2022

Görsel 2: Sanal Gerçekliğin Eğitimde Kullanımı. https://img.piri.net/mnresize/840/-/resim/imagecrop/2022/03/24/11/00/resized_0e2e5-83c08ee6sanaal.jpg 20.12.2022

Görsel 3: Augmented Reality Örneği. <https://educathub.com/wp-content/uploads/2020/03/artirilmis-gerceklik-kapak-blog.jpg> 21.12.2022

Görsel 4: Ready Player One Film Afişi.

<https://cocuklasinema.com/assets/admin/images/movie/0-ready-player-one.jpg> 7.12.2022

Görsel 5: Metaverse, Dijital Dünya <https://Cdn.Karar.Com/News/1407239.Jpg> 18.12.2022

Görsel 6: "Crypto Kitties" Kedi Figürü. <https://edition.cnn.com/style/article/cryptokitty-blockchain/index.html> 21.12.2022

Görsel 7: Everyday: The First 5000 Days, Mike Winkelmann, 2021. <https://www.kazoart.com/blog/wp-content/uploads/2022/02/Beeple-1140x1140.jpeg> 2.12.2022

“

Bölüm 5

**EGON SCHIELE’NİN BİR İMGELEM
DÜŞÜ: HASTA BİREY**

Evrin ÖZESKİCİ¹

”

¹ Doç., Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü,
evrim.ozeskici@usak.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1621-7955

Giriş

Avusturyalı Egon Schiele 20. yüzyılın önemli Ekspresyonist sanatçılarından birisidir. Eserlerinde akademik geleneğin dışına çıkan bir yaklaşımı vardır. “1909’un sonlarına doğru Schiele, akademi gelenekçiliğinden hayal kırıklığına uğradı ve aralarında Leopold Koleksiyonu’nda temsil edilen Anton Faista Hans Bohler ve Albert Paris Guittersloh’un da bulunduğu Akademi’den ayrılan arkadaşlarıyla Neukiinstler (Yeni Sanatçılar) grubunu kurdu” (Chan, 1997: 2). Bu durum eserlerinde teknik ve biçim anlayışını da etkilediği söylenebilir. Grafit, kurşun kalem ve suluboya gibi farklı tekniklerle çalışarak ifadeci üslubu resimlerinde öne çıkarmıştır. Dönemin birçok çağdaşlarından farklı olarak eserlerinde bedenleri deforme ederken bir imgelem yaratmasıdır. Dönemin İspanyol gripi salgını, savaşlar, hastalıklar ve ölümler sanatçıyı buhrana sevk ederek resimlerinde hastalıklı insan figürleri dikkati çekmektedir. “Salgın hastalıklar ile en fazla karşılaşan sanatçı olan Schiele, çocuk yaşta frengi hastası olan babasını kaybetmiştir. Frengi hastalığı annesine de bulaşan sanatçı büyük zorluklar ile devam ettirdiği sanat hayatında İspanyol Gribinden ölen eşi ve doğmamış çocuğunun acısını da yaşamıştır” (Yabalak, 2020: 528). Bu yüzden resimlerinde duygusal çöküntüye uğramış insanların ruh hali oldukça yoğun olarak hissedilmektedir.

Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Otto Mueller, Karl Schmidt-Rottluff ve Erich Heckel gibi dönemin Ekspresyonist sanatçılarından farklıdır. Farklı olarak Schiele’nin resimlerindeki karakterlerde yoğun bir iç çöküş ve deformasyon gözlemlenmektedir. Schiele resimlerinde yeşil, sarı ve kahverengi tonlarını daha çok kullanarak tıpkı Edvard Munch’un resimlerindeki gibi toplumsal problemlere yoğunlaşmaktadır. Bu durum Egon Schiele ve Edvard Munch’u diğer sanatçılardan farklı kılmaktadır.

Araştırma içerisinde Egon Schiele’nin eserleri analiz edilmiştir. Konuyla ilişkili alt başlıklar oluşturularak sanatçının farklı dönemlerde yapmış olduğu eserlerindeki düşünce ve anlam yapısı ortaya çıkarılmıştır. Dolayısıyla bu araştırma Schiele’nin resimlerindeki karakterlere nasıl bir imgelem yüklediğini fark etmekle birlikte; dönemin toplumsal yapısının anlaşılması açısından okuyucuya katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1. Egon Schiele’nin Eser Analizleri

1.1. Otoportredeki Anlam: “The Lyricist”

Egon Schiele eserlerinde geleneksel yöntemlerin dışında bir ifade dili kullanmıştır. Portrelerinde hafif üstten bakış ve özgüveni yüksek figürler dikkati çeker. “Schiele, yüzü aşkın otoportresiyle kendine saplantılı bir şekilde yönelmiş, kendi görüntüsünü çok çeşitli biçimlerde resimlerine

aktarmıştır. Schiele, sanat tarihinin geleneksel otoportre örneklerinden aykırı kendi benliğinin ötesine geçmiştir. Aynanın yansıttığı görüntünün ötesinde sanatçı kendi benliğindeki öteki alanı, gizil alanı ortaya çıkarmıştır” (Bozdemir, 2022: 118). Bu gizli alan sanatçının hastalıklı birey(ler)in birer yansımasıdır. Sanatçı resimlerinde salt kendi benliğinin dışında toplumun problemlerini de ele alır. Dolayısıyla Schiele hastalıklı bireyleri ve ruhsal problemleri olan kişileri içselleştirerek kendi portreleri üzerinden aktarmaktadır.



Resim 1. Egon Schiele, “The Lyricist”, 80,5x80 cm, 1911, Leopold Müzesi.

Sanatçının *The Lyricist* isimli eserindeki karakter kendisidir. Schiele eserindeki karakteri deforme ederek figürün ifadesi ve anlamı üzerinde yoğunlaşmıştır. Beden, eller, boyun ve yüzler üzerinde bilinçli olarak deforme ederek izleyiciye ironik bir mesaj vermektedir. “Schiele güncel edebiyattan ve varoluşçuluktan oldukça etkilenmiştir. Otoportresi, ego ve ruh arasındaki ayrımı göstermek için belli bir ikili benliği ifade ediyordu” (Yeh ve Tsai, 2007: 154). Görüldüğü üzere karakterin hafif tepeden bir

bakışla izleyiciyi rahatsız eden bir yönelimi ve benliği vardır. Karakterin el ve yüz kısımları bedenın biçimsel yapısından soyutlanmıştır. Dolayısıyla resimde kendisini deforme ederek neredeyse kimliksizleştirmiştir. Çünkü sanatçının gerçek kimliğini anlamak güçtür. Renkler Munch'un resimlerindeki gibi koyu ve kasvetlidir. Sarı, kahverengi, mavi ve siyahın tonlarıyla hasta bir toplumun ruh halini kendi bedeni üzerinde biçimlendirmiştir. Dolayısıyla sanatçı dönemin toplumsal yapısını içselleştirerek karakter üzerinde uygulamıştır. Sağlıksız bir bedenın içsel çöküntüsünü yansıtmıştır. Sanatçı bu eserinde ölümü vurgulamak istemiştir. İspanyol gribinin toplum üzerindeki olumsuz izlerini imgesel olarak içselleştirmiştir.

1.2. Hastalıklı Birey: “Turuncu Ceketli Otoportre”

Schiele'nin birçok otoportrelerinde dikkat çeken özellik; izleyiciye mutsuzluk ve reddedilmişlik hissini aktarmasıdır. Onun eserlerinde çaresizlik ve yalnızlık duygusu yoğun olarak hissedilmektedir.

Resimlerinde karamsar ruh halini betimlemek için kahverengi ve tonlarını ustaca kullanmıştır. Dünyaya ve insanlığa karşı olan kızgınlığını gösterebilmek için neredeyse bütün otoportrelerinde kendini çatik kaşlı göstermiştir. İnsan bedeni ve portreler üzerinde uygulamış olduğu deformasyonlar ve fırça sürüşündeki doku etkileri resimlerinde olağanüstü çarpıcı etkiler yapmıştır” (Baysal, 2021: 172).

Her ne kadar hastalıklı bireylerin ruhsal analizlerine yer verse de kendi benliğinden kaçmamaktadır. Diğer bir ifade ile eserlerinde, toplumsal duyarlılığını kendi bedenlerinde deforme ederek ve sentezleyerek aktarmaktadır. Dolayısıyla resimlerinde Kierkegaard'ın varlık problemi dikkati çekmektedir. Bu felsefeye göre insanın varlık problemi önceliklidir. “Varoluş düşüncesinde ya da felsefesinde kendini ifade eden ya da dile getiren, duygu ve düşünce bütünlüğü içinde yaşadığı koşullarca biçimlendirilmiş ve koşullanmış olan insandır” (Çoşkun, 2015: 80). Schiele resimlerindeki figürleri insan varlığının bedeni, zihni, öznesi ve nesnesi olarak sorgular. Otoportrelerinde Schiele, kendi duygu durumunu ifade eden birey olarak resmeder.



Resim 2. Egon Schiele, "Turuncu Ceketli Otoportre", 1913, Albertina Müzesi.

Sanatçının eserinde görüldüğü üzere hastalıklı bir beden dikkati çekmektedir. Beden o kadar deforme edilmiş ve soyutlanmıştır ki eserleri genellikle bitmemişlik hissi uyandırır. Bu resimde de benzer bir aktarım söz konusudur. Bireyselliğin ön plana çıktığı bir betimlemem görülmektedir. Bu yüzden sanatçının eserinde varlık problemi öne çıkmaktadır. İnsan varlığının bedeni, hüznü, ölümü, acısı ve tüm benliği tek bir karakter üzerinden aktarılmıştır. Neredeyse birkaç rengin ele alındığı resimde çizgisel ve lekesel bir tasvir betimlenmiştir. Merkezdeki figürün turuncu ceket karakterinin hüznünü ortaya çıkarmıştır. Karakterin yüzündeki sarı ve yeşil tonlar ile tamamlanan hüznünlü bir yüz, izleyiciye karakterin anlık durumu yansıtmaktadır. Ekspresyonist bir biçimleme tasviri ile ifadeyi ön plana çıkarmıştır. Aynı zamanda sanatçı bedeni yapı bozuma uğratmıştır. Dolayısıyla ekspresyonist ifade kullanarak öznellik kavramını izleyiciye göstermek istediği düşünülebilir. "Ekspresyonist

resmin belirleyici özelliklerinden olan canlı renklerin kullanımıyla biçimsel bozulmaların yerini, sanatçının öznelliğinden doğan idealize edilmemiş bir formun serbest tasvirine bıraktığını görürüz” (Kayaalp, 2020: 127). Schiele resimlerinde toplumun izlerini barındırmaktadır. İdealize edilmiş estetik anlayışın aksine bilinçli olarak figürleri deforme etmiştir. Tıpkı sanatçı Otto Dix gibi sert ve acımasız betimlemelere yer verir. Bu yüzden her iki sanatçının eserlerindeki ortak noktası; biçimsel deformasyon ve eleştiri olduğu iddia edilebilir.

1.3. Düşünce Sancısı: “Ölüm ve Genç Kız”

Ölüm kavramı sanatçının birçok eserinin ana teması olarak vurgulanmıştır. Kaçınılmaz gerçekliği hemen hemen her eserinde renk, biçim ve ifade ile yansıtmıştır. Bu yüzden sanatçının hiçbir eserinde estetik biçimleme ve beğeni algısı oluşmamıştır. Çünkü onun eserlerinde melankoli ve dram vardır. Gerçeğin görüntüsü sert, keskin ve çirkin figürler olarak aktarılmıştır. Sanatçının *Ölüm ve Genç Kız* isimli eseri bu duruma örnek olarak gösterilebilir.



Resim 3. Egon Schiele, “Ölüm ve Genç Kız”, 1915.

Schiele'nin yukarıdaki eserine bakıldığında varlık probleminin ele alındığı ve sorgulandığı bir ifade ortaya çıkar. Esere dikkatle bakıldığında insan ve ölüm arasındaki çağrışımın yoğun duygusal düşüncesi ortaya

çıkılmaktadır. Dolayısıyla resme bakıldığında Sartre'ın insan ve öz arasındaki düşüncesi akla gelmektedir. “Sartre göre, yalnız insanda varoluş özden önce gelmektedir” (Bender, 2009: 26). Eserdeki leke, ifade ve biçimlerin düzenlenişi Sartre'ın görüşünü desteklemektedir. Eserde merkezdeki iki figür birbirine korku ile sarılmaktadır. Soldaki kişi sanatçının kendisidir. Diğer kişi ise kendisine modellik yapan genç bir kızdır. “Bu tabloyla ilgili bir başka yorum da ölüm tasvirinin Schiele, genç kızın da Valerie Neuzil (Wally) olduğu yönündedir. Wally, Schiele'ye uzun süre modellik yapan, Schiele ile aralarında bir aşk olduğu düşünülen genç bir kadındır. Schiele, Edith ile evlenmeye karar verdikten sonra bu resmi yapması bu yorumu kuvvetlendiriyor” (Bağlantı 1). Ölüm karşı iki aşkın birbirlerine sarıldığı ve direnç gösterdikleri görülmektedir. Kadının kollarının bedene oranla çok daha ince çizilmesi onun ölmek üzere olduğunu gösterir. Ancak kadının ayaklarına bakıldığında direndiği ve hayatta kalmaya çalıştığı sezilmektedir. Schiele resminde diyagonal yerine dairesel hatlarla atmosferi oluşturması ölümün hızla üzerine geldikleri fikrini desteklemektedir. Bu yüzden koyu ve kasvetli renk tonlarına başvurulmuştur. Araştırmada elde edilen bulgulara göre sanatçı bu eserde hastalık ve ölüm imgesinden yola çıkarak izleyiciye bir mesaj vermek istemiştir. Schiele içinde bulunduğu toplumun hastalıklı yapısına yönelik bireysel bir gerçekleştirdiği söylenebilir.

1.4. Karakter Analizi: “Başını Eğmiş Otoportre”

Sanatçının *Başını Eğmiş Otoportre* isimli eserinde gururlu ve sert bir bakış dikkati çekmektedir. Bu eserindeki hafif eğilimli bir bakışı ve yarım bir portre açısını diğer eserlerindeki kompozisyonlarına da taşıdığı gözlemlenmiştir. Çamurlaştırılmış koyu lekeleri, tuval yüzeyindeki katmanlı boya, figürün iri gözleri, deforme edilmiş açık parmağı ve sert çene yapısı; sanatçının derin bir buhran içinde olduğunu gösterir.



Resim 4. Egon Schiele, “Başını Eğmiş Otoportre”, 1912, Leopold Müzesi.

Resimdeki karakterin analizine bakıldığında rahatsız ve hastalıklı bir bireyin varlığı sezilmektedir. “Vücudu çürümenin solgun renklerini yansıtmaktadır. Birçok yerde kendini kafatası benzeri bir yüzle resmetti. Schiele bir dizesinde şunu itiraf etti: “Her şey yaşayan ölüdür”” (Selsdon ve Zwingerberger, 2011: 43). Modelin hafif öne eğilmiş başı, karşıya bakan bakışları ve renklerdeki koyu alanlar izleyiciyi ürkütmektedir; bu durum yaşayan ölü bir insanın varlığını kanıtlar niteliktedir. Sanatçı bu eserinde kendi benliğiyle toplumsal problemlere karşı adeta meydan okumuştur. Karakterin ellerinde bu durumun varlığı daha net bir şekilde gözlemlenebilir. “Öznenin parmakları her türlü açık, bükülmüş ve garip sembolik hareketlerle resmedilmektedir veya uzun çizilmektedir. Schiele'nin elleri ve parmakları yerinden çıkmış ve doğal değildir. Genellikle doğal olanlardan daha büyüktürler. Her boğum ve her eklem abartılı ve dikkatle ifade edilmiştir” (Bağlantı 2). Böylece sanatçı izleyiciye

karşı güçlü bir kimlik ve beden algısı sunmuştur. Schiele'nin eserinde varlık problemini öne çıkarması; içinde bulunduğu toplumun kültürel, sosyal ve politik durumuna karşı bir eleştirisi olarak düşünülebilir.

2. Edvard Munch'un ve Egon Schiele'nin Ortak Noktası: Hasta Toplular

Egon Schiele ve Edvard Munch farklı toplumlarda yaşamış ancak eserlerinde benzer ifade dilini kullanan sanatçılardır. Her iki sanatçı da resimlerindeki figürleri deforme ederek bireylerin hastalıklı ve psikolojik yapısını öne çıkarır. Aynı zamanda toplumların ruhsal ve duygusal yapısını sorgularlar; resimlerindeki estetik olgunun dışına çıkarlar. Bu yüzden Egon Schiele ve Edvard Munch diğer çağdaşlarından farklı olarak resimlerinde; aşk, korku, savaş, ölüm ve melankoli ortaya çıkmaktadır. “Munch eserlerinde, korku, nefret, yalnızlık ve ölüm gibi konular işlenmiş, karanlık olarak gördüğü insanları resimlerine yerleştirmiştir. Onun bedenleri hem karanlık hem de ürkütücüdür” (Taşkesen, 2018: 10). Dolayısıyla Munch resimlerinde toplumsal olayları eleştirel bir şekilde yansıtmaktadır.



Resim 5. Edvard Munch, “Hasta Çocuk”, 1885–1886, Nasjonalgalleriet, Oslo.

Edvard Munch'un *Hasta Çocuk* isimli eserine bakıldığında Egon Schiele'nin *Ölüm ve Genç Kız* isimli eseriyle benzerlik göstermektedir. Her iki eserde de hasta bireyler üzerinden betimleme yapıldığı görülmüştür. Aynı zamanda renklerin koyu ve kasvetli olarak uygulanması hastalığın, ölümün ve bir iç çöküşün habercisidir. Resme bakıldığında yatağa yatmış hasta bir çocuk ile annesi görülmektedir. Annenin üzüntüsü ile hasta çocuğun yüzündeki ifadesi resimde öyle bir atmosfer oluşturmuştur ki; resim izleyicide duygusal olarak çöküntü yaratmaktadır. “Norveçli sanatçı Edvard Munch, annesini beş yaşında tüberkülozdan kaybetti ve dokuz yıl sonra on beş yaşındaki kız kardeşi de aynı hastalıktan öldü. *Hasta Çocuk*'un ilk versiyonlarını 1890'larda resmetti ve yıllar içinde takıntılı bir şekilde ona geri döndü” (Kapp, 1994: 167). Dolayısıyla Munch bu resminde uyguladığı teknik ve ifade yapısını sonraki resimlerine taşıyarak geliştirdiği iddia edilebilir.



Resim 6. Egon Schiele, “Aile Tablosu”, 1918, Belvedere Museum.

Egon Schiele'nin *Aile Tablosu* isimli resmiyle Edvard Munch'un *Hasta Çocuk* isimli eserlerindeki ifade dili birbirine benzerlik göstermektedir. Her iki sanatçının eser analizlerine göre bir diğer ortak noktası; dramdır.

Ekspresyonist çağdaşları savaşlar ve toplumsal olaylar üzerinden genel sorunları eserlerine taşıırken; Egon Schiele ve Edvard Munch bireysel sorunlara yönelmektedir. Diğer bir ifade ile toplumsal olayların kendi yaşamlarındaki etkilerini sanatlarına taşır. Bu yüzden her iki sanatçıda yoğun hüznün ve kırılmalılık sezilir. “Profilde gösterilen bebek, annesinin bacaklarının arasından güvenli ve özgürce bakar. Sola bakıyor ve dalgın görünüyor. Baba sağ eliyle kendine doğru hareket ederken, geriye yaslanmış ve dizinden sarkan uzun sol kolu anne ve çocuğa barınak sağlamak için uzanıyor” (Bağlantı 3). Eserin konusu bir o kadar ilginçtir. İspanyol gribine yakalanan eşi hamile bebeğiyle birlikte ölmüştür. Dolayısıyla doğmamış çocuğunun resmini yaparak bir aile tablosu oluşturmuştur. Eserin ardından kısa bir süre sonra kendisi de aynı hastalığa yakalanarak ölmüştür. Bu yüzden *Aile Tablosu*, hasta bireylerin ölümsüz bir anı olarak sanat tarihinde yerini almış önemli bir eserdir.

SONUÇ

Egon Schiele'nin eser analizlerinden elde edilen sonuçlara göre resimlerinde ifade ve düşüncenin öne çıkarıldığı gözlemlenmiştir. Sanatçı bilinçli olarak eserlerindeki karakterleri deforme etmiş ve çirkinleştirmiştir. Bu durum sanatçının içinde bulunduğu salgınla doğrudan ilintili olduğu anlaşılmıştır. Eserlerinde kendini konu olarak seçmesi hasta bir bireyin benliğini ortaya çıkarma düşüncesi olduğu iddia edilebilir. Sanatçı bu yüzden eserlerinde varlık problemini ele aldığı gözlemlenmiştir. İzleyiciyi rahatsız eden ve düşündüren resimlerinin temel sebebi; hasta bir bireyin varlığıyla ilişkili olduğu anlaşılmıştır. Dönemin ekspresyonist sanatçılarından farklı olarak resimlerinde soyutlama yönelimine daha çok başvurduğu sonucuna varılabilir.

KAYNAKÇA

- Baysal, A., M. (2021). *Dışavurumcu Resim Anlayışında Portre*. Fine Arts, Cilt: 16, Sayı: 2.
- Bender, M., T. (2009). *Varoluşçuluk Ve Jean Paul Sartre Örnekleme*, Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 4.
- Bozdemir, İ. (2022). *Egon Schiele Resimlerinde Biçimlenen Güzelin ve Çirkinin Değişen Algısı*. Uluslararası Sosyal Bilimler Akademik Araştırmalar Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 1.
- Chan, M. (1997). *Egon Schiele: The Leopold Collection Vienna*. Viena: The Museum of Modern Art.
- Çoşkun, S. (2015). *Varoluşçuluk Ve Özgürlük Problemi*. Felsefe Dünyası, Sayı: 1.
- Kapp, E. (1994). *The Sick Child*. Psychiatry in Art, Psychiatric Bulletin , Volume: 2, Issue: 3.
- Kayaalp, A. (2020). *Sinema ve Resim Bağlamında Ekspresyonist İmgede Dehşet ve Izdırap Temaları*. MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 1 (21).
- Selsdon, E., Zwingerberger, J. (2011). *Egon Schiele*. New York: Parkstone Press International.
- Taşkesen, S. (2018). *Ekspresyonizm Akımının Köprü ve Mavi Atlı Gruplarına Yansımalarının Beden Olgusu Üzerinden Sorgulanması*, Sanat Dergisi, Sayı: 31.
- Yeh, J., T., Tsai, H., Y. (2007). *Being-there: an Existentialism Point of View in Egon Schiele's Self-portraits*. The International Journal of Arts Education.
- Yabalak, H. (2020). *Sanatçının Esin Kaynağı Olarak Salgın Hastalık ve Hastalığın Resim Sanatına Yansıması*. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: Salgın Hastalıklar Özel Sayısı.

İNTERNET KAYNAKÇASI

- Bağlantı 1: <https://dumendergi.com/egon-schiele-ve-eserleri-uzerine-bir-inceleme/>. Erişim Tarihi: 11.12.2022.
- Bağlantı 2: <https://www.dailyartmagazine.com/10-times-egon-schiele-mastered-hip-hop-hand-gestures/>. Erişim Tarihi: 13.12.2022.
- Bağlantı 3: <https://jamanetwork.com/journals/jamapsychiatry/fullarticle/482049>. Erişim Tarihi: 18.12.2022.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim 1. Egon Schiele, “The Lyricist”, 80,5x80 cm, 1911, Leopold Müzesi.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Egon_Schiele_-_The_Lyricist_-_Google_Art_Project.jpg. Erişim Tarihi: 6.12.2022

Resim 2. Egon Schiele, “Turuncu Ceketli Otoportre”, 1913, Albertina Müzesi.

<https://www.albertina.at/en/albertina-modern/exhibitions/schiele-and-his-legacy/>. Erişim Tarihi: 7.12.2022

Resim 3. Egon Schiele, “Ölüm ve Genç Kız”, 1915.

<https://dumendergi.com/egon-schiele-ve-eserleri-uzerine-bir-inceleme/>. Erişim Tarihi: 9.12.2022

Resim 4. Egon Schiele, “Başımı Eğmiş Otoportre”, 1912, Leopold Müzesi.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Egon_Schiele_-_Self-Portrait_with_Lowered_Head_-_Google_Art_Project.jpg. Erişim Tarihi: 11.12.2022

Resim 5. Edvard Munch, “Hasta Çocuk”, 1885–1886, Nasjionalgalleriet, Oslo.

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sick_Child_\(Munch\)#/media/File:Munch_Det_Syke_Barn_1885-86.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sick_Child_(Munch)#/media/File:Munch_Det_Syke_Barn_1885-86.jpg). Erişim Tarihi: 17.12.2022

Resim 6. Egon Schiele, “Aile”, 1918 Belvedere Museum.

<https://time.com/5827561/1918-flu-art/>. Erişim Tarihi: 18.12.2022

“

Bölüm 6

ORTAM ODAKLI SANAT ÖRNEĞİNDE
HASTANELER

Mahpeyker YÖNSEL¹

”

¹ Doç. Mahpeyker Yönsel, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, ORCID ID: 0000-0001-5331-8176, myonsel@nku.edu.tr

Giriş

İnsan ve mekan arasındaki etkileşim değerlendirildiğinde doğru tasarlanmış mekansal kurguların insanların duygularını olumlu yönde etkilediği gibi davranışlarına da yansıdığı gözlemlenmiştir. 1980’lerin başlarında bazı araştırmacılar iç mekanların ve sanat eserlerinin hasta üzerindeki potansiyelini tartışmaya başladığında tıp kurumları fiziksel ortamlarına daha çok ilgi göstermiştir. Örneğin “1985’te Planetree (küresel sağlık hizmeti organizasyonu) daha fazla özerklik, empati sunan hastane tasarımlarını ve tedavi planlarını savunan “hasta merkezli” bakım modeli kurdu. Hastane odalarındaki sert aydınlatmayı hafifletmek için kısma anahtarları tanıttı. Hastalara heykel dersleri, personele palyaço dersleri verdi ve Connecticut Derby’de ki Griffin hastanesinin ön lobisine bir kuyruklu piyano yerleştirdi (Görsel 1)” (Stoppard,2021). Hastaların karşılanmasından taburcu olmasına kadar geçen süredeki güler yüzlü personel hizmeti ne kadar önemliyse iç mekandaki tasarım, duvar rengi, obje, sanat eseri vb. aynı derecede hasta için önemlidir. “Florence Nightingale, 1859’da ‘Hemşirelik üzerine notlar-nedir ne değildir’ de şöyle yazmıştır: İnsanlar etkinin sadece zihinde olduğunu söylüyor. Etki aynı zamanda vücuttadır. Biçim, renk ve ışıktan etkilenmemizin yolunu çok az bilmemize rağmen şunu biliyoruz ki üzerimizde gerçek fiziksel etkileri vardır. Hastalara sunulan objelerdeki biçim çeşitliliği ve renk parlaklığı iyileşmenin gerçek yöntemleridir” (Erenoğlu,Aytuğ,2007:6). Hastaların almış oldukları hizmet kalitesi mekanların tasarımları ile doğru orantılıdır. Günümüz sağlık kurumları hastaların evlerindeymiş gibi hissedecekleri konuksever iç mekanlara dönüşmeye başlamıştır. Tasarımda öncelikli hedef hastaların konforunun maksimum düzeyde olmasının yanı sıra yatan hastaların güvende, rahat ve özel hissetmeleridir. “Hasta odaları tasarımında; rahat erişilebilirlik, mahremiyet, renk, doku, aydınlatma, gürültü kontrolü, manzara, ergonomik mobilyalar başlıca düşünülmeli gereken tasarım parametreleri olarak tanımlanmıştır (Akt. Aksoy,2022:14). Ergenoğlu ve Aytuğ psikolojik olarak destekleyici tasarımların hastaların iyileşme süreçlerindeki önemini şu şekilde açıklamıştır:

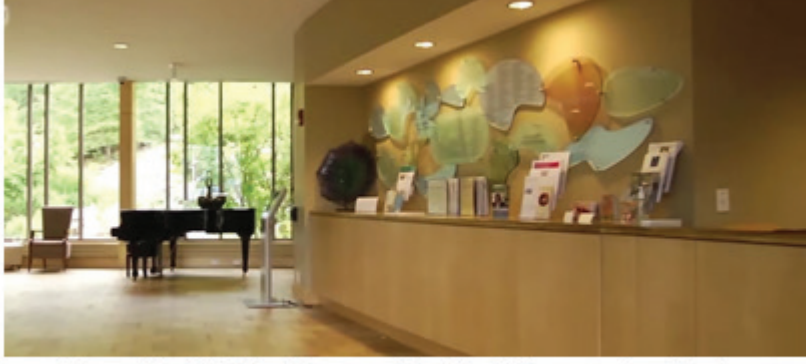
“Psikolojik olarak destekleyici tasarımlar, hastanın hastalığa eşlik ettiği bilinen stresle başa çıkmasına yardımcı olmak yoluyla, iyileşme sürecini geliştiren ilaçlar ve diğer tıbbi teknolojiye yardımcı olmaktadır. Bu durumda, hastaların hoş ve rahatlatıcı bulunduğu hastane mekanları tasarlamak yoluyla stresi azaltmak ve iyileşme duygusu vermek üzere olumlu bir imge ileten hastane binaları tasarlamak önemli bir amaç haline gelmektedir” (Ergenoğlu,Aytuğ,2007:7).

Kuşkusuz sağlık hizmeti veren mekanların tasarımı sadece fiziki ortam düzenlemeleriyle değil insan psikolojisi üzerinde etkili olan sanat eserlerinin sağlık kurumlarında yer almasıyla da ilişkilidir. Sanatın önemi

bilincinde olan sağlık kurumlarının yönetimleri sanatın iyileştirici gücünden faydalanmak amacıyla hasta odaklı renovasyon projelerini kurumlarının gündemine almaktadır. Sanatla bağlantı kuran hastanelerde gelişmeler doğrultusunda son yıllarda daha kullanışlı, hasta merkezli ve en önemlisi hastanın fiziksel, ruhsal sağlığının birlikte iyileşmesi ile ilgili çalışmalara hız verilmiştir. Buna istinaden sanatçı, sanat eseri ve hastane üçgeni bu hızlı oluşumda birbirinin paydaşı durumuna gelmiştir. Çeşitli disiplinlerde uzmanlaşmış günümüz sanatçıları hastanelerin iç mekanlarını iyileştiren projelerde yer almıştır. Tschabalala Self, Gordon Cheung ve Nengi Omuku, Gavin Turk, Bob & Roberta Smith, Mark Titchner, Julian Opie, Richard Wentworth ve Anish Kapoor gibi dünya standartlarında tanınmış sanatçılar bu isimlerden birkaçıdır. Araştırmanın amacı hasta tedavisinde olumlu etkiler sağlayan dünyaca ünlü sanatçıların hastanelere yaptıkları sanat eserlerini tanıtmak ve hastane mekanlarını daha fazla sanat eserleri ile buluşturmada yetkili hastane yönetimlerini sanat proje üretiminde teşvik etmektir.

1. Hastanelerde Sanat Uygulamaları

Zihinlerdeki klasik hastane anlayışından uzak mekanlar yaratmak için son dönemde hastaneler, mimarların yanı sıra sanatçılarla da çalışmaktadır. Amerika Birleşik Devletleri'nin Bronx bölgesinde yer alan Morris Park bölümündeki Jacobi Tıp Merkez binasında (bina 4) Andrei Krautsou ve Yulia Puhach adlı sanatçılara "İtina" adında bir duvar resmi yaptırılmıştır. Sanatçıların pastel tonlarda çalıştığı duvar resminde, "narin ve kırılğan bir çiçeğin güzelliği hayata yeni başlangıçları ve umudu ifade ederken, iki elin ise çiçeğin büyürken korunmasına yardımcı olduğunu göstermektedir. Ana tema, birliktelik ve kapsayıcılıktır" (Moloney, Quinones, 2020:5). Resmin ardındaki fikir, toplum ile hastane arasında güven ve bağlılık oluşturmaya yardımcı olmaktır. Çok sayıda duvar resmi tasarımları ve illüstrasyonları bulunan sanatçı Lynne Hollingsworth ise, İngiltere'nin Coventry bölgesinde şehir merkezinin 6 km kuzeydoğusunda büyük bir Ulusal Sağlık Hizmeti (NHS) hastanesi olan Üniversite Hastanesi Coventry & Warwickshire'nın birçok bölümünde duvar resmi yapmıştır. Bunlardan biri organ bağıışı anıt duvar resmidir. Resmin içinde "from me to you a gift of life, forget me not" (benden sana hayatın hediyesi unutmama) yazar ve uçuşan kelebekler, mavi çiçekler, pastel renkler resmi oluşur. Duvar resmi hastane iç mekânında büyük bir yer kaplarken tamamen gönüllülük esasına dayalı organ bağıışı mesajlarıyla insanların başka insanlara hayat olma yolunda yürüyecekleri uzun koridorda karşılarına çıkmaktadır.



Görsel 1. Griffin Hastanesi Lobisi, Connecticut Derby



Görsel 2. Andrei Krautsou, Yulia Puhach
“İtina”, 2020 NY Jacobi Tıp Merkez
Binası Dış Duvarı



Görsel 3. Lynne Hollingsworth
İngiltere Üniversite Hastanesi Coventry &
Warwickshire’da ki Organ Bağışı
Anıt Duvar Resmi

LP Edits adıyla anılan sanatçı covid döneminin en zor süreçlerinde sağlık personelinin moralini yükseltmek için İngiltere NHS Nightingale Exeter hastanesinde renkli bir duvar resmi yapmış ve resimde bir kalp imgesinin önünde bulunan sağlık çalışanını süper kahraman olarak göstermiştir. Sanatçının, J. Howard Miller’ın 1943 yılında beyaz ev eşyası üreticisi olan Westinghouse elektrik şirketi için kadın işçilere moral kazandırmak amacıyla tasarladığı “We Can Do It! (Yapabiliriz)” adlı afişten esinlendiği görülmektedir. Figürün pazusunu gösteren pozu ve pazusunun üstündeki süpermen logosu kadın doktoru güçlü ve kahramansı bir imajda yansıtmaktadır. Kimliği anonim olan Banksy ismiyle eserlerine imza atan dünyaca ünlü İngiliz sokak sanatçısı Southampton Üniversite Hastanesi için kömür kalemle yaklaşık 1 metrekare alanda Game Changer “Çığır Açan” adlı bir resim yapmıştır. Gompertz, Banksy’nin eserini şu şekilde açıklamıştır:

“Banksy’nin yeni bir eseri İngiltere’deki Southampton Hastanesi’nde ortaya çıktı. Büyük kısmı siyah beyaz olan bir metrekare boyutundaki resim,

hastane yönetimi tarafından acil servis girişine asıldı. Resimde bir çocuğun oyuncak sepetindeki süper kahramanlar yerine, pelerinli bir hemşireyle oynadığı ve hemşirenin elini, Süpermen'in göreve uçarken yaptığı gibi ileri doğrulttuğu görülüyor. Banksy, resimle birlikte hastane çalışanlarına da bir not gönderdi: “Yaptıklarınız için hepinize teşekkür ederim. Bu resim siyah beyaz olsa da ortamı biraz aydınlatacağını umuyorum” (Gompertz,2020).

Resim, koronavirüs (Covid-19) pandemisi sırasında ortaya çıkmış, bir müddet hastane girişinde sergilendikten sonra geliri bağışlanmak üzere açık artırmayla satılmıştır. Hastaneye de eserin reproduksiyonu bırakılmıştır. Christie's Müzayede Evi, eseri “umudun resmi” ve pandeminin gidişatını değiştirmeye çalışanlarına bir saygı duruşu olarak duyurmuştur. NTV'nin haberine göre eserin “satış fiyatı tahminlerin üzerine çıkmış ve 19 milyon 450 bin eurodan (16 milyon 750 bin pound) alıcı bulmuştur. Satıştan elde edilen kazancın İngiliz Sağlık Kurumu'na (NHS) bağışlanacağı duyurulmuştur” (NTV,2021).



Görsel 4. LP Edits
NHS Nightingale Exeter Hastanesi



Görsel 5. Banksy
“Çığır Açan”,
Southampton Üniversite Hastanesi

“Chelsea & Westminster Hastanesi sıradan bir sağlık merkezi değildir. 1993 yılından bu yana, binanın koşullarında ve halka açık alanlarında müze onaylı seçkin bir sanat koleksiyonuna ve yoğun bir performans sanatları programına (müzikten dansa, tiyatrodan pandomime) ev sahipliği yapmaktadır” (Nobile, 2012). Hastanedeki sanat ve performansların tamamı, her yıl hastanede tedavi edilen 350.000 hastaya sunulan bakımı, konforu ve desteği artırmaya yönelik projeleri finanse eden Chelsea & Westminster Sağlık Vakfından gelen bağışlarla finanse edilmektedir. Hastane, sanatçılarla kurduğu iş birliği sayesinde sanatı hastaneye entegre ederek hastalara, ailelere ve tüm personele eğlenceli bir ortam sunmaktadır. Örneğin heykelleriyle tanınan Britanyalı pop art sanatçısı Allen Jones'un, Chelsea & Westminster Hastanesi için yaptığı “Akrobat” adlı eseri geniş bir atriyum alanda odak sağlamak için tasarlanmış ve iç mekan heykeli olarak hastanede yerini almıştır. Bir diğer sanatçı Sian Tucker, aynı hastane için Matisse'in doğadan türettiği soyut ve temsili biçimlerine dayalı

pastiş yapraklardan oluşan “Düşen Yapraklar” enstalasyonunu hastanenin avlusuna doğru yukarıdan asmış ve muhteşem bir renk dizisi sağlamıştır.



Görsel 6. Allen Jones
“Akrobat”,
Chelsea & Westminster Hastanesi, Londra



Görsel 7. Sian Tucker
“Düşen Yapraklar”, 1993
Chelsea & Westminster Hastanesi, Londra

Çocuk Hastanesi Hayır Kurumunun sanat programı Artfelt tarafından finanse edilen Sheffield Çocuk Hastanesini dönüştürme projesinde Jon Burgerman, Thomas Burden ve Andy J. Miller adlı sanatçılarla çalışılmıştır. Sanatçılardan Jon Burgerman, Sheffield Çocuk Hastanesini dönüştürmek üzere çocuk hastaların dikkatini dağıtmayı amaçlayan illüstrasyon çizimlerle hastane odalarını renklendirmiştir. Birçok ilginç ve eğlenceli karakteri keçeli kalemle çizdikten sonra dijital olarak taramış ve görsel çıktılarını duvara sabitleyip çekici bir alan haline getirmiştir. Projede yer alan İngiliz sanatçı ve tasarımcı Morag Myerscough ise Sheffield Çocuk Hastanesinde çocukların korkularını hafifletmek amacıyla 46 ebeveyn banyolu yatak odasını renkli, geometrik desenlerle ev sıcaklığında tasarlamıştır. Bu yeniden tasarım ile hastanenin klinik ve soğuk görümlü alanları canlı ve eğlenceli bir mekân halini almıştır. Myerscough, otizmlili çocuklara veya parlak desenlere tahammülü olmayan diğer çocuklara uygun olması için bazı odaları daha pastel renklerle düzenlemiştir. Çocuksu odalar tasarlamayı düşünse de daha büyük çocuklara ve ebeveynlere de uygun olmasını göz önünde bulundurarak odaları yenilemiştir. Bu yenilemede ahşap lamine paneller üzerine serigrafi tekniği uygulamıştır.



Görsel 8. Jon Burgerman
2018, Sheffield Çocuk Hastanesi



Görsel 9. Morag Myerscough
Sheffield Çocuk Hastanesi

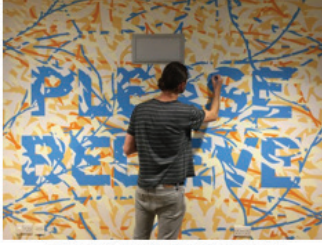
2. Hospital Rooms (Hastane Odaları) Projesi

Tipik ilham vermeyen klinik alanları, neşe getiren, rahatlık veren, umut sunan, teşvik eden ve iyileştirme gücüne sahip bir alana özgü sanat eserleri ile dönüştürme fikrinden yola çıkan sanatçılar Londra merkezli Hayır Kurumu ile bir araya gelmiştir. “Hospital Rooms” adlı bu Hayır Kurumunun oluşum hikayesini One Darnley Road Branding ajansı şu şekilde anlatmıştır:

“Hospital Rooms” adında Birleşik Krallık’taki NHS akıl sağlığı yatan hasta birimleri için müstesna sanat eserleri sipariş eden bir sanat ve akıl sağlığı yardım kuruluşudur. Sanatçı Tim A Shaw ve Küratör Niamh White, yakın bir arkadaşlarının zorla akıl sağlığı hastanesine kaldırıldıktan sonra Hospital Rooms (Hastane Odaları) projesini kurmuştur. Arkadaşlarını ziyaret ettiklerinde, onun savunmasız olduğu bir zamanda hastane ortamının soğuk ve klinik olduğunu görünce şok oldular. Her biri 10 yıldan fazla sanat alanında çalıştıktan sonra, bu mekanları yüksek kaliteli sanat eserleriyle dönüştürebilecek becerilere ve sanat çevresine sahip olduklarını hissettiler. 2016 yılında, tıp direktörü Dr Emma Whater (şu anda Hospital Rooms’un mütevellilerinden biri), onlara şizofreni teşhisi konan kişiler için bir rehabilitasyon ünitesi olan Phoenix Unit’te ilk projelerini yürütme fırsatı verdi. Servis için sahaya özel sanat eserleri yaratmak, hastalar ve personelle birlikte çalışmak üzere Nick Knight, Gavin Turk gibi dünya çapındaki sanatçılarla bir araya gelindi. Proje ulusal basının ilgisini çekti ve o zamandan beri Hastane Odaları proje talepleriyle dolup taşı” (One Darnley Road Branding, 2022).

Klinik ortamları dönüştürmeye olanak sağlayan yardım kuruluşu Hospital Rooms’un (Hastane Odaları) 6. projesinde İngiliz sanatçı Mark Titchner yer almıştır. 18-65 yaş arası yatarak tedavi gören erkeklerin akıl sağlığı bakımını sağlayan Bluebell Lodge adlı rehabilitasyon merkezinin TV odasının duvarına bir tasarımını çizmiştir. Farklı kelime kombinasyonlarının etkisini keşfederek kişisel sloganlar ve ilham verici mesajlar oluşturan sanatçı “Lütfen İnanın” ana mesajını açığa vuran girift desenli, katmanlı tasarımını duvar yüzeyine titizlikle resmetmiştir. İngiltere Exeter bölgesinde anne ve bebek ünitesi olan Jasmine Lodge için uluslararası

üne sahip ve birçok müzede eserleri bulunan İngiliz sanatçı Julian Opie, parlak tonlarda yaklaşık üç metre yüksekliğinde dışarıdaki hareketli dünyayı çağrıştıran ana kontürlerle oluşturduğu stilize bir dizi yürüyen figürleri ile Hospital Rooms'un (Hastane Odaları) projesinde yer almıştır.



Görsel 10. Mark Titchner
"Lütfen İnanın"
Bluebell Lodge Rehabilitasyon Merkezi

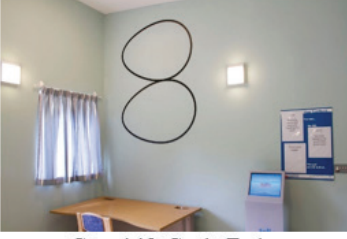


Görsel 11. Julian Opie
Anne ve Bebek Ünitesi, Jasmine Lodge, 2019
Exeter/İngiltere

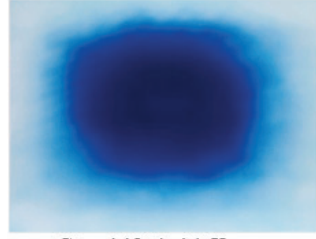
Bu projede yer alan bir diğer sanatçı Gavin Turk ise 2016 yılında şizofreni teşhisi konan kişiler için bir rehabilitasyon birimi olan Phoenix Unit'te "Yumurta Dengesi" adlı biri tehlikeli bir şekilde diğerinin üzerinde dengelenmiş iki yumurtadan oluşan grafik bir "yumurta" vinil motifi oluşturmuştur. Yumurta, Gavin için bir imzadır ve çalışmalarında defalarca yer almıştır. Shaw, Gavin Turk'un eserinin hasta üzerindeki etkisini şu şekilde anlatmıştır:

"Phoenix Unit'teki Gavin Turk parçası, dengede duran iki yumurtanın görüntüsüdür. Minimal ve kavramsaldır. İlişki kurmanın zor olacağı düşünebilir ancak hastalar ve personel buna bayılmıştır. Bir hastaya çizmeye başlaması ve kendi deneyimi üzerinde düşünmesi için ilham vermiştir. Hasta karamsar olduğu bir dönemde yumurtalarla özdeşleşmekten, umut duygularından ve yeniden doğuş imgelerinden bahsetmiştir. Bu inanılmazdır. Böylece, sanatın nasıl harika ve dönüştürücü etkilere sahip olabileceği konusunda gerçekten açık olmayı öğrendik" (Shaw,2022).

Dünyaca ünlü Hint asıllı İngiliz sanatçı Anish Kapoor ağırlıklı olarak tek renkli ve yansıtıcı basit geometrik formlardan oluşan büyük ölçekli soyut kamu heykelleriyle tanınsa da birçok farklı malzemeyi (çelik, ayna, taş, balmumu, pvc vb.) eserlerinde kullanmıştır. Sanatçı "Hospital Rooms" projelerinde yer alan en önemli isimlerdendir. Proje için Londra'da bulunan Snowsfields Ergen Biriminde 10 baskıdan oluşan "Nefes Alan Mavi" serisini oluşturmuştur. Bu seri mavi bir leke görünümündedir. Mavi, yerin derinliklerine inen bir delik gibi görünür. "İşlerinde en çok kullandığı renklerin siyah ve mavi olduğunu belirten Anish Kapoor, özellikle mavinin siyahtan daha derin bir karanlığı ifade ettiğini ve bu yüzden onun için önemli olduğunu vurgular" (Almelek,2021).



GörSEL 12. Gavin Turk
"Yumurta Dengesi", 2016
Phoenix Unit Rehabilitasyon Merkezi



GörSEL 13. Anish Kapoor
"Nefes Alan Mavi"
Renkli dijital baskı, Maudsley Hastanesi,
Snowsfields Ergen Birimi, İngiltere

"Hospital Rooms" (Hastane Odaları) projesinde yer alan bir diğer İngiliz sanatçı Susie Hamilton, Hammersmith'teki Psikiyatrik Yoğun Bakım Ünitesi Askew Ward'ın yüksek avlusunu dönüştürmüştür. Avlu koyu gri bloklar önünde hastalar için iç açıcı görülmektedir. Sanatçı parlak renklerle boyadığı avluyu umut veren neşeli bir mekâna dönüştürmüştür. Projeye destek veren bir diğer ressam Sutapa Bis ise, Garnet Ward Akıl Sağlığı Merkezi'nde ki sıradan boş bir duvarı hastaların kendilerini mutlu hissedecekleri şekilde resmetmiştir. Akıl sağlığı krizi sonucu hastaneye gelmek çok stresli olabilir. Bu nedenle fiziksel ortamın çekiciliğini artırmak çok önemli bir hedeftir. Sanatçı, "demans ya da diğer akıl sağlığı sorunları olan yaşlı insanların bulunduğu merkezde, sakinlerin yaşadıkları veya ziyaret ettikleri yerlere dair anılarını dinlemiş, bahçeler, egzotik bitki örtüsü, fauna ve hastaların yurt dışı ziyaretlerinde geçirdikleri çocukluk anıları hakkında hikayeler toplamıştır. Doğa konusunda tutkulu olan ve bellekte uzak yerlerin varlığıyla ilgilenen sanatçı, merkezden hizmet alanlarla yaptığı konuşmaları, Garnet Ward'da ki "Kadınların Sessiz Odası"nda yarattığı sürükleyici, yemyeşil bir bahçe duvar resmine aktarmıştır" (Suart,2019).



GörSEL 14. Susie Hamilton
Erkekler için Psikiyatri Yoğun Bakım
Ünitesi Askew Ward Avlusu, Londra, 2021



GörSEL 15. Sutapa Bis
"Kadınların Sessiz Odası"
Garnet Ward Akıl Sağlığı Merkezi

Hayır kurumu "Hospital Rooms" projesinin kurucularından olan Tim A. Shaw hastane duvarlarının geniş alanlarını gizlemek için koridorları şekiller ve renklerle eğlenceli bir yere dönüştürmüştür. Maskeleme bant-

ları kullanarak oluşturduğu desenlerin içini boyayarak karmaşık şekiller oluşturmuş ve daha sonra bantları kaldırmıştır. Böylece bantların kapattığı yerler duvarın tamamına hakim olan fon rengi olarak kalırken renkli boyanan kısımlar duvarın fon renginin oluşturduğu kontürlerle ayrılmıştır. Projede yer alan video ve enstalasyon sanatçısı Sophie Clements ise hastane koridorlarını maviye boyamış, dalgalanan Cornish denizinin görünümünü de duvara yerleştirdiği bir projeksiyonla karşıya yansıtmıştır. Böylece hastaları denizin içinden geçiyormuş gibi hissettirerek suyun rahatlatıcı etkisiyle sakinleştirmeyi amaçlamıştır.



Görsel 16. Tim A. Shaw
Servis katı koridoru, Twitten, Hellingly Merkezi



Görsel 17. Sophie Clements
Hellingly Merkezi

Sonuç

Sağlık kurumlarında çağın şartlarına uygun teknolojiyi kullanmanın yanı sıra bu kurumları insan psikolojisine iyi gelen yerlere dönüştürmek son yıllarda daha da önem kazanmıştır. Özellikle Avrupa'da ki hastanelerin hızla kültür-sanat ortamına dönüşme çabaları artarken Türkiye'de ki hastanelerde bu çabanın kısıtlı olduğu söylenebilir. Avrupa'da sağlık sektöründeki yenilikçi dönüşümler sonucunda gittikçe artan rekabet ortamı doğmuş ve bu rekabet ortamı sanatı içine almıştır. Sanatçılar ve sanat danışmanlarıyla çalışan hastaneler ortam odaklı düşünmeyi uygulayan projeleriyle sağlık kurumları arasında öne çıkmıştır. Artık hastaneler kendi imkanları doğrultusunda sanatçılarla iş birliği yapmakta ve müzelerde eserleri bulunan sanatçılar çalışmalarlarıyla sağlık kurumlarında boy göstermektedir. Hastaneler sanat eserleriyle bir nevi galeriye dönüşmüş durumdadır. İnsan kaynaklarını, halkla ilişkilerini iyi kullanan şirketler gibi hastanelerde sanat ve kültürü kendi bünyelerine dahil etmeye başlamıştır. Böylece hastane mekân tasarımında sanat eserlerine yer vererek sadece mekânsal estetik oluşturmakla kalmayıp sanatın iyileştirici etkisinden de faydalanmaktadır. Mekânsal dönüşümüne tasarım ve sanatı dahil eden hastanelerde tedavi gören hastalar kendilerini güvende, özel ve psikolojik olarak iyi hissetmektedir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, E. (2022). Hastane Tasarımlarının Geçmişten Günümüze Değişiminin Hasta Odaları Üzerinden İncelenmesi. *Bodrum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2),12.
- Almelek, E. (2021). *Çağdaş Sanat'ın efsane ismi Anish Kapoor*, https://dergi.salom.com.tr/haber-629-cagdas_sanatin_efsane_ismi_anish_kapoor.html, Erişim Tarihi: Ekim 2022
- Erenoğlu, S., A., & Aytuğ, A. (2007). Sağlık Kurumlarında Değişen Paradigmalar ve İyileştiren Hastane Kavramının Mimari Tasarım Açısından İrdelenmesi. *Megaron*, 2(1), 6-7.
- Gompertz, W. (2020). *Banksy İngiltere'de Bir Hastaneye Resim Hediye Etti*, <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-52567598>, Erişim tarihi: Ekim 2022
- Moloney, S., Quinones M. (2020), *Commemorative "Care" Mural Unveiled at Jacobi Medical Center*, <https://www.norwoodnews.org/commemorative-care-mural-unveiled-at-jacobi-medical-center/>, Erişim Tarihi: Ekim 2022
- Nobile, C. (2012), *Artherapy – Chelsea & Westminster Hospital*, <https://www.almostcurators.org/en/artherapy-chelsea-westminster-hospital/>, Erişim Tarihi: Ekim 2022
- NTV, (2021), *"Banksy'nin Game Changer (Çığır Açan) eseri 19 milyon 450 bin euroya satıldı"*, https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/banksynin-game-changer-cigir-acan-eseri-19-milyon-450-bin-euroya-satildi,9JFUxG7WS0CA_Rr_Xkq8WA/F_QTZ-G9FB0mZs7siikgxm, Erişim Tarihi: Ekim 2022
- One Darnley Road Branding, (2022). *Hospital Rooms*, <https://www.culturrunners.com/artists/hospital-rooms>, Erişim tarihi: Ekim 2022
- Shaw, T. (2022), *Gavin Turk Egg Balance T-Shirt*, <https://hospital-rooms.com/shop-1/gavin-turk-tshirt>, Erişim Tarihi: Ekim 2022
- Stoppard, L. (2021), *What Should Hang on the Walls of a Hospital?*, <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/what-should-hang-on-the-walls-of-a-hospital>, Erişim Tarihi: Ekim 2022
- Suart, T. G. (2019), *Art That Supports Wellness: Hospital Rooms*, <https://www.jacksonsart.com/blog/2019/04/11/art-for-good-mental-health/>, Erişim Tarihi: Ekim 2022
- Görsel Kaynakça
- Görsel 1. Griffin Hastanesi Lobisi, Connecticut Derby, <https://www.griffinhealth.org/locations/derby/center-cancer-care-griffin-hospital/radiation-oncology>, Erişim tarihi: Ekim 2022
- Görsel 2. Andrei Krautsou, Yulia Puhach, "İtina", 2020 NY Jacobi Tıp Merkez, Binası Dış Duvarı, <https://www.norwoodnews.org/commemorative-care-mural-unveiled-at-jacobi-medical-center/>, Erişim tarihi: Ekim 2022
- Görsel 3. Lynne Hollingsworth, İngiltere Üniversite Hastanesi Coventry & Warwickshire'da ki Organ Bağışı Anıt Duvar Resmi, <https://hdart.co.uk/murals-for-hospitals>, Erişim tarihi: Ekim 2022
- Görsel 4. LP Edits, NHS Nightingale Exeter Hastanesi, <https://www.bbc.com/news/uk-england-devon-55892262>, Erişim tarihi: Ekim 2022

- Görsel 5. Banksy, “Çığır Açan”, Southampton Üniversite Hastanesi, <https://zillionaire.mx/banksy-nos-presenta-a-los-verdaderos-heroes/>, Erişim tarihi: Ekim 2022
- Görsel 6. Allen Jones, “Akrobat”, Chelsea & Westminster Hastanesi, Londra, <https://artuk.org/discover/artworks/the-acrobat-250165>, Erişim tarihi: Ekim 2022
- Görsel 7. Sian Tucker, “Düşen Yapraklar”, 1993, Chelsea & Westminster Hastanesi, Londra, <https://artuk.org/discover/artists/tucker-sian-b-1958>, Erişim tarihi: Ekim 2022
- Görsel 8. Jon Burgerman, Sheffield Çocuk Hastanesi, 2018, <https://jonburgerman.com/project/sheffield-children's-hospital>, Erişim tarihi: Ekim 2022
- Görsel 9. Morag Myerscough, Sheffield Çocuk Hastanesi, <https://www.dezeen.com/2017/02/05/morag-myerscough-bright-colour-wards-sheffield-childrens-hospital-interiors-uk/>, Erişim tarihi: Ekim 2022
- Görsel 10. Mark Titchner, Bluebell Lodge Rehabilitasyon Merkezi, “Lütfen İnanın”, <https://www.jacksonsart.com/blog/2019/04/11/art-for-good-mental-health/>, Erişim tarihi: Ekim 2022
- Görsel 11. Julian Opie, Anne ve Bebek Ünitesi, Jasmine Lodge, 2019, Exeter/ İngiltere <https://www.julianopie.com/exhibitions/2019/hospital-rooms>, Erişim tarihi: Ekim 2022
- Görsel 12. Gavin Turk, “Yumurta Dengesi”, Phoenix Unit Rehabilitasyon Merkezi, 2016, <https://hospital-rooms.com/shop-1/gavin-turk-tshirt>, Erişim tarihi: Ekim 2022
- Görsel 13. Anish Kapoor, “Nefes Alan Mavi”, Maudsley Hastanesi, Snowsfields Ergen Birimi, İngiltere, <https://hospital-rooms.com/slam-snowsfields-adolescent-unit>, Erişim tarihi: Ekim 2022
- Görsel 14. Susie Hamilton, Erkekler için Psikiyatrik Yoğun Bakım, Ünitesi Askew Ward Avlusu, Londra, 2021, <https://www.standard.co.uk/culture/exhibitions/hospital-rooms-art-making-near-unbearable-beautiful-mark-titchner-b925218.html>, Erişim tarihi: Ekim 2022
- Görsel 15. Sutapa Bis, Garnet Ward Akıl Sağlığı Merkezi, Kadınların Sessiz Odası, <https://www.jacksonsart.com/blog/2019/04/11/art-for-good-mental-health/>, Erişim tarihi: Ekim 2022
- Görsel 16. Tim A. Shaw, Servis katı koridoru, Twitten, Hellingly Merkezi, <https://hospital-rooms.com/rosewood-online-exhibition>, Erişim tarihi: Ekim 2022
- Görsel 17. Sophie Clements, Hellingly Merkezi, <https://hospital-rooms.com/spt-hellingly-centre>, Erişim tarihi: Ekim 2022

“

Bölüm 7

ÇİNİ SANATININ GÜNCEL SANAT PRATİKLERİNE YANSIMALARI

Emine CANTÜRK¹

”

¹ Emine CANTÜRK. Öğr.Gör. Selçuk Üniversitesi, Bozkır MYO., Mimarlık ve Şehir Planlama Bölümü, Mimari Restorasyon Prg., emine.canturk@selcuk.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-4589-05

GİRİŞ

Toplum olarak yaşadığımız hayatlarda bazı tip gelenek ve görenekleri yaşatır onları nesillerden nesillere aktarımını sağlarız. Gelenek bir bakıma toplumların ayrıcalıklarıdır. Milletleri ve toplulukları birbirinden ayıran en önemli özellik onların bağlı oldukları inanışlarıdır. Gelenekler zamana yapılan bir yolculuk gibidir. Bir kumaş kenarına iliştirilmiş bir motif bile bizleri çok eskilere götürmeye yetecektir. Geleneklerine bağlı toplumlar geleneklerine uygun sanat yapmaya devam ederler. Geleneğe dayalı olan sanat dalları günümüz sanatçısına da ilham kaynağı olmaktadır.

Alışılmış görüntülerin parçalanarak yeniden yorumlanması, geleneksel sanattan referanslarla modern bir imgenin ortaya çıkarılması bugünün sanat anlayışını özetlemektedir. Sanatçı artık eserini farklı disiplinlerle buluşturarak özgün bir yorum katmakta ve izleyiciyi eserin düşünsel boyutunda eserle etkileşime girmeye itmektedir. Alışkın olduğumuz görüntülerin sanatsal bir düzenlemede evrime uğraması izleyici ve sanatçının sanat eserinin görünen imgesi dışında yeni anlamlar üretmesini sağlamaktadır. (Akengin ve Kurtoğlu, 2022)

Sanat yapan kişi, yetiştiği toplumun ona kazandırdığı duygu ve düşünceleri kendi hayatı içinde bir yerlerde yaşar ve sonra bu anılarını en hüzünlü yerde saklar ve zamanı geldiğinde onu oradan alarak sanat eserinin içine yerleştirir. İnsan gördüğünü yaşar. Gördüğünden esinlenir ve onu kullanır. Zihninde hep hisleri vardır. Bu hisleri de eserlerine yansıtır. Ancak dünya genelinde yaşanan ve çeşitli ülkeleri de etkileyen savaş dönemlerinde özellikle “Almanya’da 1937’den itibaren Naziler; üslubu, sanatçısı veya konusu Adolf Hitler ve Nasyonal Sosyalistlerin onayını almayan modern sanat eserlerini “yozlaşmış sanat” olarak etiketlemiştir. Uluslararası üne sahip sanatçıların birçok eseri de dahil olmak üzere modernist sanat ve Nazi Almanya’sında yasaklanmış ve bu tür eserlerin “Alman duygusuna hakaret” olduğu gerekçesiyle müzelerinde bu eserlere el konulmuştur. Bu “yozlaşmış sanat” eserleri 1937’de Münih’te Naziler tarafından düzenlenen “Dejenere Sanat” isimli bir sergi ile halkın alay konusu haline getirilmiştir. Kamuoyunu modernizme karşı kışkırtmak için tasarlanan sergi, düzensizce asılmış ve sanatla alay eden metinler eşliğinde 650 modernist sanat eserinden oluşmuştur. Sergi, daha sonra Almanya ve Avusturya’daki diğer birçok şehri gezmiştir (Çeken ve Ersan, 2022). Çeken ve Ersan’ında belirttiği gibi devletin desteği de sanatın, geleneğin ve sanatçı üretimini oluşmasında oldukça önemlidir. Özellikle geleneksel olan sanatların güncel sanat pratiklerinde yer almasında toplumun bakış açısı ve kültür aktarımı sanatçı tarafından iyi özümsemelidir.

İnsanlığın ilk zamanları diye bahsedilebilecek olan tarihsel süreçler-

de insan, tarımı ve ekip biçmeyi keşfetmiştir. Bununla beraber besinlerini saklama ihtiyacı ile yerleştikleri yerde kalma isteklerini bastıramamışlardır. Yerleşik hayata geçen insanlar, gündelik işlerin yanı sıra yine gündelik yaşamda karşılarına çıkan olayları, av sahnelerini yaşam sahnelerini yaptıkları toprak gereçlerin üzerine bir bezeme olarak ya da duvarlarına bir sahne olarak işlemişlerdir. Bu insanların görmüş ve öğrenmiş oldukları bu durumların bir yansımasıdır. İnsanoğlu bu süreçte sadece tarımı, avlanmayı ve savaşmayı öğrenmiştir. Onun kısa süreli yaşamsal serüveninde kendi geleneği budur. O da bunu kendince en iyi kullandığı işi yapar.

Bizim geleneğimiz, tarihimiz içerisinde barınmış olan ve estetik değer kazanan sanat dallarıdır. Tabi her esere sanat gözüyle bakmakta pek doğru olmayacaktır. Geleneksel de kendi içerisinde sanat olan ve zanaat olarak ayırmak mümkündür. Belli bir gelir elde etmek için satış yolu açık olan ürün gruplarını zanaat, bu işi yapan kişiye de zanaatkar adı verilmektedir. Sanat ise belli bir gelir beklentisi olmayan, kişilerin ürettiği sanat eseri dediğimiz gruba dahi olan sanatçılar tarafından yapılmış olan ürünler olarak nitelendirebilir. Dönemler içerisinde hem günlük hayattaki kullanım alanlarına uygun şekilde oluşturulmuş ürün gruplarına zanaat adını versek dahi, şu an aynı ürün gruplarının günümüz şartlarında sergileme amaçlı yapılmış olmasından dolayı estetik değer kazanması ile sanat adını taşıyabilmektedir.

Geleneksel adı ile aynı anlamı olan, geleneğe bağlı olan demektir. Türklerin yaşadıkları dönemlerde karşılaştıkları kültürel değişimlerde sanatlarına yansır. Geleneksel el sanatları, insanlığın varlığının ilk zamanlarında ortaya çıkan ve insanlığın kültürel değişim ve gelişimlerini yansıtan bir daldır. Türkiye'nin el sanatları konusunda köklü bir geçmişe sahiptir. Halı-kilim, tezhip, hat, çini, minyatür, ebru, cam işleri, toprak işleri, ağaç işleri gibi pek çok alana bölünmüş sanat dallarını geçmişinde barındırır. Bu alanlardan birçoğu da çağdaş sanat alanında sanatçılara ilham vermiş ve örnek teşkil etmiştir.

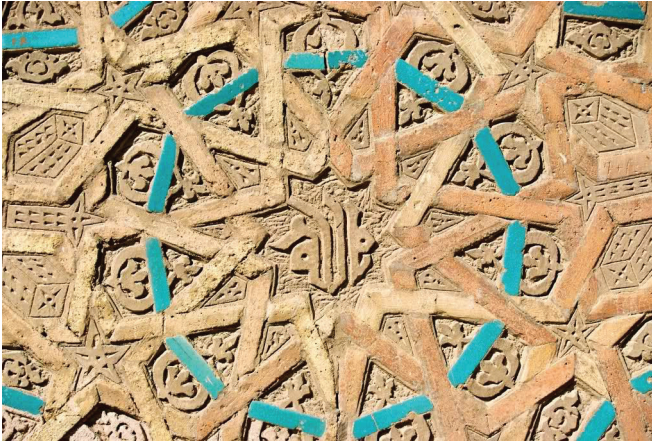
ÇİNİ SANATI ve GÜNCEL SANAT PRATİKLERİNE YANSIMALARI

Neolitik dönemin çanak çömlekli ikinci yarısı ile hayatımıza giren kil, zaman içerisinde farklı alanlar ile bütünlük kazanmıştır. Çini, porselen, seramik gibi sanatsal alanların yanında endüstriyel üretimler ile karşımıza çıkan toprak, ürün grupları ile göz doldurur. Bu toprak grubun aynı üretim aşamalarına benzer bir sanat grubu da çini sanatıdır. Çini kırık beyaz renkte Zemin üzerine yapılmış, sır altı veya sır üstü dekorlamalar ile kendini gösterir. Seramiğe göre daha düşük sıcaklıkta pişebilen çini, tarihsel süreci içinde hem mimari alanda hem de dekoratif alanda sıklıkla tercih edilmiştir.

Türk çini tarihinin geçmişi Karahanlı ve Gazneli devletlerine kadar gitmektedir. Bu tarihsel sıralamayı daha da gerilere götürmek gerekir ise daha da eskiye Mezopotamya'ya kadar gidilebilir. Mozaik ile Çininin birbirlerine benzerliği, Anadolu'da Bizans ve Roma mozaiklerinin Selçuklu ve Osmanlı çağında çini olarak karşılık bulması açısından örnek olarak gösterilebilir. (Aydık, 2021)

Anadolu topraklarına giriş yapan çini sanatı, Anadolu Selçuklular ile zengin bir dönem yaşamıştır. Selçukluların bilinen sırlı tuğlaları ve sırlı plakaları ile mimari alanda kullanım alanı bulan çini, camilerin mihraplarını, minarelerin gövdelerini süslemesinin yanı sıra, saray yapılarında iç mekân süslemesi olarak kullanılmıştır. Mimaride kullanılan sırlı tuğlalar çoğunluk ile firuze renk olarak görülür. Düz plakaların ağırlıklı olarak kullanıldığı Selçuklu döneminde kabartma çiniler ve mozaiklerde dikkati çeker. Mozaik çiniler ile yapılmış mihraplar Selçukluların bir özelliği olarak kayda geçer.

Selçuklu devri mimarisinde kullanılan çini mozaikler firuze, mor, lacivert çini parçalarının bir araya gelerek bitkisel, geometrik desenler ile neshi ve kufi yazılar oluşturulur. Selçuklular devrinin mozaik kaplamalı mihrapları İslam Mimarisi için bir yenilik olarak kabul görmüştür. (Öney,1992)



Görsel.1. Selçuklu Dönemi geometrik ve yazı süsleme

Anadolu Selçuklular döneminde saray yapıları içinde de karşımıza çıkan çiniler duvar süslemeleri olarak köşeli yıldız, haç ya da dörtgen şekli ile kullanılmıştır. Bu çiniler üzerine uygulanan bitkisel ve geometrik formların yanında yuvarlak yüzlü, badem gözlü ve küçük ağızlı Uygur Türk tipine benzerliği ile dikkat çeken insan figürleri, sfenks, grifon ya da umay gibi mitolojik karakterler, aslan, geyik gibi hayvanlar da görülmektedir.



Görsel.2. Oturan simetrik iki figür. Sekiz köşeli minai yıldız çini. Konya 2. Kılıç Arslan Köşkü

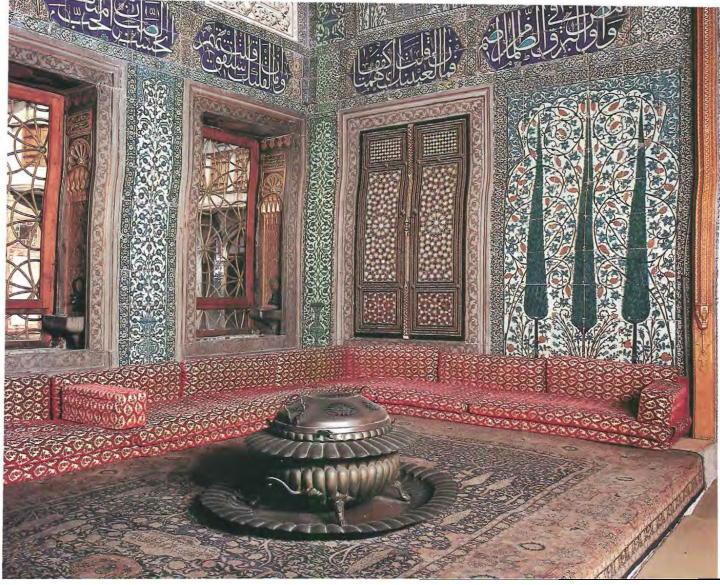


Görsel.3. Siren (Umay) figürü. Kubadabad Sarayı

Anadolu Selçuklu döneminde kullanılan çini teknikleri sonraki dönemlerde de devam etmiştir. Anadolu Selçukluların devamında Beylikler Döneminde de Selçuklular kadar olmasa da çini kullanımı görülmektedir. Konya ili Beyşehir ilçesinde bulunan Eşrefoğlu Camii buna örnek olarak verilebilir. Eşrefoğlu Camisi kullanılan sırlı tuğla yanında çini mihrabı ile göz doldurur. Osmanlı döneminde ise çini kullanımı farklı teknikler kazanarak devam etmiştir. Osmanlı dönemine geçiş yapıldığında yine Selçuklulardan ile gelen ve beylikler döneminde devam eden çini sanatı Osmanlılar da farklı üslupla devam etmiştir Osmanlı döneminde Selçuklular dan farklı olarak daha çok bitkisel süslemelerin ön planda olduğu ve mimari alanda değil de süsleme alanında daha çok çiniye yer verildiği dikkat çeker. Osmanlıların çini merkezi olan İznik çini üretimi ile ön plana çıkmış, çok sırlı üretimler yapılarak XV-XVII. Yüzyıllarda üretime devam etmiştir.

XVIII. yüzyılın başlarında İznik çiniciliği, eski ihtişamını geride bırakarak tarihteki yerini almıştır. (Doğanay, 2010)

Bu dönemden sonra çini merkezi Kütahya olmuştur ve halen atölyeleri ve ustaları ile çini üretimi yapılan bir merkez konumunda devam etmektedir.

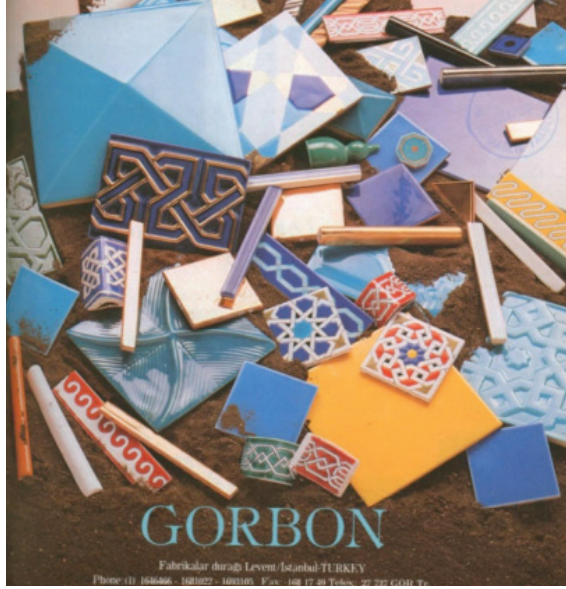


Görsel.4. Topkapı Sarayı Veliht dairesi

Anadolu'da çini sanatının bu denli köklü bir gelişme göstermiş olması sanatı ve sanatçıyı da dolaylı olarak etkilemiştir. Sanatçılar tarihsel süreçte yaşanmış olan görsel niteliği yüksek olan sanat dalları olarak adlandırabileceğimiz birtakım geleneksel sanatlarımızı kendi sanat alanlarına konu yapmışlardır. Bunlardan motif olarak ve işleme süsleme olarak en zengin sanat dallarından birisi olan çini hem endüstriyel alanda hem de sanat alanında üreticilerin ve tasarımcıların ana malzemelerinden birisi haline gelmiştir. Selçuklu döneminin çok önemli süslemelerinden birisi olan geometrik motifler ya da Anadolu Selçuklu döneminde ya da beylikler döneminde saray yapılarının içini süsleyen panolu çiniler sanatı ve sanatını uygulayan kişilerin konularını içeriğine dahil olmuştur. Günümüzde hem bu çini motiflerini endüstriyel üretimde porselen de yemek takımında ya da farklı üretim mecralarında karşımıza çıktığı gibi aynı zamanda bir resimde ya da bir tasarımda karşımıza çıkmaktadır. Çininin içindeki malzeme yani süsleme öğeleri bitkisel motifler veya geometrik motifler bizim kendi kültürümüzün bir parçası olduğu için ilham kaynağı olabilmektedir. Endüstriyel anlamdaki üretimlerde kullanılan motifleri örnek olarak Gorbbon markasının vermiş olduğu ilanı gösterebiliriz.

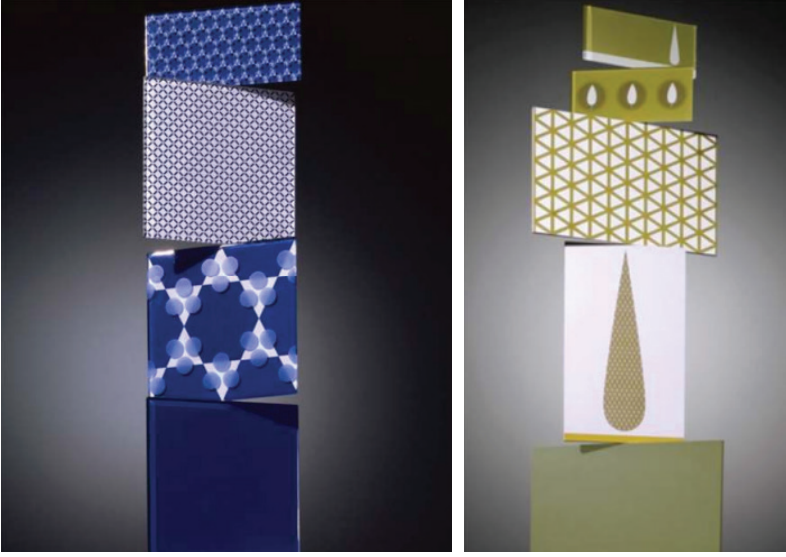
1988 tarihinde Gorbbon markasının yapı dergisi için verdiği bir ilanda

ürün ismi veya ölçüsü verilmemiş şekilde görsel paylaşılmıştır bu görselde Selçuklular dönemine ait olduğu geometrik motiflerin yer aldığı kara ve bordürler dağınık bir biçimde dizilmiş ve yine Selçuklular döneminde kullanılmış olan parlak turkuaz mavi kırmızı yeşil ve sarı renklerle ve özenmiş bir plaka serisine yer verilmiştir. (Okutur ve Özer, 2017)



Görsel.5.Gorbon İlanı

Vitra markasının 2006 yılında tasarımcı Defne Koz ile İznik çinileri üzerine yapmış olduğu çalışmanın sonucunda İznik mavisinin göz doldurduğu ve çeşitli çini motiflerinin içinde barındırıldığı bir seri ortaya çıkmıştır. Bu seride yer alan tüm tasarımlarda çinilere ait öğeleri stilize edilerek kullanıldığı görülür çintemani motifi Selvi ağacı ya da geometrik formlar başarılı şekilde karolar üzerinde uygulanmıştır.



Görsel.6-7. Defne Koz- Vitra 2006 Tasarımı

Türkiye’de üretilen seramik ve porselen ürünler de önemli bir pazar payına sahip olan karaca firmasına ait olan Mai serisinde yine Selçuklu dönemine ve Selçuklu döneminde yapılmış olan çiniler örnek olmuş ve bu günlerde kullanılmış olan geleneksel motifler yine karaca firmasının üretmiş olduğu yemek takımı porselen cam ürünler veya endüstriyel ürünlerde süsleme aracı olarak kullanılmıştır.



Görsel.8. Karaca Mai Serisi

Yine Kubadabad sarayı kazılarında bulunmuş olan Çini plakalarında bazı örnekleri Paşabahçe firması kristalin çiniler adını verdiği bir serinin içerisine toplayarak uygulamışlardır. Sayfalarında yayınladıkları kataloğa göre de bu çiniler kristalin çini dedikleri cam mini sürüm kullanılarak yapılmış olan bir teknikle uygulanmıştır. (URL.1)



Görsel.9. Kubadabad Sarayı Kristal Çinisi Paşabahçe

Endüstriyel alanda üretilmiş olan herhangi bir malzemenin süsleme ile ilgili olan kısmında göze çarpan geleneksel sanatlarımıza ait olan motifler hem insanların gündelik hayatlarında kullandıkları araç gereçlerini süslerken hem de gelenekten gelmiş olan sanat dallarını çağdaş sanat alanında ve endüstriyel alanda kullanılarak gelecek nesillere aktarımı sağlanmıştır. Tekstil alanında dahi kullanılan bu motifler kendilerini hem eski hem de eskinin günümüz alanlarının içinde yorulması ile oluşturulmuş olan bir yeni ile ortaya konması açısından önemlidir. Verilen örnekler gösterilmiş olan bu üretimler ya da tasarımlar bizlere bu sanat dallarını motiflerinin ölümsüz olduğunu ve daha da uzun yıllar kullanılacağını gösterir. Bu üretimlerin dışında ve bu kullanım alanlarının dışında geleneksel sanat dallarının günümüz sanatında yani çağdaş sanatta kullanımı göze çarpar. Cumhuriyet döneminin başlangıcı ile çağdaş sanatın da gelişmesi ve çağdaş sanata gönül vermiş olan sanatçıların kendi öz benliklerini unutmadan eserler üretmesi de geleneksel sanatların gelişiminde katkıda bulunmuştur. Bu çağdaş üretimler içerisinde görünenin bir kısmı olmasına rağmen bir de sanatçılar tarafından uygulanmış olan çini seramiklerde kullanılan geleneksel motifler de göze çarpar. Sanatçılar yaşadıkları

toplumu uygun olacak şekilde hem geçmiş geleneklere bağlı kalarak yeni bir üretim yapmaktalar hem de çağdaş ve günceli eserlerine yansıtılmaktadırlar. Böylelikle içlerinde buldukları çağın gerekçelerini hem uyum sağlamışlar hem de geleneklerinden kopmamışlardır.

İnsan devamlı bir devinim halinde çağa uyum sağlayarak bir değişim halindedir bu devinim kişinin mekanı zamana topluma yaşam biçimlerine ayak uydurmasını kolaylaştırırken aynı zamanda kişinin kabullenme ve ayrılma sürecinde değiştirebilmektedir. (Aypek Arslan ve Kurtoğlu, 2022)

Türkiye'deki seramik sanatının öncülerinden olan ve çağdaş sanatın duayenlerinden Türkiye'nin ilk bayan seramik sanatçısı olan Füreyya Koral yaptığı çalışmaları Selçuklu çinilerinden ve geleneksel motiflerden etkilendiğini açıkça belli eder.

Füreyya Koral'ın maya sanat galerisinde açmış olduğu sergide çanak çömlek ya da kap yerine duvar panolarının sergilendiğini göze çarpar bu da Türk duvar çiniciliğinden esinlendiğini gösterir kendisine neden çanak çömlek değil de düz formlar yapıldığı sorulduğunda bunun kendilerinin geleneği olduğunu ve duvar çini sini devam ettirmek istediğini ve ülkemizde devam eden beton furyasına ve geleneğinde olmayan Vitraya karşı çini kullanmanın daha doğru olacağını düşündüğünü kendi düşünüp kendi fikrini bu şekilde beyan eder.(Antmen,2017).

Çağdaş sanat ile uğraşan Füreyya Koral kendisinin yaptığı geleneksel çalışmaları kendi atölyesinde yetiştirdiği çok değerli öğrencilerine de aynı şekilde öğretmiştir. Füreyya Koral'ın çalışmalarını yaparken içinden gelen o geleneksel ruh ölümüne kadar yaptığı seramik eserlerin tamamında kendini gösterir. Yapmış olduğu çini içerikli seramik panolardan bir tanesi Marmara otelinin lobisinde duvar panosudur. Burada görülen renkler çini sanatının içeriğine dahil olan renklerle birebir aynıdır turkuaz mavi Türklerin geleneksel sanatlarında yeri olan geleneksel çini sanatında yeri olan bir renktir ve yine sanatçı panosunda bu renkleri kullanarak bir bakıma geleneğe çağrıda bulunmuştur.



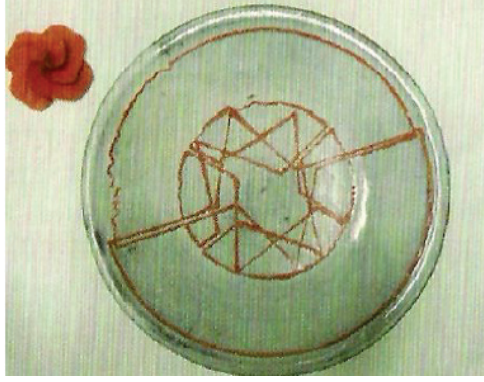
Görsel.10. Marmara Otel lobisindeki duvar paneli (1960, Ankara)

Çağdaş seramik sanatında çini etkilerini yansıtan bir diğer sanatçı ise Mustafa Tunçalp dir. Seramik sanatçısı olan Tunçalp, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı çinilerinin sahip olduğu süsleme motiflerini seramiklerin de kullanmıştır.



Görsel.11. Mustafa Tunçalp, Selçuklu Motifi, Seramik Pano, 2003

Güngör Güner, Selçuklu ve Osmanlı çinilerinden etkilenen bir diğer seramik sanatçısıdır. Kendi çini tasarımlarını oluşturarak bunu eserlerine yansıtmıştır. (Oransay, 2012)



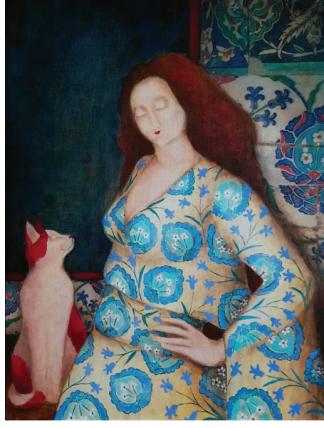
Görsel.12. Güngör Güner, *Seramik Tabak*, 2008

Geleneksel sanatı çağdaş sanat içinde buluşturan Muammer Çakı, kendi yüksek lisans tezinde bunu şu şekilde aktarır; “Çağdaş Türk seramiğinin anlatım dilinin oluşumunda geleneksele ait birikimimizi göz ardı etmek büyük yanlış olacaktır. Çünkü yeniyi yaratmada gerekli ipuçları gelenekselde mevcuttur. Aynı zamanda geleneksel seramiğimizin, diğer küçük el sanatları gibi işlevselliğinin kaybolmasından dolayı yok olmasının önüne geçecektir. Çağdaş anlamda yeniden üretimle geleneksel Türk seramiği, otantikliğinin dışında çağın yaşamında hayat bulabilecektir.” (Çakı, 1993)



Görsel.13. Muammer Çakı, *Fantastik Hayvan*, 2004

Ankara Hacettepe Üniversitesi Güzel sanatlar enstitüsü yüksek lisans mezunu Arzu Karcı yazdığı tezin uygulama bölümünde çini sanatında kullanılan motifleri resmi teknik üzerine uygulamıştır.



Görsel.14. Arzu Karıcı, AK1718, 65 x 50 cm., Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2017

Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksel lisans mezunu olan Aylin Alkan yüksek lisans tezinde çini motiflerini linol baskı tekniği ile uygulamıştır.



Görsel.15. Aylin Alkan, Linol Baskı, "Laleler II", 50 x70cm, 2015

SONUÇ

Tarihimize yön veren geleneksel el sanatlarımızdan bir tanesi olan çini sanatının Anadolu Selçuklular dönemine kadar olan süreçte ve Anadolu Selçukluları döneminden sonra Osmanlı döneminde de teknik olarak aynı fakat süsleme olarak farklı alanlarda devam ettiği bilinmektedir. Bu sanat dalının içeriğinde barındırdığı zengin motif dünyası günümüzde sanata ve sanatçıya ilham olmuştur. Hem endüstriyel alanda hem de sanat alanında motifler sıklıkla karşımıza çıkar. Çini sanatında uygulanan bitkisel ve geometrik kompozisyonlar renk ve biçim olarak aynı kalabildiği gibi soyutlanıp özgün düşünceler ile birleşerek değişik şekilde de sanat karşımıza çıkabilmektedir bununla ilgili yapılmış olan yüksek lisans tezleri, bu konuda çalışmış olan sanatçıların eserleri ve endüstriyel üretimlerde firmaların kullanmış olduğu kataloglarda bu motifleri sıklıkla görürüz.

Dönem dönem zanaat olarak sayılabilecek olan geleneksel üretimler dönemler ilerledikçe sanat alanlarına dönüşmüş bu sanat alanlarında hem mimari süslemelerde kendini göstermek hem de kap kacak dediğimiz ürün gruplarında karşımıza çıkmıştır. Geleneksel sanat dediğimiz kendi geleneğimizi içerisinde barındıran ve bizim kültürümüzün bir ögesi olan bu sanat dallarının kullanılması ve bizlere ilham vermesi hem geleneksel sanatımızın yaşamasında önemli rol oynamakta hem de bu sanat dallarının aktarımında bir köprü vazifesi görmektedir.

Çağdaş sanat alanında imgesel olarak karşımıza çıkan motifler kültürlerarası aktarım ile devamlılığını sağlayacaktır. Her yeni üretim sanatın ilerlemesine ve gelecek nesillere aktarımına olumlu yönde katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Akengin, G. ve Kurtoğlu, S. (2022). *Günümüz Sanat Anlayışında Dokuma Sanatının Disiplinlerarası Dönüşümü*. Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies, 15(90), 183-196
- Antmen, Ahu.(2017).Füreyra Koral'ın Hayatı ve Sanatı. *MASA*
- Arslan, Aypek. A. ve Kurtoğlu, S. (2022). *Post-Modern Sanat Döneminde Yerel Kimliğin Yansıması*. Serüven Yayınevi. 25-44
- Aydık, İ. Celal.(2021).*Çini Sanatı*. Mikrofon. Sayı:2
- Çakı, M. (2015). *Geleneksel Türk seramiğinin çağdaş anlamda yeniden üretimi* (Doctoral dissertation, Anadolu University (Turkey)).
- Çeken, M. B. ve Ersan, M. “II. Dünya Savaşı Döneminde Propaganda Afişleri: ABD ve Almanya Örneği”. *ulakbilge*, 72 (2022 Mayıs): s. 477–488. doi: 10.7816/ulakbilge-10-72-05
- Doğanay, A. (2014). Türk çini sanatı. *İslam Sanatları Tarihi, TC Anadolu Üniversitesi Yayınları*, (2084).
- Okutur, F. E., & Filiz, Ö. Z. E. R. (2017). Çağdaş Türk Seramik Karolarında Türk Çini Mirası Etkileri. *Yedi*, (18), 17-30.
- Oransay, L. D. (2012). Geleneksel türk el sanatlarının çağdaş türk seramik sanatına yansımaları. *Mesleki Bilimler Dergisi (MBD)*, 1(3), 13-21.
- Öney, Gönül.(1992).Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi Ve El Sanatları. *Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları*.
- URL.1. https://store.pasabahce.com/images/onlinekatalog/kubad_abad_katalog.pdf Erişim Tarihi: 02.06.2022

GÖRSEL KAYNAKÇASI

- Görsel.1.** <https://tr.pinterest.com/pin/486951778444226391/> Alıntılama Tarihi: 15.02.2022
- Görsel.2.** Öney, G. (Ed.). (2007). *Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Görsel.3.** Öney, G. (Ed.). (2007). *Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Görsel.4.** Öney, G. (Ed.). (2007). *Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Görsel.5.** Okutur, F. E., & Filiz, Ö. Z. E. R. (2017). Çağdaş Türk Seramik Karolarında Türk Çini Mirası Etkileri. *Yedi*, (18), 17-30.
- Görsel.6.** Okutur, F. E., & Filiz, Ö. Z. E. R. (2017). Çağdaş Türk Seramik Karolarında Türk Çini Mirası Etkileri. *Yedi*, (18), 17-30.

- Görsel.7.** Okutur, F. E., & Filiz, Ö. Z. E. R. (2017). Çağdaş Türk Seramik Karolarında Türk Çini Mirası Etkileri. *Yedi*, (18), 17-30.
- Görsel.8.** <https://www.krc.com.tr/urun/karaca-mai-selcuklu-serisi-servis-tabagi-266-cm> Erişim Tarihi: 01.06.2022
- Görsel.9.** https://store.pasabahce.com/images/onlinekatalog/kubad_abad_katalog.pdf Erişim Tarihi: 02.06.2022
- Görsel.10.** <https://www.artshotel.com.tr/istanbul/tr/arts-sanat-galerisi/> erişim tarihi: 26.05.2022
- Görsel.11.** <https://www.artiummodern.com/urun/2414191/mustafa-tuncalp-d-1941-selcuklu-motifi-2003-tarihli-seramik-pano-32-x-32-cm> Erişim Tarihi: 02.06.2022
- Görsel.12.** Oransay, L. D. (2012). Geleneksel türk el sanatlarının çağdaş türk seramik sanatına yansimalari. *Mesleki Bilimler Dergisi (MBD)*, 1(3), 13-21.
- Görsel.13.** Oransay, L. D. (2012). Geleneksel türk el sanatlarının çağdaş türk seramik sanatına yansimalari. *Mesleki Bilimler Dergisi (MBD)*, 1(3), 13-21.
- Görsel.14.** Karıcı, A. (2018). Türk Çini Motiflerinin Çağdaş Resme Uyarlanması.
- Görsel.15.** Alkan, A. (2017). *15. ve 16. yy İznik çini motifleri ve linol baskı resim tekniği ile yorumlanması* (Master's thesis, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü).

“

Bölüm 8

SAĞLIK YAPILARININ SEMANTİK AÇIDAN YORUMLANMASI

Ali Uğur KOÇ¹

Murat KILIÇ²

”

1 Arş. Gör. Ali Uğur KOÇ, Kırıkkale Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık Ve Çevre Tasarımı Bölümü, aliugurkoc@kku.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-4846-7908

2 Prof. Dr. Murat KILIÇ, Kırıkkale Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık Ve Çevre Tasarımı Bölümü, muratkilic@kku.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-6113-8634

1. GİRİŞ

Sağlık yapılarının tarihi ve gelişim süreci insanlık tarihi kadar eskiye dayanmaktadır. Sağlık yapılarının dünya üzerindeki var oluşu ise eski uygarlıklardan günümüze kadar olan tıp bilimi ile paralellik göstermektedir. Farklı dönemlerde çeşitli amaçlara hizmet eden sağlık yapıları, ortaçağda hayırseverlik örneğiyle modern çağın başlarında kısıtlama yeri ve hapsedme olarak tanımlanabilmektedir (Turner, 2011). Bu bağlamda sağlık yapılarının şekline ve anlamına etki eden önemli bir faktör içinde yaşadığımız toplumun özellikleridir. Sağlık yapılarının gelişimi ve değişim göstermesinin başka bir önemli sebebi de bilim ve teknolojinin hızlı ilerlemesidir. Günümüzde yaşam biçiminin değişimi, hızla artan nüfus, endüstrileşme, toplumun ekonomik, sosyal ve kültürel gelişimi, şehirleşmenin beraberinde getirdiği sorunlar sağlık problemlerini ortaya çıkarmaktadır. Buna bağlı olarak sağlık sorunlarının giderilmesi için sağlık ocakları, aile planlaması merkezleri, hastaneler gibi tek ve çok yönlü sağlık kuruluşları ile karşılaşılan problemlere çözüm aranmaktadır. Çok yönlü sağlık kuruluşlarından olan hastaneler, kullanıcı sayısının fazlalığı ve çeşitliliği, kullanım yoğunluğu ve birbirinden farklı fonksiyonları bünyesinde bulundurması sebebiyle karmaşık fonksiyonlu yapı grubuna girerler (Aydın, 2001).

İlk hastaneler misafirperverlik yerleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Tıbbi bir bakım olmadan sağlık hizmeti; müzik, şiir, din ve görsel sanatlarla ilişkilendirilmiştir. Tarihsel iyileşme sürecinde sağlık yapıları ev ortamında geleneksel yöntemlerin kullanıldığı hastanelere referans olmuştur. Antik Yunan'da hastaların tedavi edildiği yerler ise hekim evleridir. Batı toplumlarında hastaneler Hristiyanlığın başlangıcında faaliyet göstermeye başlamıştır. Başka bir deyişle, inanç ve iyileşme arasında bir bağlantı kurulmaktadır. Ortaçağ öncesi hastane yapılarının durumu ve algısı, hastaların iyileşme süreci yerine ölümü bekleme yerleri olarak görülmektedir. Hastalıkların bulaşıcı olduğunun fark edilmediği, tüm hasta grubunun aynı durumda tedavi edilmeye çalışıldığı ve bunun hastalığın durumunu artırıcı etkileri olabileceği durum algısından bahsetmek mümkündür. 16. yüzyıldan itibaren hastanelerin toplumsal ihtiyaç ve gereklilikler sonucunda gelişmeye başladığı görülmektedir. Dönemin sağlık yapılarının gelişmesinde ve işleyişinde din adamlarının etkisine dair şifacı bir yaklaşım vardır. 18. yüzyılda dünyada büyük değişimler yaşanmıştır. Her alanda olduğu gibi sağlık bilimlerinde ve mimaride de büyük değişimler görülmeye başlanmıştır. Bunlar arasında; sağlık hizmetlerini artırmak için temiz hava ve gün ışığı gibi dış faktörlerin önemi fark edilerek bu faktörlerin gelişimi yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlamıştır. İlk tıp hastanesi 18. yüzyılda dönemin başında kurulmuştur. 18. yüzyılda inşa edilen sağlık yapıları, hem Avrupa'da hem de Amerika'da diğer kamu binalarını ve bü-

yük konutları anımsatan blok tipi yapılar haline gelmiştir. 19. yüzyıldan itibaren hastaneler, hastaları tedavi etmekten çok tıbbi bilgiyi, araştırmayı ve araştırmayı ilerleten kurumlar olarak görülmeye başlanmıştır (Özgen, 2018).

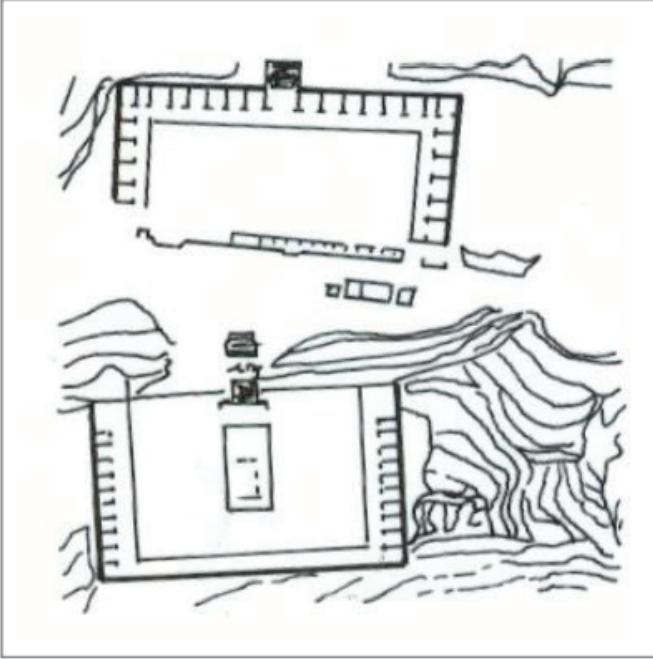
Günümüze yaklaştıkça; sağlık organlarına doktor, hemşire gibi birçok sağlık personelinin eğiten sosyal yapı olan hastaneler; binaları, teknik teçhizatı, doktorları, idarecileri, sağlık çalışanları, hemşireleri yardımıyla insanların hastalıklarını iyileştiren, bulaşıcı hastalıkların yayılmasını önleyen ve insanlığın sağlığını korumak için gerekli önlemleri uygulayan, araştırmalar ve sağlık problemleri için gerekli teknik ve tıbbi malzemeleri içeren sağlık yapıları olarak tanımlanmıştır (Mutlu, 1973). Dünya Sağlık Örgütü'ne göre (WHO, 1992); “gözlem, teşhis ve rehabilitasyon şeklinde gruplandırılabilen sağlık hizmetleri sunan ve hastaların uzun süreli veya kısa süreli bakım aldığı sağlık tesisleri” olarak tanımlanmaktadır. Hastaneler, hastayı yatırarak veya yatırmadan tedavi eden tıbbi, koruyucu, tanı ve tedavi edici hizmetler sunan kurumlardır. Dünya Sağlık Örgütü'nün (WHO) tanımına göre sağlık, fiziksel, ruhsal ve sosyal yönden tam bir iyilik halidir. Bu nedenle sağlık hizmetlerini sınırlamak çok zordur. Hastaneler, hasta kabul, konaklama, laboratuvar ve radyoloji gibi tıbbi ve teknik hizmetler ile entegre tesislerdir. Toplumun en kapsamlı sağlık kuruluşları olan hastaneler, sağlık sorunu yaşayan kişiler tarafından yaygın olarak kullanılmaktadır. Birçok farklı birimin bulunduğu hastanelerde hem hasta sayısı hem de çalışan personel sayısı ve çeşitliliği fazladır. Hizmete bağlı hastanelerde personel ve birimler verilen hizmete göre değişiklik gösterebilmektedir.

Bu nitelikteki değişikliklerin sebeplerine baktığımızda; doğa ve insan arasındaki birçok sosyal, kültürel, bilimsel, politik yenilik ve ihtiyaçla ilişkilendirilmektedir. Sonuç olarak sağlık yapılarında, hastane ve tedavi merkezlerinde çok çeşitli biçimlenişlerde hala önemli değişiklikler yaşanmaktadır. Bu bağlamda araştırmada, sağlık yapılarının tarihsel süreç içerisindeki gelişimi ve biçimleniş üzerine farklılaşmalar ile birlikte anlamsal olarak yaşadığı değişimler incelenmektedir. Sağlık yapılarının tıbbi ve teknolojik gelişmelerle birlikte hızla değişmesi ve bu değişimin semantik açıdan incelenmesi çalışmanın problemini oluşturmaktadır. Çalışma, sağlık yapılarının bugünkü konumları ve amaçlarını, ilk sağlık kuruluşlarınınkinden günümüze kadar olan süreçteki anlamsal farklılıklarını ve bu farklılıkların tarihi arka planı ele alınarak hangi sonuçları beraberinde getirdiğini incelemektedir. Sağlık yapılarının semantik açıdan değişimi, anlamsal süreç, sağlık yapılarının yorumlanması, tanım, anlam, dönemsel ve mekânsal olarak sağlık yapıları incelenmektedir.

2. SAĞLIK YAPILARININ TARİHSEL GELİŞİMİ

Sağlık problemlerinin insanın yaradılışıyla başladığı düşünüldüğünde sağlık yapıları, hastaneler ve tedavi merkezlerinin insanlık tarihi kadar eski olduğu söylenebilir. Çünkü tıp, milattan önceki dönemden günümüze kadar ilerlemiş ve aynı zamanda sağlık yapıları ve hastaneler de gelişmiştir. Cilalı Taş Devri ile yerleşik hayata geçilmiş ve köyler kurulmuştur. Bu dönemde hastalıkların şifa yeri, büyülerin yapıldığı yer olduğuna inanılan kahinlerin yaşadığı evler veya mağaralar olmuştur. Ayrıca sağlık sorunlarının yaşandığı ve ampirik deneyime dayalı tedavilerin uygulandığı hemen hemen her evde hasta bakımına dair bir mekan özelliği mevcuttur. İyileşme sağlanamazsa eve kahinler çağrılmakta, kahin hekim hastayı hastanın kulübesinde, bulaşıcı bir hastalığı varsa tedbir olarak ailesinden ayrı başka bir kulübede tedavi etmektedir. Bu uygulama dikkate alındığında sağlık hizmetleri tarihinde önemli bir yere sahip olan karantina mekânlarının doğuşu da bu döneme denk gelmektedir (Öztürk, 2007).

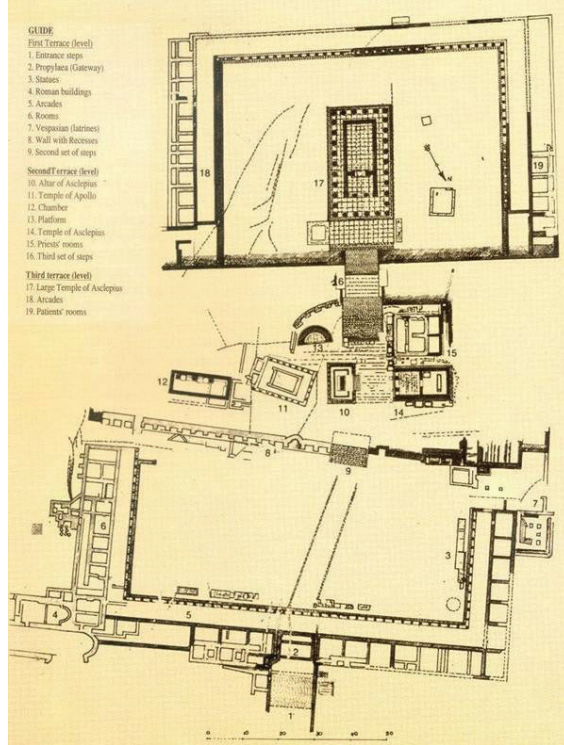
Hastanelerin ilk olarak gelişim göstermesi Antik Yunan ve Roma uygarlıklarında görülmektedir. Antik Yunan'da hastaların tedavi edildiği yerler hekimlerin evleridir. Hastanelerin ilk örneği MÖ V. yüzyıla kadar uzanmakta ve hasta odalarıyla çevrili revaklı avlularından oluşan 'Akslepeons' adı verilen yapılardır (Şekil 1). Ayrıca MÖ IV. yüzyılda hekimlerin evlerinde hasta odaları bulunmuştur (Terzioğlu, 1964).



Şekil 1. MÖ V. yüzyılda yapılan Akslepeons (Terzioğlu, 1964).

Alman arkeolog Herzog, Akslepeons'u 1902'de İstanköylü (Kos Adası) tarihçi Zarafitis'in iddia ettiği yerde bulmuştur. Akslepeons, Kos Adası'nın merkezine 5 km uzaklıkta MÖ 357'de inşa edilmiştir. İyileştirme teknikleri, Epidaurus'tan ve önerilen tedavilerin kullanıldığı başka yerlerden farklıdır. İstanköy'deki belgeler, fizik tedavi uzmanlarının Hipokrat'ın önünde yatan hastalara pozitif tedavi yöntemleri uyguladıklarını göstermektedir (Şekil 2). Tapınak birkaç farklı terastan oluşmaktadır. Roma hamamları en alt katta yer almaktadır. Birinci teras üç taraftan sütunlu girişlerle çevrilidir. Orta duvarın yanında bir çeşme vardır. Avlunun ortasındaki üst terasa bir merdivenle çıkılmaktadır. Bu merdivenler hastaların çeşitli tedaviler gördüğü küçük banyolara çıkar ve demir oksit ve kükürt içeren kaynak suları sürekli akmaktadır. Banyolar ve merdivenler arasında, şifacı Nero heykelinin kadesiyle küçük bir tapınağın kalıntıları vardır. Bu terasta atletik oyunlar ve yazıtlarda bahsedilen diğer gösterileri de içerebilen şifacı festivalleri düzenlenmektedir (Görsel 1).

Akslepeons'dan şifa aramaya gelenler 'propylon' avlusuna götürülür, muayene edilir, teşhis konur ve sağlıklı görülürse Akslepeons'a girmelerine izin verilir, iyileşemeyen ağır hastalar ve doğum yapmak üzere olanlar içeri alınmamıştır.



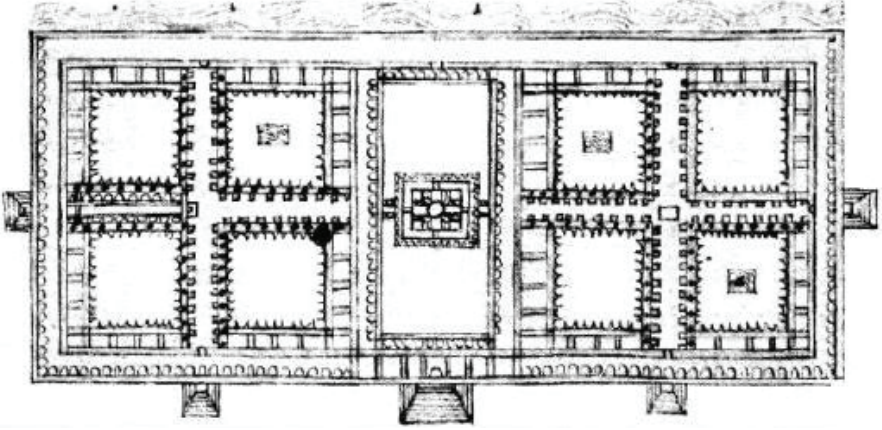
Şekil 2. Akslepeons'un Temsili Planı (Kaynak: URL1).



Görsel 1. Aklepeons'un Temsili Çizimi (Kaynak: URL1).

Din, Orta Çağ'da hastanelerin kurulmasını büyük ölçüde etkilemiştir. Haçlı Seferleri'nden sonra hastanelerin sayısı hızla artmaya başlamış ve askerlerin barınması için askeri hastaneler kurulmuştur. Orta çağda İngiltere'de kilise hastanelerinin yanında şehir hastaneleri kurulmaya başlanmıştır. Bu dönemde hastanelere yeterince önem verilmemiştir. Ağır ve hafif hasta ayrı ayrı yatırılmasına rağmen disiplin ve denetim yetersiz kalmıştır. Ancak 1276'da Mısır'da inşa edilen El-Mansur Hastanesi'nde ayrı hastane birimleri, poliklinik ve çok ciddi hastalıklar servisler var olmuştur (Yolcu, 1997).

Rönesans'ın başlamasıyla birlikte tüm Avrupa'da başlayan aydınlanma çağı bilim ve sanatı önemli derecede etkilediği gibi yerel yönetimler tarafından devralınan hastaneleri ve hastane yönetimlerini de etkilemiştir. Bu dönemin önemli bir örneği Milano'da Filarete tarafından yapılan Maggiore Hastanesidir. Haç plan şeması ile yapılmış iki bölümü mevcuttur. Bu iki bölümün arasında bir kilise ile büyük bir avlu bulunmaktadır. Şifalı otların yetiştirildiği bir bahçesi mevcuttur. Ayrıca şehri çevreleyen hendeklere bağlanan bir drenaj sistemine sahiptir (Şekil 3). Akut hastalar için inşa edilen hastanenin temel planı, hasta odalarında bulaşıcı hastalıklar için daha az sayıda yatak yapıldığını göstermektedir. Bu hastane binasının şekli ve biçimsel tasarımı, daha sonraki hastane binaları için bir model oluşturmaktadır (Altan, 2003).



Şekil 3. Maggiore Hastanesi Plan Şeması (Kaynak: URL2).

17. yüzyılda sanayi devriminin başlamasıyla birlikte şehirler büyüme-ye başlamış, şehirlere göç artmış, böylece ihtiyaçlar arttıkça daha büyük hastaneler de yapılmıştır. Sanayi Devrimi ile birlikte köyden kente taşınan fabrikalarda kötü koşullarda çalışan işçi sınıfı, kötü sağlık standartları ile karşı karşıya kalmıştır. 18. ve 19. yüzyıllarda hastane sayısı hızla artmaya başlamıştır. Bu dönemde hastane sayısı artsa da sağlık hizmetlerine ilgi az olduğu için istenilen sonuca ulaşamamıştır. Birçok cerrahi prosedür uygulansa da yeterli hijyen sağlanamadığı için ölüm oranları önemli derecede artmıştır (Yolcu, 1997).

20. yüzyılda antiseptiklerin gelişmesi ve bakteriyoloji ve sterilizasyon biliminin ortaya çıkması ile bulaşıcı hastalıkların yayılmasını engellenmiştir. Bu nedenle ameliyat ve operasyonlarda ölüm oranları azalmıştır. 21. yüzyılda sağlık hizmetlerindeki eğitim ve teknolojisinin gelişmesiyle birlikte dünya genelinde kamu ve özel hastanelerin sayısı artmıştır.

2.1. Anadolu Türk Mimarisinde Sağlık Yapılarının Değişim Süreci

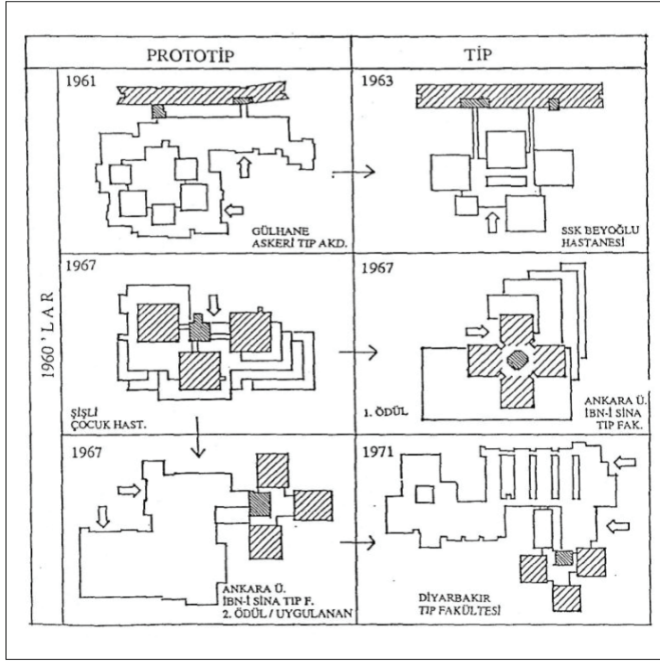
Anadolu'da ilk Türk hastaneleri Selçuklular döneminde yapılmıştır. Bu yapılar sadece hastane değil aynı zamanda tıp eğitimi veren merkezlerdir. Bu nedenle, birçok Selçuklu eseri gibi hastaneler de medrese tipolojisine aittir. Surların içine düşman saldırılarından korunmak için hastaneler inşa edilmiştir. Medreseler, camiler, hamamlar, kaplıca gibi sağlık tesisleri ile birlikte çoğunlukla külliyeler oluşturmuşlardır. Selçuklular döneminde hastanelere bimarhane, darüşşifa veya maristan denilmiştir. Burada her türlü hasta tedavi edilmiştir. Ancak Amasya Darüşşifası gibi bazı hastanelerde psikiyatri hastalarına daha fazla yer verilmiştir. Bu tür hastaların tedavisinde bazı özel yöntemlerin kullanıldığı bilinmektedir (Alsaç,

1992). Anadolu'da Selçuklular döneminde yapılmaya başlanan hastane yapılarının günümüze ulaşan her örneği birer sanat ve mimarlık eseri olup, bu yapılar avlu-eyvan veya kubbe-eyvan planını uygulamıştır. Teorik ve uygulamalı tıp eğitimi veren darüşşifalar, hastaya hizmet ederken hekimlerin eğitimine ağırlık veren eyvan-avlu çifte medrese plan şeması üzerine inşa edilmişlerdir (Cantay, 1992).

Osmanlıların yaptırdığı ilk hastane Bursa'daki Yıldırım Darüşşifası'dır (1400). II. Mehmet tarafından İstanbul'da yaptırılan bir külliye içinde yer alan Fatih Darüşşifası (1470), açıldığında Avrupa'nın en büyük hastanelerinden biri olmuştur. Hem ayakta hem de yatarak hizmet veren bu sağlık kuruluşu, İstanbul Tıp Fakültesi'nin çekirdeği olarak kabul edilmektedir (Çapan, 2002). 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı sırasında Plevne ve Erzurum gibi yerlerde geçici hastaneler kurulmuştur. Savaştan sonra ordunun hızla geri çekilmesi nedeniyle İstanbul'a akın eden askerlerin ve göçmenlerin ihtiyaçlarını karşılamak için hastaneler inşa edilmiştir (Yolcu, 1997). Osmanlı hastanelerinin en belirgin mimari özellikleri camiler, medreseler, aşevleri, tabhaneler, kervansaraylar, hamamlar, dükkânlar, çeşmelerden meydana gelen külliyelerin bir parçası olarak oluşmuşlardır. Bu külliyeler şehir içinde küçük bir şehir oluşturmuş ve bir merkez olarak halkın sosyo-kültürel ve sağlıkla ilgili her türlü sosyal ihtiyaçlarını karşılamıştır. Padişahların veya üst düzey idari yöneticiler tarafından yaptırılan bu yapılar sosyal hizmet merkezleri olmuştur. Osmanlılar, Selçuklular döneminde sağlık yapılarını değiştirmemiş, Selçuklular döneminde hastane yapılmayan yerlere bu tür sağlık kuruluşları inşa etmişlerdir. Osmanlılar, bimarhane (hastane), tımarhane (akıl hastalıkları hastanesi), darüşşifa (sağlık ocağı, akıl hastanesi), tabhane (önleyici veya tedavi edici işlev gören sağlık yapısı) olarak tanımlanan birçok hastane inşa etmişlerdir. Ancak Rönesans ile birlikte Osmanlı hastanelerinde yeni mimari fikirlerin hayata geçirildiği de görülmektedir. Örneğin Bursa'da Yıldırım Bayezid Hastanesi (1394) ve Manisa'da Hafsa Sultan Hastanesi (1539), Edirne'de Sultan II. Bayezid Hastanesi (1484) ve İstanbul'da Mimar Sinan'ın inşa ettiği hastanelerde yeni mimari fikirler hayata geçirilmiştir (Bolak, 1999).

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte sağlık alanında büyük ve köklü reformlar uygulanmaya başlanmıştır. İllerde sağlık teşkilatları kurulmuş, ilgili kanun ve yönetmelikler oluşturulmuştur. 1925 yılında Refik Saydam'ın Sağlık Bakanlığı'na atanmasıyla yeni model hastaneler, doğum ve çocuk bakımevleri, sağlık ocakları, doktor, hemşire ve ebeler için eğitim merkezleri açılmıştır. Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte merkez ve taşra sağlık teşkilatlarının geliştirilmesi için çaba harcanmış, doktor ihtiyacının karşılanması için tıp mezunlarının zorunlu hizmet yükümlülüğü getiren bir kanun çıkarılmıştır (Karabulut, 1998). Hasta tedavi bölümlerinin çözümünde farklı planlama çözümlerinde bulunmuş ve buna göre uy-

gulanmıştır (Şekil 4). Aynı katta 3-4 hasta tedavi servisinin bulunduğu ve hasta servisinin dikdörtgen prizma şeklinde tasarlandığı bu dönemin en tipik bir yapısı Gülhane Askeri Tıp Akademisi'dir. Bu sistem 1960'ların başında çok etkili olmuştur. Poliklinik kısmı yüksek tavanlı ve açık planlı olup, tavandan doğal ışık alınması sağlanmıştır. Bu sistemin bir özelliği, yapı yüksekliğini azaltmak için her katta 3-4 hasta bakım ünitesi kullanıldığı için 2 çekirdeğe sahip olmasıdır (Kortan, 1986).

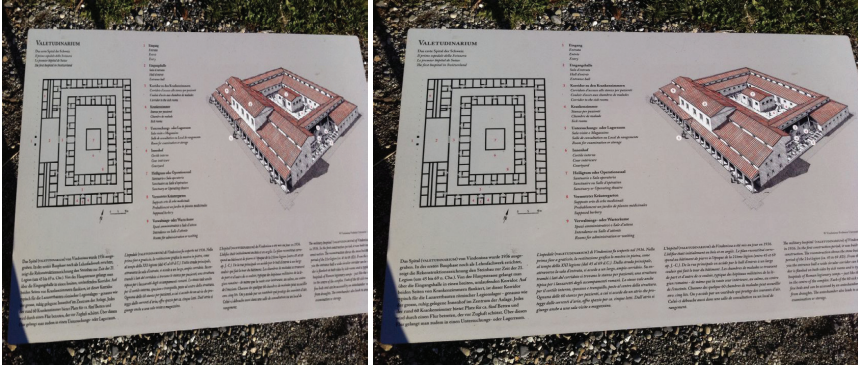


Şekil 4. 1960'lı yıllara ait bazı hastane şemaları (Altan, 2003)

3. SAĞLIK YAPILARININ SEMANTİK AÇIDAN DEĞİŞİMİ

Anlambilim, dili anlam yönünden inceleyen bilim dalıdır. Sözcüklerin anlamını incelemektedir (Guiraud, 1999). Sağlık yapılarının semantik açıdan değişimi bölümünde anlamsal süreç ve genel değişim yaşayan sağlık yapılarının yorumlanması, anlam, dönemsel ve mekânsal olarak sağlık yapılarına verilen tanımlamalar incelenmektedir.

Valetudinarium: Roma ordusuna bağlı bir asker hastanesi. Askerin barış zamanında, hastalandığında ya da yaralandığında tedavi edildiği kale hastanesi. Roma'da hastane, bakım evi. Özellikle Romalıların Galya ve Kuzey Avrupa'daki askeri garnizonlarında veya askeri koloni kentlerinde rastlanan, büyük, çok odalı, avlulu bir bina şeklinde inşa edilmiştir (Görsel 2).



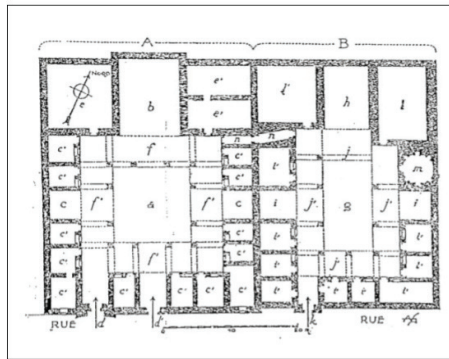
Görsel 2. Valetudinarium Plan Şeması ve Görünüşü (Kaynak: URL3).

Maristan: Artukluların 12. yüzyıl başında Mardin, Silvan ve Harput'ta yaptırdıkları maristanlar, Anadolu'da Türklerin kurduğu ilk tedavi kurumlarıdır (Görsel 3).



Görsel 3. Mardin Eminüddin Maristanı (Kaynak: URL4).

Darüşşifa: Şifa yurdu. İlkın hastane anlamında iken giderek akıl hastanesi, tımarhane anlamında kullanılmıştır (Hasol, 1979). En bilinen örneği Gevher Nesibe Tıp Medresesi ve Darüşşifasıdır (Görsel 4).



Görsel 4. Kayseri Gevher Nesibe Tıp Medresesi ve Darüşşifası (Altan, 2003).

Selçuklular döneminde hastaların tedavi edildiği kuruma Türk tıp terminolojisine göre genellikle 'Şifahane' veya 'Maristan' adı verilmiştir. Ayrıca 'Darüşşifa' hem Selçuklu hem de Osmanlı döneminde kullanılan bir diğer terimdir. Farsça maristan kelimesi sağlıklı yer, bimar ise hasta anlamına gelmektedir. Zaman içinde bimarhane, bimaristan ve tımarhane (Tımar = Tedavi) aynı zamanda hastanede akıl hastalarının tedavi edildiği hastanelerin adları olmuştur (Gürkan, 1966).

Bimarhane: Asya Türklerinin İslam öncesi dönemlerde psikiyatri hastalarına uyguladıkları yöntem, kurumlar ve tedavileri kesin olarak bilinmemektedir. Bundan sonraki aşamada ise akıl hastalarına saygı ve insani uygulamaların bu alanı etkilediğini söylenebilir. Türk psikiyatri ve akıl hastalarının tedavi kurumlarının çok eski zamanlarda geliştiğine inanılmaktadır. Orta Asya Türkleri arasında özellikle Uygurlar arasında tıp bir kurum olarak var olmuştur ve akıl hastaları da tedavi edilmiştir. Türkler, akıl hastalarına merhameti adeta bir ibadet gibi sevap saymış, ruhlarını masum ve günahlardan uzaklaştıracağını düşünmüş, yaptıklarının dünyada ve ahirette sorgulanmayacağına inanmışlardır (Soylu, 1967).

Tımarhane: Osmanlı toplumunda akıl hastalarının tedavi edildiği ve tecrit edildiği yerdir. Aslında böyle bir ayırımın net bir şekilde yapılmadığı ve bu kurumların darüşşifaların bünyesinde olduğu görülmektedir. Darüşşifa, Bimarhaneler ve tımarhaneler aynı anlamı ifade etmektedir. Daha sonra Osmanlı İmparatorluğu'nda bazıları tımarhane veya bimarhane adını alarak kendi bilim dallarında çalışmaya başlamış, bazıları ise sadece darüşşifa adını almıştır. Ancak darüşşifaların hem bimarhanesi hem de akıl hastanesi vardır.

Cüzzamhane: Osmanlı döneminde cüzzamhaneler cüzamlıları izole etmek için ayrı koşullarda birbirinden bağımsız olarak inşa edilmiştir. O dönemde tedavisi mümkün olmayan bu hastaları, bulaş riskini önlemek ve korunma tedbiri olarak kurulan bu kuruluşa Miskinhane, Miskinler Tekkesi de denilmiştir.

Eczahane: Türk tıp tarihinde eczacılık olgusu iki grupta ele alınmaktadır. Birincisi darüşşifaların içinde bulunan eczaneler, ikincisi ise daha sonraki dönemlerde gelişen bağımsız eczaneler yani eczane dükkânlarıdır. Eczacılık her zaman kendi döneminde darüşşifanın bünyesinde düşünülmüştür.

4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Sonuç olarak sağlık yapıları ve sağlık hizmetleri gereksinimi; geçmişten günümüze sürekli değişim göstererek gelişim göstermektedir. Eski çağlardan bu yana insanoğlu, hastalık kavramıyla ve sağlık problemleriyle tecrübeleri doğrultusunda şifa aramaya çalışmış, günümüzde ise bu sağlık

anlayışından hızla gelişen sağlık teknolojileri, tıbbi cihazlar ile modern tıp anlayışına geçmiştir. İlk tedavi uygulamaları bilim dışı yöntemlerle ve bireysel uygulamalarla gerçekleşmiştir. Zamanla sağlık hizmetleri gelişmiş ve mekan ihtiyacı ortaya çıkarak sağlık yapılarının kurulmasına ortam hazırlamıştır. İlk uygarlıklarda sağlık anlayışı din faktörünün etkisinde gelişme göstermiştir. Fakat zihinsel ve fiziksel gibi bütün rahatsızlıklar bir arada tedavi edilmeye çalışılmıştır. Günümüzde ise bu durum hastalığın çeşidine göre farklı bilim dalları ile bölümlere ayrılarak tanı, teşhis ve tedavi süreci farklı mekânsal organizasyonlarla birbirinden ayrılmaktadır. Ayrıca sağlık yapıları yalnızca tedavi merkezi olarak değil, sağlık hizmetlerinin gelişmesi için eğitim veren toplumsal bir yapı olarak kullanılmaktadır.

Sağlık yapıları arasında büyüklük, işleyiş ve hizmetlerin sağlanması açısından büyük farklılıklar bulunmaktadır. Fakat ne kadar farklı olursa olsun hepsi insanları hastalıklardan ve sağlık sorunlarına karşı korumaktadırlar. Hastane terimi, yüzyıllar boyunca çok çeşitli kuruluşlara uygulanmış ve birçoğu için farklı anlamlara gelmiştir. Bakıma muhtaç yaşlılar ve yoksullar için barınak ve hayır kurumu, gençlerin bakımı ve eğitimi için hayır kurumu, dinlenme, yaşama ve çalışma yeri, hasta insanlar için sağlık kuruluşu gibi adlandırmalar bu farklı anlamlara örnek olarak gösterilebilir. Sağlık yapıları sadece hasta ve yaralılar için tedavi amaçlı sağlık kurumu ve yaşama mekânı değil, çok karmaşık bir mekanizma haline gelmiştir. Sosyal ve sağlık kuruluşunun parçası olarak amacı insanlara hem tedavi edici hem de önleyici kapsamlı sağlık hizmeti sunmak, yalnızca kurulduğu yerlerde değil hastanın evine kadar ulaşarak ve bir merkez olarak ayakta tedavi hizmetleri sunmak, araştırma ve sağlık çalışanlarının eğitimi için bir kuruluş olmuştur. Bu bağlamda sağlık yapılarına bakış açısındaki değişimin adlandırılmasından da anlaşılmalıdır ki şifa dağıtan yer, günümüzde hastaların bulunduğu ve tedavi edildiği yer olarak farklılık göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Alsac, Ü. (1992). Türk Mimarlığı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Altan, A. (2003). Hastane Yapıları, Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Balıkesir.
- Aydın, D. (2001). Genel Hastanelerde Teknolojik Gelişmelerin Bina İhtiyaç Programına Etkilerinin Araştırılması, Doktora Tezi.
- Bolak, O. (1999). Hastanelerimiz: Eski Zamandan Bugüne Hastanelerimizin Tarihi ve Mimari Etüdü, Mimarlık Tasarım Teknoloji, 5, 92-95.
- Cantay, G. (1992). Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifaları, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını Sayı:61, Ankara.
- Çapan, K. (2002). 19. Yüzyıl Sonunda İstanbul'da Yabancı Misyonlar Tarafından Yapılmış Hastane Binaları, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ, İstanbul.
- Hasol, D. (1979). Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, İstanbul: YEM Yayın.
- Guiraud, P. (1999). Anlambilim. İstanbul: Multilingual Yayınları, s.16.
- Gürkan, K. İ. (1966). Süleymaniye Darüşşifası, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Yayınları, 3.
- Karabulut, K. (1998). Türkiye'de Sağlık Sektörü, Sağlık Harcamaları Üzerine Bir Uygulama, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Kortan, E. (1986). Türkiye'de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi 1960-1970, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Mutlu, A. (1973). Sağlık Binaları ve Hastaneler, İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, 36.
- Özdoğlar, E. (2008). Hastane Yapılarında İç Mekan Organizasyonu, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Özgen, E. (2018). İnsan Mekan Etkileşiminde Sağlık Yapıları ve Mekanın İyileştirici Rolü, Anadolu Üniversitesi, Sanat & Tasarım Dergisi.
- Öztürk, L. (2007). On İkinci Yüzyıla Kadar İslam Dünyasında Hastaneler, İstanbul: İz Yayıncılık, s. 24.
- Soylu, H. (1967). Türkiye'deki Akıl Hastanelerinin Tarihçesi ve Bugünkü Durumu, İstanbul.
- Terzioğlu, A. (1964). Modern Hastane İnşaatı, Arkitekt Dergisi, No:315.2.
- Turner, B. S. (2011). Tıbbi Güç ve Toplumsal Bilgi, Çeviren: Ümit Tatlıcan, 1. Basım, Bursa: Sentez Yayıncılık.

Who, (1992). The Hospital İn Rural And Urban Distrincts, Report Of WHO Study Group On The Function Of Hospitals Et The First Referral Level, World Health Organization, Cenevra.

Yolcu, E. (1997). Hastanede Hacim Tasarımı ve Donatımında İnsan, Hasta, Mobilya Bağlantısı, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

URL 1. <http://www.istankoy.org/documents/72.html> Erişim Tarihi: 17.11.2022.

URL 2. https://www.researchgate.net/figure/The-hospital-Ca-Granda-by-Filarete-Milan-1456_fig3_285345308 Erişim Tarihi: 17.11.2022.

URL 3. <https://www.waymarking.com/gallery/image.aspx?f=1&guid=47d06891-53eb-43af-9fd1-9a607b1de70c> Erişim Tarihi: 01.12.2022.

URL 4. <http://sifahane.org/mardin-eminuddin-maristani/> Erişim Tarihi: 01.12.2022.

“

BÖLÜM 9

TUBANIN YAPISAL ÖZELLİKLERİ VE TARİHSEL GELİŞİMİ

Fatih AKMAN¹

”

1 Fatih AKMAN, Dr. Öğr. Üyesi, MSÜ Bando Astsubay MYO, Orcid No: 0000-0003-4176-2194, fthakman@gmail.com.

GİRİŞ

İlk çağlardan günümüze haberleşme, savaş ve tören gibi farklı alanlarda kullanılan üflemeli çalgıların ataları deniz kabuğundan koç boynuzuna kadar çeşitlilik gösteren doğal malzemelerden oluşmaktadır. Başlangıçta tek bir ses icra edilirken zaman içinde ses perdeleri geliştirilmiş ve üflemeli çalgılar çeşitli ses kalıplarını çalabilir hale gelmişlerdir. Pek çok alanda olduğu gibi çalgı yapım alanında da en önemli gelişmeler ve yenilikler 19. yüzyılda yaşanmıştır. Teknoloji ve bilim alanında gerçekleştirilen atılımlarla birlikte çeşitli icatların ve keşiflerin yapıldığı bir yaratıcılık dönemi olarak karşımıza çıkan 1800'lü yıllar, özellikle mekanik ve malzeme bilgisi alanında yaşanan yeniliklerle birlikte pek çok endüstrinin gelişmesini sağlamıştır. Çalgı yapım teknikleri de bu yeniliklerden yararlanarak müzik endüstrisinin gelişmesine katkı sağlamıştır. 19. yüzyılda çalgı yapımında ortaya çıkan en önemli yenilik ise pirinç (brass) çalgı yapım tekniklerinde yaşanmıştır. Yüzyıl başında valf sisteminin icat edilmesiyle birlikte pirinç çalgılara kromatik ses dizilerini çalabilme özelliği kazandırılmış, *saxhorn*¹ adı verilen ve soprano rejistriden kontrbas rejistirine kadar geniş ses aralığına sahip yeni bir çalgı ailesi doğmuştur. Bu dönemde teknik bakımdan gelişim gösteren en önemli çalgılardan biri de tubadır. Tenor, bas ve kontrbas tubaların gelişimiyle birlikte orkestralar tını, gürlük ve ses genişliği bakımından önemli ölçüde değişime uğramış, besteciler de eserlerini bu yeni gelişmeler ışığında oluşturmuşlardır.

Bu çalışmada, tubanın tarihsel süreç içindeki gelişimine yer verilmiştir. Yapılan literatür taramalarında trompet, trombon ve korno gibi pirinç çalgılar ile ilgili pek çok çalışma bulunmasına karşın tuba ile ilgili çok az Türkçe kaynağın bulunduğu tespit edilmiştir. Tubanın tanımı, yapısal özellikleri ve tarihsel süreç içindeki gelişimine ilişkin bilgiler geniş bir literatür taraması sonucu elde edilmiştir. Literatürdeki önemli bir boşluğu dolduracağı düşünülen çalışmanın gerek akademisyenler gerekse öğrenciler ve profesyonel icracılar için yararlı olması temenni edilmektedir.

TUBANIN YAPISAL ÖZELLİKLERİ

Tuba terimi, Latince bir kelime olup Roma döneminde bir sinyal çalgısı olarak kullanılan ve *salpinx* adıyla da bilinen Etrüsk kökenli silindir biçimindeki üflemeli çalgı olan Roma trompetini adlandırmak için kullanılmıştır (URL-2, Eco, 2021, 1068).

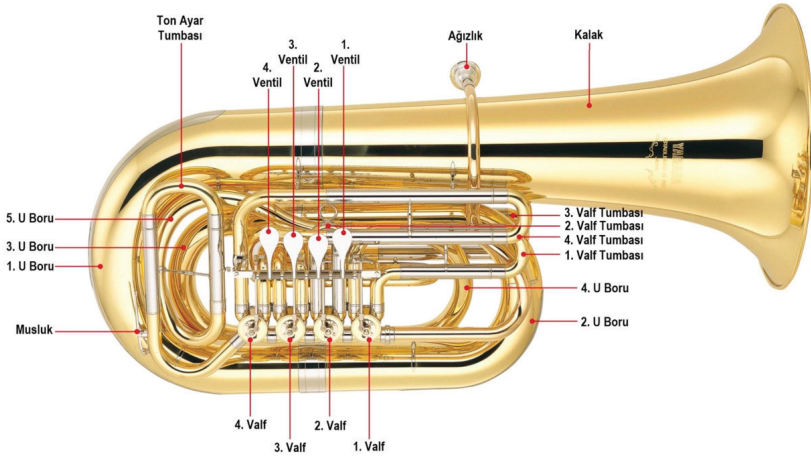
Orkestra ve bandolardaki temel görevi bas partisini seslendirmek olan tuba, diğer pirinç çalgılara oranla sahip olduğu yumuşak ve koyu ses rengi nedeniyle, pirinç çalgılar topluluğunun en alt sesini seslendirmenin

1 Saxhorn: 1840'lı yıllarında Belçikalı çalgı yapımcısı Adolphe Sax tarafından geliştirilen Mi bemol sopraninodan Si bemol kontrbasa kadar çok geniş bir ses alanını dolduran bakır üflemeli çalgılar ailesi.

yanı sıra, fagot ve yaylı kontrbas gibi diğer çalgı topluluklarına da eşlik edebilmektedir.

Tubaların yapımında hammadde olarak bakır ve çinkonun farklı oranlarda karışımı ile elde edilen sarı pirinç, altın pirinç ve kırmızı pirinç kullanılmaktadır (Buğday, 2022, 30). Uluslararası literatürde pirinç (*brass*) olarak adlandırılan çalgılar ülkemizde çoğunlukla bakır çalgı olarak adlandırılmaktadır. Gümüş renkte olan çalgıların karışımında ise bakır, çinko ve nikel içeren alaşımlar kullanılmaktadır, yüzeyi şeffaf lake veya gümüş ile ince bir katmanla kaplanan çalgıların dış etkilerden korunması sağlanır (Buğday, 2022, 30).

Tubalar sahip oldukları piston sayıları ve boyutlarına göre farklı ses alanlarına sahiptirler. Başlangıçta 3 pistonlu olan tubalar zamanla 4,5,6 ve 7 pistonlu hale gelmişlerdir. Farklı boyutlarda üretilen tubalar genel olarak ağızlık, ağızlık ana borusu, piston mekanizması, tumbalar, gövde boruları ve kalak olmak üzere yedi ana parçadan meydana gelmektedir (Buğday, 2022, 29).

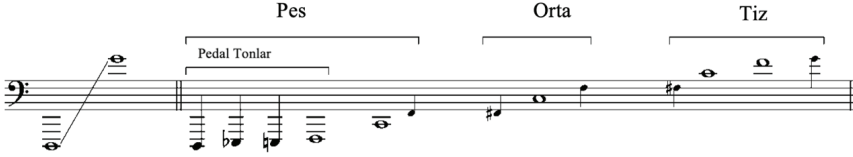


Resim 1: Tubanın Parçaları, (Buğday, 2022, 108)

Günümüzde kullanılan tubalar, Si bemol (Bb), Do (C), Mi bemol (Eb) ve Fa (F) tonlarında olmak üzere dört farklı tonda üretilmektedir. Si bemol ve Do tonlarında olan tubalara “Kontrbas Tuba” adı verilir ve bu tubalar oldukça koyu ses tınısı nedeniyle orkestra ve bandolarda tercih edilir. “Bas Tuba” adı verilen Mi bemol ve Fa tonundaki tubalar ise daha çok solo performans amacıyla tercih edilmektedir. Kontrbas tuba (Bkz. Resim 2) ve bas tubanın (bkz. Resim 3) ses rejistiri aşağıda gösterilmiştir.



Resim 2: Kontrbas Tubanın Ses Alanı (URL-1)



Resim 3: Bas Tubanın Ses Alanı (URL-2)

Orkestralarda Sib kontrbas tubanın notasyonu transpoze edilmeden, Fa anahtarı kullanılarak yazılır (URL-1). Bandolarda ise Sib kontrbas tuba notasyonu farklı ülkelerde farklı şekillerde yazılmaktadır. Almanya, İtalya ve İngiltere’de nota transpoze edilmeden Fa anahtarı kullanılarak yazılmaktadır (URL-1). Fransa, Belçika ve Hollanda’da ise Sib kontrbas tuba notaları transpoze edilerek yazılmaktadır (Bkz. Resim 4) (URL-1). Türkiye’de bulunan bandolarda da Sib kontrbas tuba notaları transpoze edilerek yazılmaktadır.



Resim 4: Transpoze Edilerek Yazılan Sib Kontrbas Tuba Notasyonu (URL-1)

İsviçre’de ise Sib kontrbas tuba notaları Sol anahtarı kullanılarak transpozeli bir biçimde yazılır. Ses notasyondan bir oktav ve büyük ikili aşağıdan işitilir (URL-1).



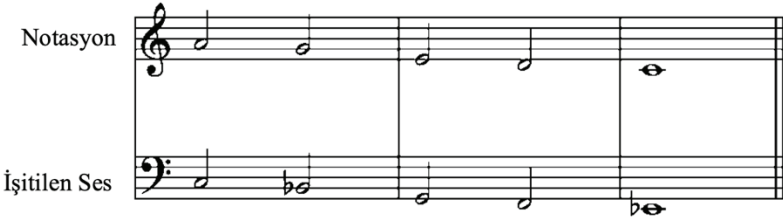
Resim 5: İsviçre’de Sib Kontrbas Tuba Notasyonu (URL-1)

Orkestralarda kullanılan Mib ve Fa tonlarındaki bas tubanın notasyonu transpoze edilmeden yazılırken, bandolarda farklı notasyonlara rastlanmaktadır. Almanya, İtalya ve İngiltere’de nota transpoze edilmeden Fa anahtarı kullanılarak yazılmaktadır (URL-2). Fransa, Belçika ve Hollanda’da ise bas tuba notaları transpoze edilerek yazılmaktadır (Bkız. Resim 6) (URL-2). Ses notasyondan büyük altılı aşağıdan işitilir.



Resim 6: *Transpoze Edilerek Yazılan Mib Bas Tuba Notasyonu (URL-2)*

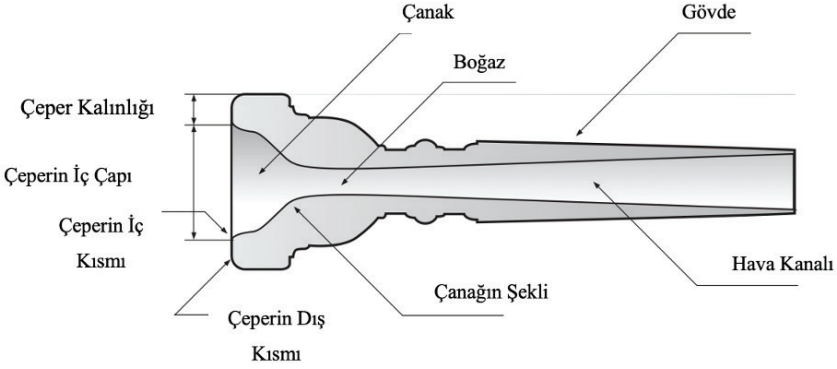
İsviçre’de Mib bas tuba notaları Sol anahtarı kullanılarak transpozeli bir biçimde yazılır. Ses notasyondan bir oktav ve büyük altılı aşağıdan işitilir (URL-2).



Resim 7: *İsviçre’de Mib Bas Tuba Notasyonu (URL-2)*

Diğer pirinç üflemeli çalgılara oranla daha büyük boyutlarda üretilen tubalarda sesin oluşturulması için gereken hava miktarı da fazladır. Havanın tuba içinde dolaşması için geçen süre ise diğer pirinç üflemeli çalgılara göre daha uzun zaman aldığından ses de gecikmeli olarak üretilir bu nedenle tuba icracıları sese bir miktar erken girerek bu gecikmeyi telafi etmelidirler.

Bir pirinç üflemeli çalgıda ses üretimi ağızlık kısmından başlar. Farklı modellerde üretilen ağızlıklar icracının ton kalitesini, kullanabileceği ses rejistirini ve entonasyonu önemli ölçüde etkilemektedir. Ağızlığın çapı, kalınlığı ve şekli sesle ilgili birçok parametreyi etkilemektedir bu nedenle icracının seslendireceği esere göre kendisine en uygun ağızlığı kullanması önemlidir. Ağızlığın anatomik yapısı 9 kısımdan oluşur (Yamaha, 6-8).



Resim 8: Ağızlığın Anatomik Yapısı (Yamaha, 6)

1. Çeper Kalınlığı (Rim Thickness): Kalın çeperli ağızlıklarda tiz sesler daha kolay ve daha uzun süre ile seslendirilebilirken dudakların hareketi sınırlıdır bu nedenle ton esnekliği daha az olur. İnce kenarlı bir çeper ise çok geniş ses aralıklarında daha esnek geçişler yapılmasını sağlarken icracının daha çabuk yorulmasına neden olur. Başlangıç seviyesindeki icracıların orta kalınlıkta çepere sahip ağızlık seçmesi önerilmektedir. Ancak en iyi tercih icracının farklı müzik türlerine ve müzikal gereksinimlerine göre rahat ettiği ağızlığı seçmesidir.

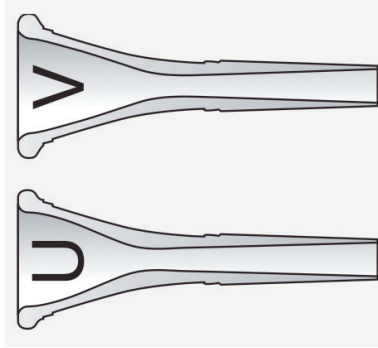
2. Çeper İç Çapı (Inner Rim Diameter): Küçük çaplı bir ağızlık tiz notaların çalınmasını kolaylaştırır ve dayanıklılığı artırır. Büyük çaplı ağızlıklar ise pes seslerin daha rahat seslendirilmesini sağlar ancak dayanıklılık azalır. İdeal bir çeper iç çapı icracının çalma stiline ve müzikal gereksinimlere bağlı olarak değişiklik gösterebilir.

3. Çeper İç Kısım (Rim Bite): Keskin bir iç kısım ses girişlerinin daha net ve daha iyi entonasyonda oluşmasına katkı sağlamaktadır. Ancak iç kısmın aşırı derecede keskin olması dudak kontrolünü sınırlar ve notalar arasında yumuşak geçişlerin yapılmasını engeller. Daha oval yapıdaki bir iç kısım ise ses geçişlerinde rahatlık sağlarken ses girişlerindeki netliğin ve entonasyon doğruluğunun azalmasına neden olabilmektedir.

4. Çeperin Dış Kısım (Rim Contour): Çeperin dış kısmı ağızlığın icracının dudığına temas ettiği ilk noktadır bu nedenle icracının konforu için çok önemli bir parametredir. Ses üretiminde netliğin sağlanmasında çeperin dış kısmının da önemli ölçüde etkisi vardır. Dış kısım düz olan çeperler daha sesin daha net oluşmasını sağlar ve çeperin iç kısmıyla optimum teması sağlar.

5. Çanak (Cup): Bir ağızlıkta çanağın derinliği ve şekli ton kalitesini ve ses rengini önemli ölçüde etkiler. Sığ bir çanak daha parlak bir ton üretilmesini ve tiz seslerin daha iyi kontrol edilebilmesini sağlar. Derin çanağa sahip ağızlıklar ise daha koyu bir ton elde edilmesini ve pes seslerin daha güçlü seslendirilmesini sağlar.

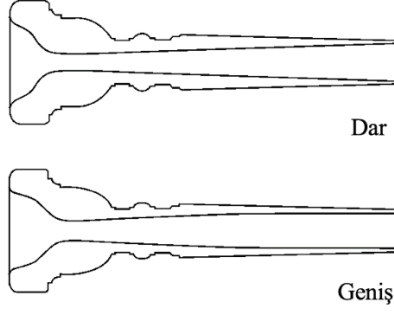
6. Çanağın Şekli (Shoulder): Çanağın şekli “U” ve “V” olmak üzere iki modelde karşımıza çıkar. “U” şeklindeki çanaklar sesin daha parlak ve tiz perdelerde daha kontrollü olunmasını sağlarken; “V” şeklindeki çanaklar ise sesin daha koyu olmasını ve pes seslerin daha rahat icra edilmesini sağlar ayrıca ses daha düşük hava direnci ile olduğundan yumuşak bir ton elde edilir (Bkz. Resim 9).



Resim 9: Ağızlık Çanının Formları (Yamaha, 7)

7. Boğaz (Throat): Boğaz kısmı ağızlık deliğinin en dar kısmıdır, bu nedenle en yüksek ses basıncı noktası burasıdır. Boğazın çapı ve uzunluğu çalma direnci üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Dar ve uzun bir boğaz, yüksek basınçlara hızlı yanıt vererek parlak bir ton üretilmesini tiz rejistirin daha rahat seslendirilmesini sağlar. Geniş ve kısa bir boğaz ise pes seslerin rahatlıkla üretilmesini sağlarken icracının daha fazla nefes kullanmasına dolayısıyla daha çabuk yorulmasına neden olabilir.

8. Hava Kanalı (Backbore): Hava kanalı ağızlığın boğaz kısmından sonra gelen delik kısmının iç bölümüdür. Hava kanalı tiz rejistirin oluşturulmasını etkileyebilecek karmaşık bir yapıya sahiptir. Ayrıca hava kanalının çapı ses tınısını ve hava direncini de etkiler. Dar bir hava deliği hava direncinin artmasını, daha parlak bir tonun oluşmasını ve tiz seslerin kolaylıkla çalınmasını sağlarken; geniş bir hava deliği hava direncinin azalmasını, daha koyu bir tonun elde edilmesini ve pes seslerin daha rahat oluşmasını sağlar.



Resim 10: İki tane trompet gövdesinin (shank) formu. Üstteki gövde 'Dar' (Dar) olarak etiketlenmiştir ve altındaki gövde 'Geniş' (Geniş) olarak etiketlenmiştir.

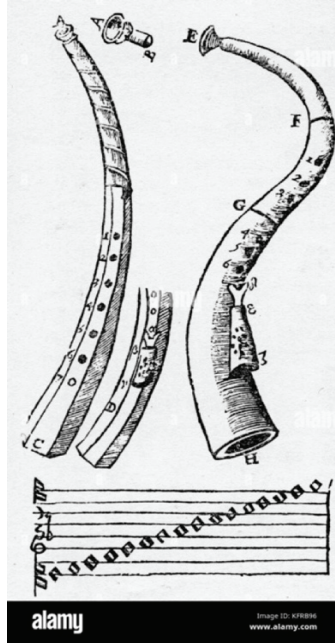
9. Gövde (Shank): Ağızlığın gövde şekli çalgı ile ağızlığın doğru biçimde birleşmesi için önemlidir. Ağızlık kesinlikle oynamamalıdır. Gövdenin çapı ağızlığın ne kadar derine yerleşeceğini belirlediği için ses frekansının (pitch) doğruluğunu ve çalım hissini de etkiler.

TUBANIN TARİHSEL GELİŞİMİ

Serpent

Modern tuba günümüzdeki haline gelmeden önce, tarih boyunca çeşitli değişiklikler ve aşamalardan geçmiştir. Endüstriyel gelişim ile birlikte kaynakların daha kolay erişilebilir olması ve teknolojik gelişmeler bu süreci hızlandırmıştır. Organoloji alanının tartışmalı bir konusu olmasına karşın modern tubadan önce gelen en eski örneklerden birinin 1590'lı yıllarda Auxerre Katedrali'nde görevli olan Edme Guillaume'ın geliştirdiği bas karakterli bir çalgı olan "Serpent" (yılan) olduğu kabul edilmektedir (Green, 2015). Serpent, 16. yüzyıl başlarında kullanılan ve insan sesine benzerliği ile bilinen "Zink/Zincken"² isimli çalgıdan yola çıkılarak geliştirilmiştir (Stauffer, 1989, 26).

² Zink/Zincken (Cornett): İtalya'da geliştirilen ve 1500 ile 1650'li yıllar arasında kilise ve saray müziklerinde kullanılan çalgı, Rönesans döneminin en önemli üflemeli çalgıları arasında gelmektedir. Orkestra ve bandolarda kullanılan çalgının en önemli özelliği tınısının insan sesine benzemesidir. Çalgının gövdesinde biri baş parmak için olan yedi ses perdesi bulunmaktadır (URL-3)



Resim 11: Zink (URL-4)

Serpent, kilise müziğinde yer alan *cantus firmus*³ ezgilerini icra eden koronun bas seslerine eşlik ederek zenginlik katmaktadır (Bevan, 2000, 65). Koro içindeki işlevi benimsenen çalgı özellikle Fransa ve Belçika’da uzun yıllar boyunca kullanılmıştır (Sealy, 1950, 9). Genel olarak fildişinden yapılmış olan bir ağızlığa sahip olan serpent, deri kaplı bir ahşap olan gövdeden oluşmaktadır (Palton, 2008, 4). Ses üretmek için altı adet ses perdesine sahip olup, icracıya geniş bir ses dünyası sunmuş olsa da çalgının büyüklüğü ve ses perdelerinin mesafesinin geniş olması nedeniyle entonasyon problemleri yaşanmıştır. Kilise dışında çeşitli kasaba orkestraları ve bandolarda da kullanılan çalgı bahsi geçen teknik sıkıntılar nedeniyle zamanla kullanım alanını yitirmiştir (Stauffer, 1989, 27).

3 Cantus firmus: Tek bir notası bile değiştirilemeyen Gregoryen ezgi (Boran ve Şenürkmez, 2007, 31).



Resim 12: *Serpent (URL-5)*.

Orkestra ve bandalarda bas karakterli nefesli çalgı ihtiyacının artması serpent tasarımlarının geliştirilmesine neden olmuştur. Serpent, 17. ve 18. yüzyıllarda mekanik perde sisteminin eklenmesi ile kendinden sonra gelecek olan çalgılara öncü olmuştur. Mekanik perde sistemi ile birlikte ses perdesi on dörde kadar çıkan çalgı icracıya çok daha esnek bir ses alanı sağlamıştır (Morgan, 2006, 6; Palton, 2008, 4). Serpentin gelişmesiyle birlikte önemli besteciler müziklerinde bu çalgıya da yer vermeye başlamıştır. George Frideric Handel tarafından bestelenen *Water Music* ve *Royal Fireworks Music* ile Ludwig Van Beethoven tarafından bestelenen *March in D for Military Band (WoO 24)* eserleri serpent kullanımına yer verilen önemli örnekler arasında yer almaktadır (Green, 2015, 11).

Resim 13: *March in D for Military Band (WoO 24)*, (Beethoven, Breitkopf und Härtel)

Serpent, askeri bandalarda kullanımının kolaylaştırılması için İngiltere Kralı III. George'un talimatı ile değişime uğramış ve kalak tarafı yukarıya gelecek şekilde yeniden tasarlanmıştır. Böylece yürüyüş esnasında

çalgının daha rahat taşınabilmesi ayrıca ses şiddetinin daha yüksek olması amaçlanmıştır (Bevan, 2000, 70).



Resim 14: Serpentin Çalgısının Bandolarda Kullanımı (URL-5)

Hector Berlioz, serpentinin tıpkı ophicleide gibi Si bemol bir çalgı olduğunu bu nedenle nota yazımının bir ton yukarıdan yapılması gerektiğini belirtmektedir (Berlioz, t.y., 177). Fransa’da yaygın olarak kullanılan serpentinin bir ton üstten yazılmasının temel nedeni 18. yüzyılda Fransa’da kilise ayinlerinde kullanılan temel sesin alışılmışın bir ton altında yani Si bemol tonunda olmasından kaynaklanmaktadır⁴. Bu nedenle notasyon bir ton üstten yazılmaktadır (Carse, 1939, 271-272).

Hector Berlioz, *A Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration* başlıklı çalışmasında serpentinin ses genişliğini üç oktav olarak göstermiştir.



Resim 15: Serpentin Ses Genişliği (Berlioz, t.y., 177)

4 Türkiye’de askerî bandolarda Si bemol kontrbas tubalar transpozeli olarak kullanılmaktadır. Bunun nedeni 19. yüzyılın ilk yarısında kurulan Mızıkai-Humayun’un yönetimine getirilen Donizetti’nin Fransız bandolarında görev yapması ve bu nedenle Fransız ekolünün Türk askerî bandolarına yerleşmesidir. Günümüzde Fransa, Belçika ve Hollanda bandolarında Si bemol kontrbas tubalar halen transpozeli olarak kullanılmaktadır (URL-1).

Bass-Horn

18. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde serpent çeşitli modellere evrilmiştir. Bu çalgılardan en dikkat çekisi olanı ise “Bass-Horn” adıyla bilinen çalgıdır. Rusya’da “Bassoon”, İngiltere’de “Bass-Horn”, İtalya’da “Serpentone” olarak adlandırılan çalgı, fagot gibi çift kamışlı bir çalgı olmasa da gövde yapısı bakımından fagota benzerliği ile dikkat çekmektedir. Carse’a göre (1939) 1780’li yıllarda Fransa’da yaşayan Regibo isimli bir İtalyan müzisyen serpenti tıpkı bir fagot gibi yeniden dizayn etmiştir (277). Fransız serpent yapımcısı Frichot ise Regibo’nun dizaynından yola çıkarak İngiliz çalgı yapımcısı J. Astor ile anlaşmış ve metal gövdeli bass-horn çalgısını yaptırmış, 1793 yılında ise bu çalgının patentini almıştır (Palton, 2008, 4; Sealy, 1950, 17). Özellikle askeri bandolarda popüler olan çalgı kısa süre içinde opera ve senfonik orkestraların önemli bir üyesi haline gelmiştir. Serpent ve baas-horn, ophicleide çalgısının bulunmasına kadar kullanılmışlardır (Sealy, 1950, 18).

İngiliz “Bass-Horn” ve Rus “Bassoon” olmak üzere iki tip çalgı modeli bulunmaktadır. İngiliz bass-horn “V” şeklinde alt kısmı olan ve iki tüpün birleşiminden meydana gelen metal gövdeli bir çalgı iken (Resim 16), Rus çalgısı olan bassoon ise birbirine paralel ve delikli iki ahşap yapının birleşiminden meydana gelmektedir (Resim 17) (Carse, 1939, 278). Her iki çalgının şekli konik yapıdadır ve geniş bir kalağa sahiptir.



Resim 16: İngiliz “Bass-Horn” (URL-6)



Resim 17: Rus “Basson” (URL-7)

Ses perdeleri serpent ile aynı olan çalgının ses genişliği Berlioz tarafından aşağıdaki şekilde gösterilmiştir (Berlioz, 177).



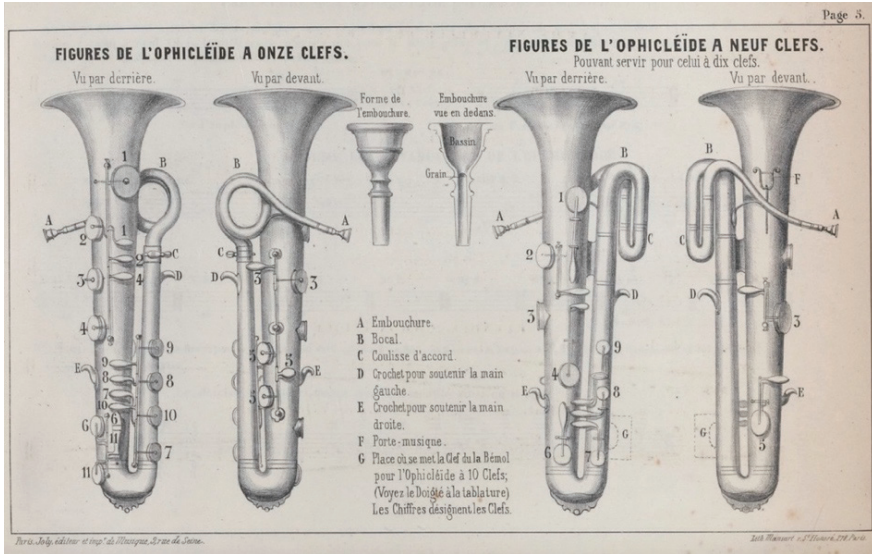
Resim 18: Bass-Horn ve Basson Ses Genişliği (Berlioz, t.y., 177)

Başlıca tonalitesi Si bemol ve Do olan çalgı Re, Mi bemol, Mi ve Fa tonlarında da yapılmıştır (Sealy, 1950, 19). Serpente göre kullanım süresi az olan bass-horn için yazılmış olan önemli yapıtların arasında, Felix Mendelssohn’un *A Midsummer Night’s Dream* ve Richard Wagner’in *Rienzi* operası, yer almaktadır (Bevan, 2000, 142).

Ophicleide

19.yüzyılın başlarında pirinç üflemeli çalgılar henüz gelişim aşamasında olduğundan müzik topluluklarında sınırlı bir şekilde kullanılmaktadır. Ancak 1810 yılında Joseph Halliday’in “Kent Bugle” veya “Keyed Bugle” olarak adlandırılan perdeli boruyu icat etmesiyle birlikte bu durum kısa süre içinde değişmeye başlamıştır (Akman, 2022, 72). 1814 yılında gerçekleşen Waterloo Savaşı’nda Fransa’da bulunan Grand Dük Konstantin (Rusya), Britanya ordusunun askerî bandolarının Halliday tarafından

bulunan perdeli boruları etkin şekilde kullanımından çok etkilenmiştir. Ünlü perdeli boru icracısı John Distin ile bu yeni çalgı hakkında görüşen Konstantin benzer bir çalgıyı kendisi için yapmasını istemiş ve Jean Hilaire Asté isimli Fransız çalgı yapımcısını Distin'e yardım etmesi için görevlendirmiştir (Akman, 2022, 75). Kısa bir süre içinde "Distin'in Perdeli Borusu" tamamlanmış, bu süreçte tecrübe kazanan Jean Hilaire Asté ise 1817 yılında ophicleide çalgısını icat etmiştir (Akman, 2022, 75). Yunanca "Perdeli Serpent" anlamına gelen çalgı, 1821 yılında 1849 numara ile Fransa'da patent altına alınmıştır (Akman, 2022, 75). Ophicleide, rejistir, perde mekanizması ve tını açısından günümüz bariton saksafonu ile benzerlik göstermektedir (Ron, 2014, 7).

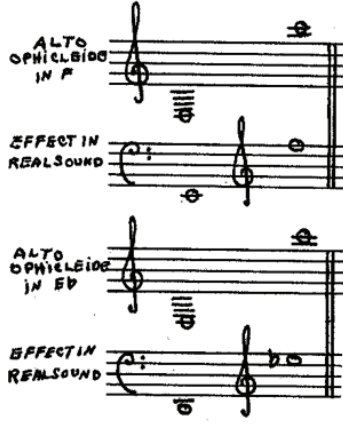


Resim 19: Ophicleide (URL-8)

Ophicleide, 18. yüzyılın son çeyreğine kadar İngiltere, Fransa ve İtalya bandoları ile orkestralarında yer almıştır (Sealy, 1950, 22). Tıpkı bass-horn ve basson ayrımında olduğu gibi ophicleide çalgısı da çeşitli şekil ve boylarda üretilmiştir. Çoğunlukla metal bir gövdeye sahip olmasına karşın ahşap gövdeli olanlar da bulunmaktadır (Sealy, 1950, 22). Si bemol, Si ve Do tonlarında bas ophicleide, Mi bemol ve Fa tonlarında kontrbas ophicleide ve Mi bemol, Fa tonlarında alto ophicleide olmak üzere yedi farklı modeli bulunmaktadır (Sealy, 1950, 22).

Ophicleide erken dönemlerinde altısı geniş gövde, üçü dar gövde üzerinde bulunan toplam dokuz ses perdesinden oluşmaktaydı. Sağ el dört perde ile pes sesleri kontrol eder. Sol elin küçük parmağı ise kullanılmaz (Sealy, 1950, 23). Ağzılığı çoğunlukla pirinç olmakla birlikte nadiren fil dişi malzemesinden yapılmaktadır (Sealy, 1950, 25).

Alto ophicleide üç oktavı bir ses geçen geniş ses aralığına sahiptir. Notasyonu sol anahtarı ile yazılır. Berlioz, F ve Mi bemol ophicleide çalgısının nota yazımı ve duyuluşunu aşağıdaki örnekte göstermiştir.



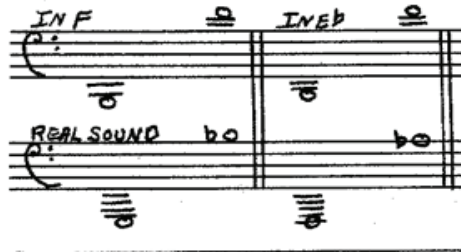
Resim 20: *Alto Ophicleide Ses Genişliği (Berlioz, t.y., 175)*

Bas ophicleide çoğunlukla Si bemol ve Do tonlarında olmasına karşın nadiren de olsa La bemol tonunda olduğu da görülmektedir. Çalgının notasyonu Fa anahtarı ile yazılır.



Resim 21: *Si bemol ve La bemol Bas Ophicleide Ses Genişliği (Berlioz, t.y., 175)*

Fa ve Mi bemol kontrbas ophicleide ses genişliği ise bas ophicleide çalgısının beşli, alto ophicleide çalgısının ise bir oktav altında yer almaktadır.



Resim 22: *Fa ve Mi bemol Kontrbas Ophicleide Ses Genişliği (Berlioz, t.y., 175)*

Çok güçlü bir rezonansa sahip olan ophicleide, Mendelssohn'un *A Midsummer Night's Dream* (Bir Yaz Gecesi Rüyası), Wagner'in *Rienzi* uvertürü, Meyerbeer'in *Les Huguenots* (Huguenotlar) ve Verdi'nin *Requiem Mass* ve Berlioz'un *Damnation of Faust* (Faust'un Lanetlenmesi) adlı yapıtları başta olmak üzere birçok besteci tarafından kullanılmıştır (Sealy, 1950, 27-28).

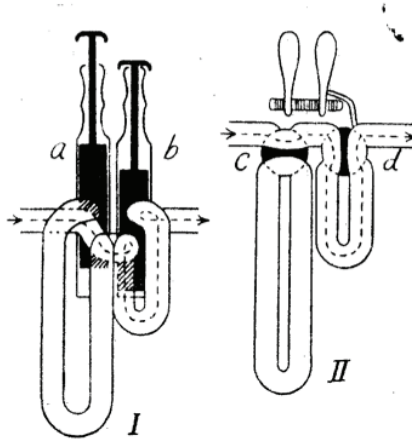


Resim 23: Verdi, *Requiem Mass, Sanctus*, 33-37. Ölçüler (Sealy, 1950, 28).

Ophicleide 19. yüzyılın sonlarına kadar Fransa, İngiltere ve İspanya orkestralarında etkin olarak kullanılmıştır. Almanya, Avusturya ve Rusya'da ise 19. yüzyılın başında keşfedilen valf sistemi ile birlikte geliştirilen tubaların ön planda olduğu görülmektedir (Palton, 2008, 7).

Valf Sistemi ve Modern Tubanın Doğuşu

Modern tubaların ortaya çıkmasındaki en önemli etken valf sisteminin icat edilmesidir. Valf sisteminin kim tarafından icat edildiğine dair çeşitli tartışmalar bulunmaktadır. Curt Sachs'a göre Alman korno ve trompet sanatçısı ve aynı zamanda çalgı yapımcısı Friedrich Blühmel ile korno sanatçısı Heinrich Stölzel valf sistemini birbirlerinden bağımsız olarak 1815 yılında icat etmişlerdir (Sachs, 1940, 426). Blühmel ve Stölzel ile kişisel olarak tanışan Prusya'lı çalgı yapımcısı F.W. Wieprecht ise valf sisteminin 1816 ya da 1817 yılında ortaya çıktığını söylemiştir (Sealy, 1950, 29). Ulric Daubeny ise *Orhestral Wind Instrument* isimli çalışmasında valf sisteminin 1813 yılında Blühmel tarafından icat edildiğini ancak Blühmel'in sistemin patentini Stölzel'e sattığı ifade edilmektedir (Daubeny, 1920, 17). Blühmel ve Stölzel arasındaki rekabet 1820'li yılların sonuna doğru iyice artmıştır. 1825 yılına gelindiğinde Stölzel'in icat ettiği piston şeklindeki valf sistemi benzerlerinden daha pratik ve daha hızlı olmasıyla ön plana çıkmış ve modern valf sisteminin de ilk örneklerinden biri olmuştur (Vandemeer, 1964, 7). 1827 yılında ise Blühmel, Stölzel'in piston valfi ile rekabet edebilmek için rotary (dönen) valfi icat ederek günümüzde kullanılan bir diğer valf sisteminin öncüsü olmuştur (Vandemeer, 1964, 7). Ayrıntılı yapısı çok karmaşık olan rotary sistemi Alman ve Avusturya askerî bantlarında kullanılmaya başlamıştır. Gerek Blühmel'in rotary valfi gerekse Stölzel'in "Berlin Piston Valfi" adı ile anılan valf sistemi günümüzde çalgı yapımcıları tarafından kullanılan iki önemli sistem olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 24: *Stölzel'in Berlin Piston Valf Sistemi, II. Blühmel'in Rotary Sistemi, (Vandemeer, 1964, 7)*

19. yüzyılın başında ortaya çıkan valf sistemi ile birlikte pirinç çalgılarda kromatik ses dizilerinin çalınabilir hale gelmesi çalgı yapım teknolojisi açısından adeta bir devrim niteliği taşımaktadır. Stölzel tarafından 1828 yılında yayınlanan çalgı kataloğunda yer alan “Basshorn oder Bass-trompete in F oder Es” isimli çalgı valf sistemli basların ilk örneklerinden biridir (Kuehn, 1974, 31).

1835 yılından sonra valf sistemine sahip bas karakterli birçok çalgı üretilmiştir. Daha önce ses perdeleri ile kullanılan çalgılara valf sisteminin eklenmesiyle ortaya çıkan bu çalgılar “Valfli Ophicleide”, “Valfli Bass-Horn” veya “Bombardon” adları altında sınıflandırılmıştır (Heyde, 1999, 123). En eski valfli ophicleide Viyana’da Leopold Uhlmann tarafından yapılmıştır (Heyde, 1999, 123). Uhlman, kendi valf sisteminin patentini 1830 yılında almış ve ilk valfli ophicleide çalgısını 1835 yılında üretmiştir (Heyde, 1999, 123). Fa tonunda üretilen ilk çalgının ardından Re tonundaki kontrbas versiyonu da üretilmiştir (Heyde, 1999, 123).



Resim 25: *Re Kontrbas Valfli Ophicleide, (Heyde, 1999)*

Valf sistemi ile üretilen bir diğer çalgı ise Viyanalı çalgı yapımcısı August Beyde tarafından geliştirilmiştir. Tasarım açısından Uhlmann'ın valfli ophicleide çalgısına benzeyen çalgının en önemli özelliği ise tasarımın tek parçadan oluşması ve akor sürgüsü ile desteklenmesidir (Heyde, 1999, 123). Böylece daha önceki versiyonların eksiklikleri giderilmiştir.

1855 yılında Franz Leibel tarafından üretilen valfli ophicleide ise Viyana tarzı çift pistonlu valfler yerine rotary valflerin kullanılması ile diğerlerinden ayrılmaktadır. Si bemol tonunda üretilen çalgı “Si bemol valfli ophicleide”, “bombardon”, “Si bemol Küçük Bas”, “Bariton” ve “Tenor Tuba” gibi isimlerle anılmaktadır (Heyde, 1999, 123-124).



Resim 26: *Si Bémol Valfli Ophicleide / Bombardon, (URL-9)*

Modern tubanın atası olarak kabul edilen “Bas Tuba” ise “F1 Bas Tuba” ismi ile Prusyalı çalgı yapımcıları F.W. Wieprecht ve J.G. Moritz tarafından 9121 patent numarası ile üretilmiştir (Bevan, 2000, 202). İki sol elle üçü sağ elle kontrol edilen ve Stölzel tarafından geliştirilen “Berlin Piston Valf” sistemiyle oluşturulan beş pistonlu bir çalgıdır (Bevan, 2000, 207).



Resim 27: *Bas Tuba, (URL-10)*

12 Eylül 1835 tarihli patent, bas tuba çalgısını orkestra ve askeri bandonun hem en pes sesli hem de ses aralığı en geniş çalgısı olarak tanımlamaktadır (Bevan, 2000, 513). Bas tuba ilk kez Wieprecht yönetimindeki Prusya askeri bandosunda kullanılmıştır. Bu dönemde her bandoda iki adet bas tuba kullanılmaktadır. Bandonun en önemli çalgılarından biri haline gelen çalgı, Almanya ve Avusturya etkisi altındaki tüm bölgelerde kullanılmaya başlanmıştır (Bevan, 2000, 207). Kısa süre içinde besteci ve orkestra şeflerinin dikkatini çeken bas tuba Berlioz ve Mendelssohn'un yapıtlarındaki yer alan ophicleide çalgısının yerine kullanılmaya başlamış, Liszt ve Wagner ile birlikte orkestradaki kalıcı yerini almıştır (Ron, 2014, 9).

1838 yılında J.G. Moritz'in oğlu Berlinli çalgı yapımcısı C.W. Moritz Sib tonunda "Tenor Bass-Horn" çalgısını üretmiştir (Bevan, 1978, 90). Wieprecht tarafından yapılan aynı isimdeki çalgıdan yola çıkılarak yapılan tenor bass-horn dört perdeli bir çalgı olarak üretilmiştir (Bevan, 1978, 90). Weimar'lı çalgı yapımcısı Ferdinand Sommer'ın 1843 yılında geliştirdiği ve "Sommerophone" olarak adlandırılan çalgı ise 1844 yılında "Euphonium" adıyla patent altına alınmıştır (Bevan, 2011, 670).



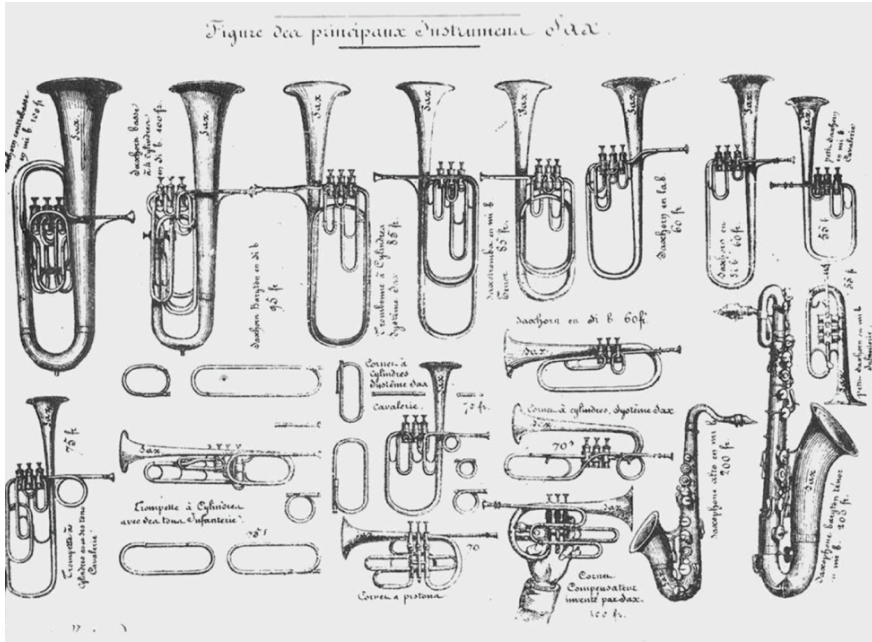
Resim 28: *Sommerophone, (URL-11)*

1835 yılında birçok çalgı yapımcısı euphonium benzeri çalgılar yapmaktaydı. İtalyan Giuseppe Pelitti⁵ tarafından yapılan ve kendisinin “Pelittone” olarak adlandırdığı “Bombardino” bu çalgılardan biridir (Santos, 2013, 7). Orta ve doğu Avrupa’da euphonium “Kaiserbaryton” adıyla anılmaktaydı. Václav F. Červený tarafından 1848 yılında geliştirilen dört pistonlu “Baroxyton” da euphonium benzeri bir çalgı olarak karşımıza çıkmaktadır (Santos, 2013, 8).

19. yüzyılın ilk yarısına doğru Avrupa’da askeri bandolarda kullanılacak çalgılar için çeşitli sergi, fuar ve yarışmalar düzenlenmiş, bu etkinliklere katılan çalgı yapımcıları ise ürettikleri birbirinden farklı çalgıları sergilemişlerdir (Palton, 2008, 12). Her yıl düzenlenen bu etkinliklere katılan çalgı yapımcılarının ürettikleri çalgılar ise çoğunlukla birbirine benzer nitelikler taşımaktadır (Palton, 2008, 12). Bu dönemde yaptığı enstrümanlar ile adından bahsettiren en önemli isim ise Belçikalı ünlü bir çalgı yapımcısı ailenin üyesi olan Adolphe Sax olmuştur (Vandemeer, 1964, 23). Fransa’ya taşınan Sax, 1840’lı yılların ortalarında “Saxhorn” adını verdiği berlin valf sistemine sahip pirinç enstrümanlardan oluşan ve farklı rejistireleri seslendirebilecek bir çalgı ailesi yapmıştır (Geiringer, 1945, 236; Vandemeer, 1964, 25). Saxhorn çalgıları Mi bemol sopranino, Si bemol soprano, Mi bemol alto, Si bemol tenor, Si bemol bas, Mi bemol bas ve Si bemol kontrbas olmak üzere yedi çalgı türünden meydana gelmekte-

5 Pelitti 1830 yılında bir boru (bugle) tipi icat etmiş ve 3400 parça enstrümanı Giuseppe Donizetti’nin siparişi üzerine 24.700 kuruş bedelle Osmanlı ordusuna göndermiştir (Magrini, Gazzetta (1855) pp. 260; Alimdar, (2016), 88).

dir (Vandemeer, 1964, 24). Çalgılarını 1844 yılında İngiltere'ye götüren Sax, orada bir konser vermiş ancak çok fazla ilgi görmemiştir (Vandemeer, 1964, 25). Birkaç hafta sonra Distin Ailesi⁶ saxhornlardan oluşan beşlile-riyle (quintet) Londra'da konser vermiş ve dinleyiciyi etkilemeyi başarmıştır (Vandemeer, 1964, 25). Distin ailesi daha sonraki yıllarda aralarında Fransa, İngiltere, Amerika ve Kanada'nın da bulunduğu ülkelerde konser vermiş ve saxhorn ailesinin tanınmasını sağlamışlardır (Akman, 2022, 78-81). Bu konserlerin ardından ünü artan Sax, yöntemleri nedeniyle Wieprecht ile önemli ölçüde rekabete girmiştir (Vandemeer, 1964, 25). Wieprecht ve Moritz tarafından yapılan tubalar Alman askerî bandolarında kullanılırken, 1848 devriminden birkaç sene sonra saxhorn ailesi Fransız askerî bandolarında kullanılmaya başlamış, daha sonraki yıllarda İngiliz tarzı bakır üflemlî çalgı topluluklarının temelini oluşturmuştur (Vandemeer, 1964, 25; Sealy, 1950, 31; Santos, 2013, 8).



Resim 29: Saxhorn Ailesi, 1848 (Mitroulia E., Myers A. (2020).

Adolphe Sax'ın İngiltere'deki satış temsilciliğini üstlenen İngiliz bakır üflemlî çalgılar topluluğu olan Distin Ailesi'nin üyelerinden Henry Distin 1950 yılında Distin & Co. adı ile çalgı yapım ve satış şirketi kurmuştur (Akman, 2022, 81). Başlangıçta saxhorn çalgılarının konfigürasyon edilmesiyle oluşturulan çalgılar zamanla özgün hale getirilmişlerdir.

⁶ Distin Ailesi: 1835 yılında John Distin ve oğulları George, Henry, William ve Theodore tarafından İngiltere'de kurulan önemli bir bakır üflemlî çalgı topluluğu (Bkz. Akman, 2022).

1857 yılında Henry Distin tarafından yayınlanan *Complete Catalogue for Military Musical Instruments* başlıklı çalgı kataloğunda ürettikleri çalgıların saxhornlardan farklı yönleri gösterilmektedir (Akman, 2022, 84).

3		TENORS.		T E N O R S .	
New No.	Old No.		£ s. d.		
15	17	TENOR CHROMATIC HORN in F, 3 Pistons, with Slide Crooks for E and E flat, and card-holder - (This instrument takes the place of the French Horn, for Brass Bands, and has a tone similar to that instrument; but has Pistons instead of Rotary Cylinders. Sometimes called "Alt-Horn.")	11 0 0	15.	
16	17	TENOR CHROMATIC HORN in E flat, 3 Pistons, with Slide Crooks for D and D flat; and card-holder - (Sometimes called "Alt-Horn.")	11 0 0	16.	
17	13 B	TENOR FLÜGEL HORN in F, 4 Rotary-action Cylinders, with Crooks for E and E flat; with card-holder - (This has all the capabilities of No. 8, but in the same pitch as the French Horn, and has a soft and liquid quality of tone, very similar to the French Horn, without its defects. Excellent for either Brass, Reed, or String Bands.)	13 13 0	17.	
18	13 B	TENOR FLÜGEL HORN in F, 3 Rotary-action Cylinders, with Crooks for E and E flat; with card-holder - (The same capabilities, and equally good, as No. 17, but with differing some as the Cornet.)	11 11 0	18.	
19	20	TENOR TUBA in F, 3 Pistons, with Crooks for E and E flat; and card-holder - (The same as No. 11, but with Bell upwards, and suitable for Cavalry Regiments, being easily balanced with one hand.)	11 0 0	19.	
20	20	TENOR TUBA in E flat, 3 Pistons, with Crooks for D and D flat; and card-holder - (The same as No. 16, but with Bell upwards, for Cavalry Regiments.)	11 0 0	20.	
21	..	TENOR TUBA in F, 3 Rotary-action Cylinders, with Crooks for E and E flat; and card-holder - (The same capabilities as No. 18, but with Bell upwards.)	11 11 0	21.	
22	..	TENOR TUBA in E flat, 3 Rotary-action Cylinders, with Crooks for D and D flat - (The same capabilities as No. 18, but with Bell upwards.)	11 11 0	22.	

* N.B.—The numbers in the first column have reference to this Book, and those in the second column refer to the Lists published since 1846, up to the time of this work appearing; and it is particularly requested that, in ordering instruments, &c., the numbers in the first column may be given, thereby preventing the possibility of any mistake.

† The complete and actual sound of each instrument will be seen on the opposite page, placed under each drawing; but it is to be noticed to produce better notes, according to the strength of lip and the performer.

‡ The Price of Firing Military Cases (except J with iron and lined and padded) for Instruments not already provided with them may be ascertained by referring to the Classification of Instruments on the last page.

H. DISTIN, Military Musical Instrument Maker, No. 9, Great Newport Street, Cross-street Street, L. Aldon.

Resim 30: Distin Çalgı Fabrikası Tarafından Üretilen Çalgılar, 1857 (Mitroulia ve Myers, 2011: 252-253).

Distin çalgı fabrikasında üretilen çalgılar teknik özelliklerine ve boyutlarına göre “Flügelhorn”, “Chromatic Horns”, “Bass Euphonium” ve “Bass Tuba” isimleri altında üretilmişlerdir (Akman, 2022, 84).

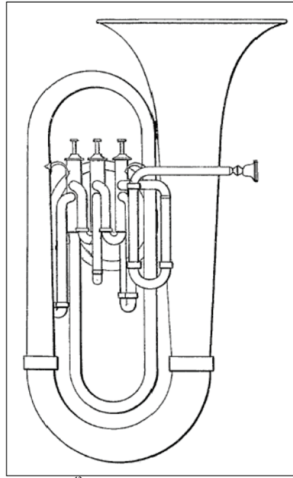
Bohemyalı çalgı yapımcısı ve mucit olan Václav F. Červený ise 1845 yılında ürettiği çalgıya “Kontrbas Tuba” adını vermiştir (Kuehn, 1974, 83). 19. yüzyılın ortalarında icat edilen çalgı, Červený fabrikasının Rusya’da açılması ile birlikte bu bölgede kısa zamanda üne kavuşmuştur (Kuehn, 1974, 83) Fa tonundaki bas tubadan beş tam ses pes olan kontrbas tuba Si bemol tonunda bir çalgıdır. Kontrbas tuba ilerleyen yıllarda Do tonunda üretilmeye başlamıştır (Kuehn, 1974, 83). Kontrbas tubalar dikey ve yuvarlak olarak iki farklı formda üretilmişlerdir. Yuvarlak formda üretilen ve “Helicon” adıyla bilinen çalgı, 1849 yılında Viyana’da yaşayan Ignaz Stowasser tarafından icat edilmiş olsa da çoğunlukla Rus kökenli bir çalgı

olduğu düşünülmektedir (Kuehn, 1974, 83). 1898 yılına gelindiğinde helikon Amerikalı C.G.Conn tarafından John Philip Sousa için yeniden dizayn edilmiştir. Kalak kısmı hareket edebilecek şekilde tasarlanan bu çalgıya “Sousaphone” adı verilmiştir (Sealy, 1950, 34). Önceleri yukarıya doğru dönük olan kalak kısmı daha sonra ileriye dönük olarak tasarlanmıştır.



Resim 31: Helicon (sol) ve Sousaphone (sağ), (URL-12)

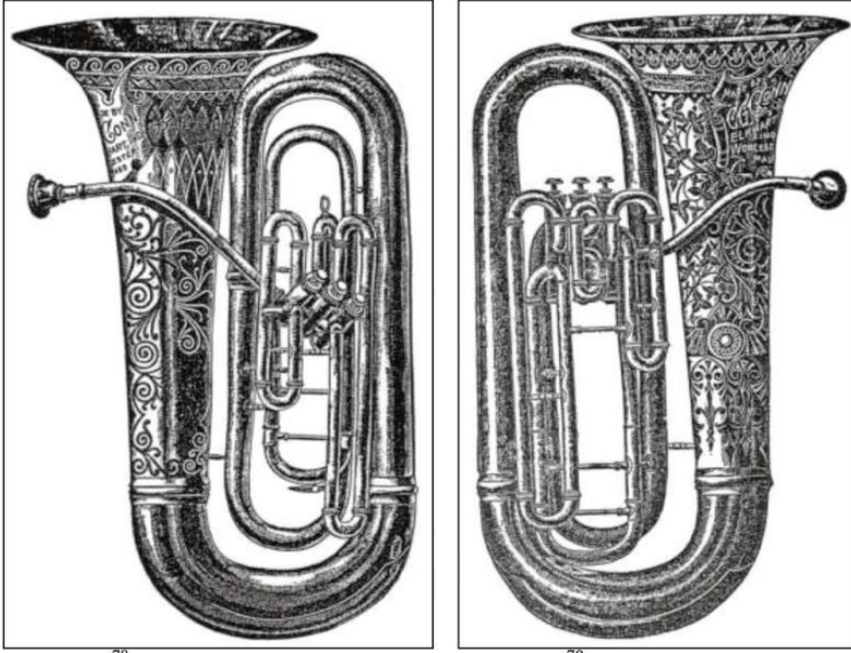
1874 yılında kurulan C.G.Conn, Amerika Birleşik Devletleri'nin en yenilikçi bando çalgıları imalatçısı olarak görülmektedir (Earll, 2014, 1). Başlangıçta cornet çalgılarını üreten firma kısa zaman içinde bando çalgılarına yönelmiş ve 1879 yılında Stölzel'in valf sistemini modifiye ederek ilk tubalarını üretmişlerdir (Earll, 2014, 10).



Resim 32: C.G.Conn'un ilk bilinen tuba modeli, Mi bemol Tuba, (Earll, 2014, 12).

Firmanın ürettiği birçok tuba konser bandoları, orkestralar ve pek çok sanatçı tarafından tercih edilerek Amerika pazarında önemli bir yere ulaşmıştır (Earll, 2014, 5).

C.G.Conn'un 1890 yılında ürettiği “*New American Model*” ve “*Wonder Model*” isimli çalgıları modern tubaların en önemli örneklerindedir. Périnet valf sisteminin⁷ modifiye edilmesiyle üretilen *New American Model* isimli tubanın tasarımında ses perdeleri çalgı gövdesinin önünde yer alırken, *Wonder Model* isimli modelde çalgının üst kısmında bulunmaktadır. Bu çalgılar günümüz modern tubalarının da ilk örneklerindedir.



Resim 33: *New American Model* (solda); *Wonder Model* (Sağda), (Earll, 2014, 23).

SONUÇ

Antik çağlardan günümüze bakır üflemeli çalgılar sosyal yaşamımızda önemli bir yer tutmaktadır. Savaş zamanlarında sinyal aracı olarak kullanılan stratejik öneme sahip bakır üflemeli çalgılar barış zamanlarında ise törenlerin ve festivallerin vazgeçilmez çalgıları olmuşlardır. Başlangıçta tek bir sesin icra edilebildiği bu çalgılar zamanla ses perdelerinin gelişmesiyle birlikte çeşitli ses dizilerini seslendirebilme kabiliyeti kazanmışlardır. Bakır üflemeli çalgı ailesinde en geç gelişim gösteren çalgı ise tuba olmuş-

7 1838-1839 yıllarında Fransız çalgı yapımcısı François Périnet tarafından icat edilen sistem Berlin valf sistemine benzemekle birlikte daha seri olması bakımından daha üstün konumdadır. Fransa ve İngiltere’de sıklıkla kullanılan sistem Almanya’da nadiren kullanılmaktadır (Akman, 2022, 13).

tur. 16. yüzyılda kiliselerde pes sesleri icra etmek için kullanılan serpentin ses perdelerinin mekanikleşmesi ile birlikte kullanım alanının artması beraberinde bu çalgının yeni formlarda gelişmesine de neden olmuştur. Özellikle askerî bandoların bas karakterli çalgılara olan ihtiyacı bas karakterli çalgıların hızla gelişmesini sağlamıştır. 19. yüzyıla kadar belirli ses dizilerini çalabilen bakır çalgılar bu yüzyılın başında valf sistemlerinin icat edilmesiyle birlikte kromatik ses dizilerini çalabilir hale gelmiş bu durum ise bakır üfleli çalgılara olan talebin artmasını sağlamıştır. 1800'lü yılların ilk yarısından itibaren gelişen modern tubanın ilk örnekleri gerek orkestraların gerekse bandoların en önemli çalgılarından biri olarak günümüze kadar gelmişlerdir.

KAYNAKÇA

- Akman, F. (2022), Distin Ailesi'nin Britanya Bakır Üflemeli Çalgılar Topluluğu Geleneğine Katkıları, B.Çokamay ve B.Aytemur içinde, *Müzik Sanatı ve Eğitiminde Çağdaş Yaklaşımlar IV* (s. 69-92), İstanbul: Eğitim Yayınevi.
- Alimdar, S. (2016), *Osmanlı'da Batı Müziği*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Beethoven, L. (1816), March in D for Military Band (WoO 24), Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d. [n.d. [1864]]. Plate B.15.
- Berlioz, H. (t.y.) *A Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration*, translated by Mary Cowden Clark, London: Novello and Company, Ltd.
- Bevan, C. (1978) *The Tuba Family*, New York: Charles Scribner's Sons.
- Bevan, C. (2000), *The Tuba Family*, 2nd. Edition, Piccolo Press, Winchester, U.K.
- Bevan, C. (2011), *Sommerophone*, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London: Macmillan.
- Boran, İ., Şenürkmez, K.Y. (2007), *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Buğday, L. (2022), *Batı Müziği Üflemeli Çalgı İcracılarının Çalgılarında Karşılaştığı Bakım-Onarım Odaklı Sorunların Tespiti ve Çözüm Önerileri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Carse, A. (1939), *Musical Wind Instruments*, London, Macmillan and Co. Ltd.
- Daubeny, U. (1920), *Orhestral Wind Instrument*, London, William Reeves.
- Earll, D.M. (2014), *C.G.Conn Tuba Designs from 1880-1940: An Investigation of Early Tuba Product Lines and Construction Techniques* (The Dissertation of Doctor of Musical Arts), Arizona State University.
- Eco, U. (2021), *Antik Roma*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Gazzetta musicale di Milano, 13, No. 33 (19 Agoslo 1855), pp. 260-262.
- Green, J. M. (2015), *The History and Usage of the Tuba in Russia* (The Dissertation of Doctor of Musical Arts), The Ohio State University.
- Geiringer, K. (1945), *Musical Instruments*, translated by Bernard Miall, London: Oxford University Press.
- Heyde, H. (1999), The Brass Instrument Collection of The Metropolitan Museum of Art in New York, *Historic Brass Society Journal*, vol. 11.
- Kuehn, D. L. (1974), *The Use of The Tuba in the Operas and Music Dramas of Richard Wagner* (The Dissertation of Doctor of Musical Arts), Eastman School of Music of the University of Rochester.

- Lemken, I. (2019), *The Tuba and The Concerto : An analysis of the Concerto for Bass Tuba and Orchestra (1954) by Ralph Vaughen Williams based on the characteristic of the British "Barlow" F tuba*, Universiteit Utrecht, <https://studenttheses.uu.nl/bitstream/handle/20.500.12932/31962/Bachelorthesis%20Ivo%20Lemken%2030-01.pdf?sequence=2&isAllowed=y> (E.T.: 15.12.2022).
- Mitroulia, E., Myers, A., (2011). Distin Family as Instrument Makers and Dealers 1845-1874, *Scottish Music Review*, 2(1).
- Mitroulia E., Myers A. (2020). *The Saxhorn Families*, in: Das Saxhorn. Adolphe Sax' Blechblasinstrumente im Kontext ihrer Zeit. Romantic Brass Symposium 3, hg. von Adrian von Steiger, Daniel Allenbach und Martin Skamletz, Schliengen: Argus 2020 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 13), S. 18–34, doi.org/10.26045/kp64-6177-003.
- Morgan, R. S. (2006), *The Serpent and Ophicleide as Instruments of Romantic Color in Selected Works by Mendelssohn, Berlioz and Wagner* (The Dissertation of Doctor of Musical Arts), Texas: University of North Texas.
- Palton, G. (2008) *The History and Development of the Tuba*, http://www.georgepalton.com/uploads/9/3/4/8/9348446/the_history_of_the_tuba.pdf (E.T.: 15.12.2022).
- Ron, N. H., (2014), *The Modern Tuba: The Evolution of the Instrument, Key Composition and Extended Techniques*, <https://skemman.is/bitstream/1946/26358/1/Thesis.pdf>, Erişim Tarihi: 23.09.2019.
- Sachs, C. (1940), *The History of Musical Instruments*, New York: W. Norton and Co., Inc.
- Santos, F.D.R. (2013), *Brazilian Euphonium: Brief Historical Background and Annotated Bibliography of Selected Solo and Chamber Works* (The Dissertation of Doctor of Musical Arts), University of Georgia in Partial Fulfillment.
- Sealy, B. G. (1950), *A History of the Bass Tuba and Its Use in the Symphony Orchestra*, (Master of Music Thesis), North Texas State College.
- Stauffer, D. (1989), *A Treatise on the Tuba*, Birmingham: Stauffer Press.
- Vandemeer, D. M. (1964), *A History of Valved Brass Instruments in the Nineteenth Century* (Master Thesis), Texas: North Texas State University.
- Yamaha, Mouthpieces for Brass & Woodwind Instruments, <https://usa.yamaha.com/files/download/brochure/6/1267056/WA-37R.pdf> Erişim Tarihi: 23.09.2019.
- URL-1: <https://www.vsl.info/en/academy/brass/contrabass-tuba> (E.T.: 15.12.2022).
- URL-2 <https://www.vsl.info/en/academy/brass/bass-tuba> (E.T.: 15.12.2022).
- URL-3: <https://www.music.iastate.edu/antiqua/instrument/zink> (E.T.: 29. 09. 2022)

- URL-4: <https://www.alamy.com/stock-image-cornetts-engraving-for-mersenes-harmonie-universelle-1636-164626930.html> (E.T.: 29. 09. 2022)
- URL-5: <https://kimballtrombone.com/2010/07/15/ophicleide-history-and-images/> (E.T.: 15.12.2022).
- URL-6: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/502606> (E.T.: 15.12.2022).
- URL-7: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/504920> (E.T.: 15.12.2022).
- URL-8: <https://kimballtrombone.com/2016/10/04/more-ophicleide-images/> (E.T.: 15.12.2022).
- URL-9: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503960> (E.T.: 15.12.2022).
- URL-10: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/631124?ft=Tuba&offset=0&rpp=40&pos=1> (E.T.: 15.12.2022).
- URL-11: https://orbilu.uni.lu/bitstream/10993/24557/1/01_Sagrillo_Sax_form.pdf (E.T.: 15.12.2022).
- URL-12: <https://tubapastor.blogspot.com/2012/07/from-helicon-to-sousaphone.html> (E.T.: 15.12.2022).

“

Bölüm 10

**DUSAN BOGDANOVIC'IN “JAZZ
SONATA” ADLI ESERİNİN ANALİZİ**

İbrahim ŞEVKET GÜLEÇ¹

”

¹ Dr. Öğr. Üy., Konya, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü. ORCID:0000-0002-7961-5715 Çalışma yazarın Dusan Bogdanovic'in “Jazz Sonata” Adlı Eserinin Analizi ve Klasik Gitar Repertuarında Caz Etkileri” başlıklı sanatta yeterlilik tez çalışmasından alınmıştır.

GİRİŞ

Dusan Bogdanovic (1955 Yugoslavya -) Cenevre Üniversitesinde kompozisyon ve orkestrasyon çalışmalarını Pierre Wissmer ve Alberto Ginastera'yla, gitar eğitimini Maria Livia Sao Marcos'la tamamlamıştır. Sahne çalışmalarında; De Falla Gitar Trio, Elaine Comparone ile klavsen gitar duo, Anthony Cox, Charlie Haden, Milcho Leviev, James Newton ve tanınmış caz müzisyenleriyle sergilediği performanslar müzikal perspektif renkliliğinin göstergesidir.

Bogdanovic'in solo gitar kaydı olarak yirmi albümü vardır. Bu kayıtlar Bach'tan çağdaş eserlere kadar geniş bir yelpazededir. Yüzden fazla eseri Doberman-Yppan, Berben Editions ve Gitar Solo yayınlarından çıkmıştır.

Sanatçının teori alanında yaptığı yayınların konu başlığı; poliritmik çalışmalar, gitarda kontrpuan ve Rönesans usulünde doğaçlamadır. Diğer yandan müzik, psikoloji, felsefe ve güzel sanatlar üzerine disiplinlerarası birçok çalışmada yer almıştır¹. Bogdanovic, Güney Kaliforniya Üniversitesinde, San Francisco Konservatuarında ve Cenevre Müzik Akademisinde de eğitmen olarak görev yapmıştır.

Bogdanovic'in çalışmaları klasik, caz ve etnik müziğin bulunduğu bir durak noktası gibidir. Çalışmada sanatçının dört bölümlü Jazz Sonata adlı eseri ele alınacaktır.

Dusan Bogdanovic

Dusan Bogdanovic, Yugoslavya doğumlu bir besteci olduğundan eserlerine Balkan müziğinin ritmik ve melodik karakteri hakimdir. Balkanlardaki (Arnavutluk, Bosna-Hersek, Bulgaristan, Hırvatistan, Karadağ, Kosova, Macaristan, Makedonya, Sırbistan, Slovenya ve Yunanistan) ülkelerin bir zamanlar Roma, Bizans ve Osmanlı İmparatorluğu hakimiyeti altında olması bu topraklarda hem Doğu hem de Batı kültürünün izlerini barındırır².

Bogdanovic bir gitarist ve gitar müziği bestecisi olmakla beraber oda müziği, orkestral müzik ve diğer çalgılar için de eserler yazmıştır. Eserleri stilistik olarak izlenimci/ caz etkisindeki eserler ve dışavurumcu eserler olarak iki bölüme ayrılabilir.

İzlenimci etkideki eserlerinde Debussy, Ravel, Faure, Satie etkileri görülürken, caz müziğinde duyurulan artık/eksik akorlar, belirli süslemeler ve ritmik yapılar sürekli/sürekli varlığını belli etmektedir. Dışavurumcu eserlerinde ise kakışımli akorlar, atonal armonilerle belirsiz ölçü yapıları kendini göstermektedir.

1 www.dusanbogdanovic.com/about

2 Jane CURRY, Balkan Ecumene And Synthesis in Selected Compositions For Classical Guitar By Dušan Bogdanovic, Nikos Mamangakis And Ian Krouse, s.77.

Caz doğaçlamaları belirli akorlar üzerinde melodik pasajlar içerirken, Bogdanovic için grift kontrpuantik, melodik ve armonik yapısı olan eserlerde bile doğaçlamalar tüm esere yayılarak kendine özgü hale gelmektedir³. Besteci olarak, etnik ve ritimsel yapıları, Doğu ve Batı'nın birleşimiyle gitar üzerinde alışılmış olmayan hareketlerle sergiler⁴.

Türleri karıştırmanın veya yaklaştırmaya çalışmanın üretime olumlu katkı sağladığı bir gerçektir. Bu konuda antropolog Homer G. Barnett (nerden alıntı); “Bir icadı ele aldığımızda, daha önce bir araya getirilmemiş iki veya daha fazla önemli unsurun daha önce hiç yaklaşmadığı şekilde bir araya getirildiğini görürsünüz”der. Bogdanovic'in, müziğinde de popüler müziklerden alınmış armoni ve melodiler klasik bir tavırla işlenmiştir.

Çalışmaya konu olan Dusan Bogdanovic'in dört bölümlü “Jazz Sonata” adlı eseri bestecinin ortak bir dil arayışının ürünlerinden biridir.

Jazz Sonata

1. Bölüm Allegro Non Troppo

Birinci bölümün girişi; ana temanın figürü ile başlayıp, ardından icracıya doğaçlama yapması için verilmiş mod dizisi ile devam eden pasajlardan oluşur. Verilen modlar, giriş yapılan figürlerle uyum içindedir. (örn.1)

The image shows a musical score for the first section of 'Jazz Sonata' by Dusan Bogdanovic. The score is in 7/8 time and consists of three staves. The first staff is marked 'Allegro, non troppo molto ritmico (♩ = 126)' and 'mf'. The second and third staves are marked 'In tempo I°' and 'A_13' and 'A_11 (add b6/b13)' respectively. The tempo changes to 'Lento' for the second and third staves. The score includes various rhythmic values and accidentals.

Örnek 1

(Besteci icracılara kolaylık sağlamak açısından da kendi doğaçlamasını dikte edip eserin son bölümüne eklemiştir) Bu modlar sırasıyla ilk satırda mixolydian(b6), dorian ve aeolian'dır.

3 Michael J. MOREY, A Pedagogical And Analytical Study Of Dušan Bogdanovic's Polyrythmic and Polymetric Studies For Guitar, s.94.

4 Ruey Shyang YEN, Exoticism In Modern Guitar Music: Works Of Carlo Domeniconi; Ravi Shankar; Benjamin Britten; Dusan Bogdanovic, s.88.

Dördüncü satırda A bölmesi ana tema ile başlar. Tema, doğaçlama bölümündeki ilk iki ölçüdeki aksak ritimli figürle başlayıp ona düzenli ritimle karşılık veren bir ölçü ile ilk cümleyi tamamlar. (örn.2)

In tempo I°

mf

Örnek 2

Aksak ve düzenli ritimlerin karşıtlığı ve uyumu, hesaplanmış olmaktan çok daha ziyade doğaçlamanın bir uzantısı olarak gelişmiş gibi hissettirmektedir. Eser modal olduğu için armonik fonksiyonları net olarak belirlemek zordur fakat la'yı eksen olarak düşünürsek 3. ölçüde basta fa ve sol ile (eksen ek 6 ve yeden olarak kabul ettiğimizde) la'ya doğru olan hareketi gözlemleyebiliriz. (13. ölçü) (örn.3)

In tempo I°

mf

A11(add b6)

10

15

Ch_7(add 6)
C4

D

E/D

A11(b6)

Örnek 3

İlk cümle ikinci kez duyurulduktan sonra 16. ölçüde frigyan moduyla gelen do diyez bir çeken ek altılı görevi üstlenmekte, hemen ardından gelen ölçüde ise re lidyan modu bir altçekenini andırarak tekrar gelecek olan la mixolidyan'a plagal bir kalış sağlamaktadır. (örn. 3)

A11(b6)

mf

C4

C#_7(add6)

D E/D G11/D

rail. - - - - - to Tempo I°

CΔ7₀^{XII}

mp

Örnek 4

19.- 21. ölçüde üç ölçülük bir uzama vardır. 22.- 32 ölçüler arası ana tema tekrar etmekte ve aynı şekilde 33.- 35. ölçülerde uzama olarak 36. ölçüde küçük (b) bölmesine gelinir. Si frigyan ile başlayan bölmenin ilk cümlesi 38. ölçüde la dorian ile karşılık bularak (yeden/eksik çeken gibi düşünürsek) tamamlanır. (örn.4-5)

34 A₇ A₇/F# B₁₁(b9) A₁₃ mf mp mf

39 B₁₁(b9) A₁₃ mp mf

43 B₁₁(b9) A₁₃ mp cresc.

47 **Meno mosso** sul pont. mf cresc. f

50 E₁₁ C₁₀ XII f f

Örnek 5

39.- 46. (b)'yi ufak ritim değişiklikleri ile bölme sonuna gelinir ve iki buçuk ölçülük bir uzamanın ardından 49.- 54. ölçü arası codetta benzeri bir kapanış olmaktadır. (örn.5)

sul pont. - - - **In tempo I'**

54 *mf* *mf* Φ_4 B_13(#7) Φ_6 Φ_4 Φ_6

59 *sf* *sf* Φ_7 Φ_7 Φ_4 Φ_2

64 BA13 C2 Φ_4 C2 *mf*

rall. - - - **In tempo I'**

69 *mf* *f* *mp* Φ_7 DA9 Φ_6 Bb_9

74 Φ_5 A_13 Φ_7 Φ_5 *mf* *sf*

79 Esus2 Φ to Coda E11(b6) *mf* *mf*

Lento

84 *mf*

90 G#_7 C_7

Örnek 6

B bölümü si melodik minör modunu (gamı/dizisini) kullanmaktadır. Armonik ve ritim yapısı caz'da minör swing olarak adlandırılan tarza benzerlik gösterir. Bu yüzden cümleler birbirinin ardı ardına sıralanmıştır ve bir bütünlük gösterirler. Hatta 55.- 81. ölçüler arasında akıcı tek bir cümle halinde bir B bölümü olduğunu düşünebiliriz fakat cümleleri ayırmak istersek 55.- 58. arası birinci cümle, 59.- 62. köprü, 63.- 71. arası ikinci cümle, 72.- 74. köprü, 75.- 80. ölçü ise üçüncü bir cümledir. (örn.6)

Örnek 7

A teması 82. ölçüde bu sefer mi mixolidyan (b6) şeklinde gelir. Bu bölme-yi sonat gelişmesinin çekeni olarak da kabul edebiliriz. Fakat böyle bir durumda gelişme ve yeniden serimi ortaya koymak zorlaşacağından eseri rondo formu kapsamında değerlendirmek daha uygun olmaktadır. (örn.7)

Örnek 8

A'nın çekeni olmak üzere 94. ölçü beklendiği şekilde sol diyez frigyan olarak gelir. 3 ölçü sonrası A'nın aksine artı üç ölçü daha uzama gelmeden 102. ölçüde codaya kadar oluşan bir köprü görülür. (örn.8)

The image displays a musical score for Example 9, consisting of four staves of music. The first staff (measures 105-110) features chords AΔ7, E (b9), AΔ7, C4, E/D, C#_7, C#_7, and F#_11(b6). Dynamics include *ff* and *molto espress.*. The second staff (measures 110-115) includes chords C7, C#_7(sus4), C#alt, C#_7, and F#_9. Dynamics include *mf* and *mp*. The third staff (measures 116-119) includes chords C2 AΔ9, G9, and AΔ9. The fourth staff (measures 120-125) includes chords G9, C7, CΔ7, C#_7, FΔ7, B#9, XII C#7, AΔ11/E, and F#Δ9/E. Dynamics include *accel.*, *rit.*, *Lento*, and *mp*. The score also includes performance instructions such as *Dal Segno*, *to Coda*, and *In tempo I'*.

Örnek 9

Coda A temasının asıl tonunda başlayarak temel olarak A'dan ve fiğürsel olarak da B bölmesinden yararlanarak 114. ölçüye kadar gelir. 114. ölçüde fa diyez'den başlayan ana tema varyasyonu 116'da asıl tona gelir ve 119. ölçüde dal segno (13.ölçü) için bir giriş oluşturur. (örn.9)

İkinci tekrarda 81. ölçüden coda'ya (119) geçilir ve kapanış ölçüleri, figürlerini ana temadan ve akıcı dinamiği B'den alarak parçayı sonlandırır. Bölümün genel yapısı [Introduction (1-9), A (10-35), B (36-54), C (55-81), A (82-102), Codetta]

2. Bölüm Lento

Bölüm, başlangıçta tek diyez olduğundan ve kaygan bir armonik yapıya sahip olmasından dolayı modal olarak ele alınacaktır fakat yoğunlukla kullanılan mod doğal minör modu aeolian'dır. Si aeolian modunda başlamaktadır. 3 ölçü introduction vardır ve ardından auftakt ile A bölmesi başlar. (örn.10)

II

Lento

B₋₇ VII D₉ VII^{XII} B₋₇ VII VII

pizz. *pizz.* *pizz.*

mp

Örnek 10

Bölüm rondo formuna yakınlık göstermektedir. Bölmeler yaklaşık olarak eşit ölçü sayısına (8) sahiptir. A bölümü si minörde seyrederek. (örn.11)

B₋₇ C₂ D₉ B₋₉(#7) C₂ F#^o/B

D alt/A C#^o(9)/G B₋₁₁/E B C₁

Fine

Örnek 11

B bölümünde si, do diyez, la aeolian ve mi ioanian gözlemlenir. Bu hareketler gitarın doğal yapısından yararlanan (bareleri kaydırarak) geçişlerdir. (örn.12)

13 *A₉ VII VII* *C#₁₁(b6)* *A₉ VII* *cresc.*

16 *C#₁₁ C#₉* *A₁₁* *C#₁₁* *mf*

19 *E13* *A₉* *f* *mp*

Örnek 12

A bölümü ufak değişikliklerle yeniden gelir. (örn.13)

21 *B₇ C₂* *D₉* *B₉ C₂* *mf*

24 *F#°/B* *C#°/G C₂* *B°/F* *cresc.*

27 *B°/E*

Örnek 13

C bölümü la ionian ile başlar, la mixolydian b6 ile devam eder, sonrasında la ionian ve do diyez aeolian geldikten sonra sondan üçüncü ölçüde diyez 9'lu çeken akoru görürüz. Ardından bir si pedalı vardır ve dal

segno'dan önce si frigyan yapıp A'ya dönerek rondo'yu tamamlar. (örn.14)
Ortaya çıkan yapı şöyledir:

[Introduction (1-3), A (4-11), B (12-19), A (20-26), C (27-34), A]

The musical score for Example 14 is presented in three staves, each with a treble clef and a 3/4 time signature. The first staff (measures 27-30) features a melody with a 5-measure phrase and a 6-measure phrase, with a forte (f) dynamic. The second staff (measures 30-33) includes a 3-measure phrase and a 4-measure phrase, with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third staff (measures 33-34) contains a 4-measure phrase and a 7-measure phrase, with a mezzo-piano (mp) dynamic. The score is annotated with various chords: AΔ13, DminMaj/A, AΔ9(6), C#_11, AΔ7(6), C7(#9), AΔ9/B, G#Δ7/B, F#°/B, and D/C. The piece concludes with the instruction 'Dal Segno al Fine'.

Örnek 14

3. Bölüm Andante

Bu bölüm belirli bir forma sahip olmaktan daha ziyade, serbest bir biçim takınarak, giriş bölmesinden sonra ele aldığı pentaton kalıpların ritim ve melodilerinin doğaçlamaya yakın biçimde çeşitlendirilmesinden oluşmaktadır.

Giriş bölümünün armonik yapısı sürekli akıcı halde olduğundan sadece melodik hareketi takip ederek bir çizgi oluşturabiliyoruz. Bunun dışında basit bir iki bölmeli yapı gözlenmektedir. (örn.15) Fa diyez frigyan veya la mixolidyan modundan ufak alterasyonlar dışında çıkılmamaktadır.

Andante

1 *mf* A₉ G₉ F#₁₁

4 F#_{7(b9)/E} B_{11/A} Bb alt/A

7 Bb alt/A C#^o/G C₂ F#₁₁ F#_{11(b9)} *mp* *mf* *mp*

11 E₉ F#₁₃ E₉ A₁₁ B₁₁ *mf*

16 A₉ A₉ *pp*

Örnek 15

Allegro ile başlayan bölme (tam olarak bir A bölmesi demek zor olduğu için varyasyon bölmesi denebilir) pentatonların veya sextatonların oluşturduğu iki ölçülük hareketlerin ufak değişimlerle çeşitlendirilmesinden oluşmaktadır. İlk varyasyonlar şu şekilde gelişir: (örn.16)

Allegro moderato

20 DΔ11

23

Örnek 16

Re lidyan modunda başlayan bölmede her iki ölçüde bir hem ritimsel hem de melodik değişimler gözlemlenir fakat ana tema olabildiğince değiştirilmez. On sekizlik başlayan ilk grubu dokuz sekizlik ikinci grup ve yeniden on sekizlik olan üçüncü grup takip eder. (örn.17)

DΔ11(b13)

26

29

D7

33

D_13

37

42

Örnek 17

26. ölçüde ionian moduna geçen tema 33. ölçüde mixolidyan moduna, 38. ölçüde ise doryan moduna geçer. (örn.17) 46. ölçüde tekrar lidyan moduna döner ve ilk defa 50. ölçüde diğerlerinden daha farklı olarak yukarı hareketli bir varyasyonla karşılaşırız. Bu yeni motifin varyasyonları 74. ölçüye kadar inici bir çizgiyle ilk temaya döner. (örn.18-19)

DΔ11

46

52

Örnek 18

The image displays a musical score for Example 19, consisting of five staves of music. The staves are numbered 57, 61, 65, 70, and 74. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The time signatures vary across the staves: 57 (9/8), 61 (9/8), 65 (9/8), 70 (9/8), and 74 (9/8). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are several annotations above the staves: 'C#_11' above staff 57, 'C1X' above staff 61, 'A_11' above staff 65, 'G#_11' and 'E_11' above staff 70, and 'DA13' above staff 74. A '(legato)' marking is present above the final measure of staff 74, and a 'decresc. - - -' marking is below the final measure of staff 74. The music is characterized by complex rhythmic patterns and melodic lines.

Örnek 19

79. ölçüde giriş bölümündeki tema kısa haliyle duyurulur ve 86. ölçüde ana tema la lidyan modunda gelir. A bölümündeki modal ve ritimsel sıralama burada daha farklı seyretmekte, özellikle ritimsel olarak daha geniş kalıplar kullanılmaktadır. İlk bölmede 9/8 ve 10/8'lik olarak kullanılan iki ölçülük kalıpların 11/8 ve 15/8'lik ölçülere genişlediğini görüyoruz. (örn.20)

The image displays a musical score for guitar, labeled "Örnek 20". It consists of six staves of music, each starting with a measure number. The staves are numbered 87, 91, 95, 99, 103, and 107. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various chord labels: AΔ13 (measures 87-90), A13 (measures 91-94), A_13 (measures 95-98), CA9/F (measures 103-106), C1 (measures 107-110), and F_13 (measures 111-114). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes dynamic markings such as accents (>) and slurs. The score is divided into two systems, with the first system containing staves 87-99 and the second system containing staves 103-114. The first system ends with a double bar line, and the second system begins with a first ending bracket (1.) and a second ending bracket (2.).

Örnek 20

Aynı 58. ölçüde olduğu gibi küçük (b) bölmesi oluşturan ve do diyezden gelen aolian modu burada 110. ölçüde fa aolian olarak karşımıza çıkar. (örn.20) Sonrasında gitar üzerinde pozisyon değiştirip aolian yükseltilecek gerilim artırılmıştır. (örn.21)

111 F₁₃ civ (♩ = ♩)

116 A₁₃ (♩ = ♩)

121 C#₁₃ A₁₃

126 G#₁₃ E₁₃

130 DA13

135 (legato) rall. E₉ F#₁₃
decresc. mf

140 E₉ A₉ B₁₁ A₉ rall. A/B

Örnek 21

130. ölçüde yeniden A teması duyurulur ve 138. ölçüde giriş teması ile bölüm sonlanır. (örn. 21) Ortaya çıkan yapı [Introduction (1-19), A (20-57), B (57-77) Giriş Teması (79-86), A (87-109), B (110-137), Giriş Teması (138-145)] şeklindedir.

4. Bölüm Allegro Molto

Son bölüm la pentatonik, iki ölçülük bir cümleyle başlar. Tüm bölüm bu temanın çeşitlemeleri gibi devam etmektedir. (örn.22)

IV

Allegro molto

Örnek 22

Hemen ardından gelen tekrarlayıcı figür ise bir uzama niteliğindedir. (örn.23)

Örnek 23

Beşinci ölçüde tekrar gelen ana tema uzayarak mixolidyan modunda gelir. Ardından gelen uzantısı ise mi aolian modunda başlayıp, ardından la aolian/mixolidyan ve dorian modunda gelir ve on yedinci ölçüye kadar uzun bir köprüye dönüşür. (örn.24)

Örnek 24

18. ölçüde ana temanın uzantı kısmı bu sefer temaya girişi hazırlar. (örn.25)

Örnek 25

23. ölçüde ana tema sol mixolidyan modunda gelir. Ardından 27. ölçüde gelen mi frigyan cümle ve 29. ölçüdeki uzantısı 39. ölçüye kadar devam eder. (örn.26)

The image displays a musical score for Example 26, consisting of four staves of music. The first staff (measures 23-26) is labeled with the chord G7. The second staff (measures 27-32) is labeled with E9 and A13. The third staff (measures 30-33) is labeled with mf cresc. poco a poco. The fourth staff (measures 34-37) is labeled with f cresc. and sf. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Örnek 26

B bölümü diyebileceğimiz bu kısımda ana tema bu kez la mixolidyan modunda gelmektedir. Figür üç ölçüye uzamıştır ve sırasıyla re mixolidyan, sol mixolidyan ve do mixolidyan modlarında tekrar eden cümle sonunda ufak bir uzamayla 53. ölçüye kadar devam eder. (örn.27)

A11

40

D11

42

G11

45

C11

48

51

Örnek 27

Ardından 54. ölçüde ilk defa karşımıza çıkan iki ölçütlük mi frigyan bir cümle vardır. Bu ufak hareket ritimsel ve yapısal olarak genişleyip yükselerek 74. ölçüye kadar gelir. (örn.28)

E₁₁(b9)

Örnek 28

76. ölçüde C bölümü olarak değerlendirebileceğimiz yeni bir fikir gelir. Bu bölümde belirli bir ritim kalıbının ufak değişikliklerle tekrarı ve değişimi görülmektedir. Bu kalıp ilk defa 15. ölçüde duyurulmuştur ve burada melodik ve ritimsel olarak sürekli değişime girerek bas partisi ağırlıklı bir bölme oluşturur. Melodi 105. ölçüdeki akorlara kadar gerilip yükselir ve akorlarla beraber 113. ölçüde bölme tamamlar. Ardından da capo yapılır ve 8 ölçümlük bir codetta ile bölüm ve eser sonlanır.

Ortaya çıkan form [A: a (1-8) b (9-18) a (19-26) c (27-39) B: a (40-53) b (54-75) c (75-113) A + codetta] şeklindedir.

SONUÇ

Jazz Sonata, Bogdanovic'in Amerika'da caz müzisyenleriyle yaptığı çalışmalardan edindiği birikimlerinin, müzik diline ve klasik gitara yansımalarının sonucudur. Eserde polimodal/poliritmik yapı caz melodileri ve ritimleri ile süslenirken, klasik anlayıştan vazgeçilmemiştir. Eser suit formuna yakındır. Bölümlerin yalınlığı ve dans formlarına benzerliği bu görüşü desteklemektedir. Eser hakkında yapılmış yorumlardan bazıları şunlardır:

“Caz Sonat, swing, fusion ve çağdaş caz etkilerini barındıran dört bölümlük bir eserdir. Kendine özgü bir şekilde, klasik form içerisinde caz ve Balkan/Afrika müziklerini bir araya getirmektedir” (American Record Guide).

“Ünlü caz piyanisti Bill Evans'ın stili ile serial müzikten bazı çağrışımlar barındırmaktadır. Durmaksızın süregelen popüler melodilerin basit halk ezgileri ile tekrarları hipnotik bir etki yaratmaktadır. Sonuç olarak

ortaya çıkan şey, ağır ve hızlı ritim kalıplarının, birçok hoş tınıyla ve ardından gelen kakışumlu akorlarla sıralanmasından oluşan başarılı bir kolajdır. Bogdanovic kendisini yetkin, hayal gücü geniş ve duygusal bir besteci olarak kanıtıyor (The Los Angeles Times)”.

“Bogdanovic’in eserinde ritmik, melodik ve armonik yapı birçok farklı müzik türünden alınmıştır ve genellikle polipentatonik/polimodal yapılar mevcuttur.”⁵

Caz müziğin klasik müzik armonisi üzerine kurulu olması, bu iki müziğin organik bir bağ içerisinde olmasını sağlar. Bu bağlamda bu iki müziği teoride ve pratikte ayırmak mümkün olduğu kadar bir araya getirmek de o kadar mümkündür. Bogdanovic’in bu eseri buna örnek gösterilebilir.

Zaman zaman klasik ve caz müziğin sınırları modalite içerisinde birbirine çok yaklaşır. Bu durumda bazı eserleri belli bir sınıfa dahil etmek zorlaşır. Jazz Sonata, caz müziğin daha modal ve daha etnik bir tarafındadır. Ancak Bogdanovic eserlerinde sınıflandırmaya gitmez, müzik dili de açıkça bunu gösterir. Klasik gitarın genel olarak caz müzikte kullanımı isteğe bağlı olarak değişmektedir. Canlı performansta amfi ile kullanılabilen klasik gitarlar icat olduğundan beri sahnelerde her müzik türünde klasik gitarı görmektedir. Öte yandan klasik gitarı bir ekol kapsamında ele alan kişilerin modaliteyi yoğun kullanmalarına rağmen caz etkisi taşıyan bazı unsurları kullanmaktan kaçınmaları çoğu eseri caz müzik kapsamında değerlendirmemeye neden olmaktadır. Bu nedenle ciddiye alınabilecek ve klasik repertuara girebilecek caz müzik niteliğinde eserler sayılıdır.

Dusan Bogdanovic, yetiştiği Balkan coğrafyasının ve kendi deneyimlediği müziklerin etkilerini aynı yerde buluşturmaya çalışan bir besteci ve gitaristtir. Bu çabalarının sonucunda ortaya çıkan eserleri, hem klasik müzisyenlere hem de caz müzisyenlerine bazı fikirler vermektedir. Bu fikirlerden başlıcaları, klasik müzisyenlerin bir zamanlar kullanıp uzaklaştıkları doğaçlama pratiğine yeniden yaklaşmaları, otantik ritimlerin ve modal kullanımların daha sık duyurulmasıdır. Caz müzisyenlerine ise yapısal olarak, klasik müzikteki gibi daha gelişmiş rondo veya sonat formlarından yararlanmaları için bazı fikirler vermektedir.

Çağdaş eserlerde caz ve klasik müzik arasındaki yapısal ve müzikal çizgiler oldukça belirsizleşmekte, hangi müziğe klasik ve hangi müziğe caz diyeceğimiz zorlaşmaktadır. Bu konuda Bogdanovic de bu durumu olumlu olarak değerlendirip, yararlanabileceğimiz her kaynaktan en yüksek derecede yararlanmaya çalışmamız gerektiğini röportajlarında vurgular. Hali hazırda modal müzikten doğan klasik müziği, sonrasında klasik müzikten doğarak, modal açılımları geliştiren caz müziği ile her noktada birleştirebilmek mümkündür.

5 SUPER, A.g.y. s.96.

KAYNAKÇA

www.dusanbogdanovic.com (erişim 12.10.2018)

CURRY, Jane (2010) Balkan Ecumene And Synthesis In Selected Compositions For Classical Guitar By Dušan Bogdanović, Nikos Mamangakis And Ian Krouse. The University of Arizona, Doktora Tezi, Amerika

JURIK, Andy – (2017) Doctoral Document: Questionnaire for Dusan Bogdanovic, Şahıstan elde edilen yazışmalar

MOREY, Michael J. (2011), A Pedagogical And Analytical Study of Dušan Bogdanovic's Polyrhythmic And Polymetric Studies For Guitar, Doktora Tezi, University of North Texas, Amerika

VINCENS, Guilherme Caldeira Loss, (2009) The Arrangements Of Roland Dyens And Sérgio Assad: Innovations In Adapting Jazz Standards and Jazz-Influenced Popular Works To The Solo Classical Guitar, Doktora Tezi, University of Arizona, Amerika

YEN, Ruey Shyang, (1996) Exoticism In Modern Guitar Music: Works Of Carlo Domeniconi; Ravi Shankar; Benjamin Britten; Dusan Bogdanovic, Doktora Tezi, University of Arizona, Amerika

“

Bölüm 11

**TASARIMDA YARATICILIK VE
ÖZGÜNLÜK ARAYIŞLARI**

Bilge KINAM¹

”

¹ Doçent, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, bkinam@ogu.edu.tr
Orcid Id: 0000-0002-2516-3186

Tasarım, geçmişten günümüze çağın beklentileri ve talepleri, teknolojik gelişmeler, toplumsal sorunlar, çevresel faktörler, müşterilerin ihtiyaç doğrultusunda evrilmiş ve yeni algı biçimleri oluşturmuştur. 2000 yılı sonrası ivmesiyle yükselen teknoloji, toplulukları derinden etkilemeyi başarmıştır. Teknoloji kullanımında, çevre ilişkilerinde ve iş yaşamında farklı tepkiler gösteren insan toplulukları olarak bilinen X, Y ve Z kuşakları bulunmaktadır. Milenyum adı verilen Y kuşağı ve kristal olarak gösterilen Z kuşağı, teknolojinin daha önce görülmediği bir hızda yükseldiği bir dönem içine doğmuşlardır.

1965-1979 arası doğan jenerasyon olan X kuşağı, dünya çapında siyasi, sosyal ve ekonomik sürecin yaşandığı sıkıntılı ve zorlu bir dönem yaşamıştır. X kuşağının büyüdüğü yıllar, teknolojinin henüz gelişmediği; siyah beyaz televizyondan renkli televizyona, otomatik çamaşır makinesine ilk kez geçildiği bir dönemi kapsamaktadır. Genellikle çevresine saygılı, görgülü olan X kuşağı, içinde bulunduğu mevcut imkanlarla yetinen, yeni çıkan teknolojik aletlere uyum sağlamaya çalışan, disiplinli, çalışkan bir insan topluluğu olarak bilinmektedir.

Y kuşağı ise 1980-2000 yılları arasında doğan, teknolojiyle çocukluk döneminde tanışan Z kuşağına bir köprülük yapmaktadır. Şahin Turan ve Karadeniz (2021), Y kuşağının dijital teknolojinin yoğun olarak kullanıldığı bir dönemde doğduğunu ve Türkiye nüfusunun %35'inden fazlasını oluşturduğunu ileri sürmüştür. Otoriteyi çok sevmeyen, özgürlüklerine düşkün ve bağımsız Y kuşağının hızlıca yükselmeyi isteyen bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Farklı görüşlerin dayatılmasından hoşlanmayan, kendisine zıt gelen görüşleri eleştiren, istedikleri olana kadar direnen Y kuşağı, sosyal medyayı aktif olarak kullanmakta ve görüşlerini rahatça paylaşmaktadır.

2000-2010 yılları arasında teknolojinin içine doğan ve kristal kuşak olarak da bilinen Z kuşağı, erken yaşta teknolojik alet kullanmalarından ötürü varlıklarını sosyal medyada ortaya koyan ve sosyalleşen bir topluluktur. Erken yaşta teknolojik alet kullanmaya başlayan çocuklarda bir takım gelişim gerilikleri görülmektedir. Aynı anda birçok işle meşgul olabilen, yaptıkları işten çok çabuk sıkılan bu bireylerin odaklanma süreleri de kısa olduğu söylenmektedir. Z kuşağının bireyleri genellikle çabuk tüketen ve çabuk sıkılan, sabırsız, kararsız, özgüvenleri yüksek, tatminsiz, dikkat ve konsantrasyon eksikliği bulunan bir yapıya sahip oldukları ortaya konmuştur. Bu kuşağın zorluklarla mücadele etmediği için azim ve hırsları yok denecek kadar azdır.¹ X, Y ve Z kuşaklarında bulunan jenerasyonlar üzerinde yapılan genellemeler her insana uymayacağı gibi aile faktörü, çevre koşulları ve eğitim farklılıkları gibi etkenlerden bazen benzerlik ya da değişkenliklerde gösterebilir. Kuşaklar arası farklılıklar-

1 (X, Y ve Z Kuşaklarını Tanıyalım, 2020)

dan kaynaklanan özellikler bireylerin olay, olgu ve kavramlara bakışlarını da etkilemektedir. Bununla beraber toplumsal değişim ve dönüşümlere paralel olarak farklı kuşaklardaki bireylerin eğitime yönelik algıları da değişmektedir (Özoğlu, Gür ve Altınoğlu, 2013'den aktaran Şahin Turan ve Karadeniz, 2021).

X ile Z kuşakları arasında çatışmalarının yaşandığı günümüz tasarım eğitim sisteminde özellikle dijital devrime doğan Z kuşağı, Jarmusch'un ünlü sözünün deneyimlendiği bir zamana tanıklık etmektedir. Julian Rosefeldt'in yönettiği 2015 yapımı Manifesto filminde oyuncu Kate Blanch canlandırdığı çeşitli karakterler arasında bir öğretmen olarak yaratıcılık ve özgünlük kavramını Jim Jarmusch'un "*hiçbir şey orijinal değildir*" sözüyle sorgulamaktadır.

"Hiçbir şey orijinal değildir. Hayal gücünüzü gazlayan, sizi ilhamla titreştiren her yerden çalın. Eski filmlerden, yeni filmlerden, müzikten, kitaplardan, resimlerden, fotoğraflardan, şiirlerden, rüyalardan, rastgele sohbetlerden, mimariden, köprülerden, tabelalardan, ağaçlardan, bulutlardan, sulak havzalardan, ışık ve gölgelerden beslenin. Sadece ve sadece ruhunuza seslenen şeyleri malzeme alın. Bunu yaparsanız işiniz (ve hırsızlığınız) özgün olur. Özgünlük paha biçilmez, orijinallik safsatadır. Bunları yaptıktan sonra da hırsızlığınızı saklamakla uğraşmayın, tam tersine değerini bilin. Jean-Luc Godard'ın 'Nereden aldığınız değil, nereye götürdüğünüz önemlidir' sözünü hep aklınızda tutun." Jim Jarmusch²

Jarmusch'un sözleri günümüz tasarım öğrencilerinin karşılaştığı bir soruna değinmektedir. Grafik tasarım derslerimde öğrencilerime bir tasarım problemi verdiğimde ilk olarak öğrencilerim internette çeşitli sitelerde görsel tasarım fikirleri incelemektedirler. Ağırlıklı olarak Y kuşağından gelen öğrencilerimin projelerinde sundukları fikirlerin internette çok benzerini ya da bazen birebir aynı fikri kullandıklarına şahit oldum.

Savaş ve Karataş'a (2019) göre ülkemiz nüfusunun toplamda %63'ünü kapsayan Y ve Z kuşakları, günümüz eğitim öğretim ortamında da ağırlıktadır. Teknolojik gelişmeler sayesinde bu kuşakların öğrenme biçimleri değişmiştir. 2000 sonrası dijital devrimle beraber internet ağında paylaşılan milyonlarca fikir arasında özgün bir tasarım fikri bulmak giderek zorlaşmaktadır. X kuşağının son bireyi olarak klasik öğretim metodlarının genellikle günümüzde olumlu sonuç vermediği görüşündeyim. Çevremiz bu kadar uyarıcıyla donatılmışken ve her tür fikre hızlıca erişmek kolay iken yeni bir fikir bulmak mümkün müdür? Bu kadar yoğun bilgi ve veri paylaşım ağı içinde tasarımcı aday bir öğrencinin başka fikirlerden etkilenmeden yaratıcı olması mümkün müdür? Bu bağlamda yaratıcı bireylerin genel özellikleri nelerdir? Yaratıcı düşünebilmek için ne gibi teknikler bulunmaktadır? Bu araştırma bu sorulara yanıt aramayı

2 (Söz kimin, tarih yok)

ve görsel tasarım örnekleri üzerinden tasarımda yaratıcılık ve özgünlük kavramlarını irdelemeyi amaçlamıştır.

İlk olarak yaratıcılık ile yapılmış farklı tanımlarına bakmak faydalı olacaktır. San (2003), batı dillerinde karşılığı “*Kreativitaet*” olan yaratıcılık kavramının, Latince ‘*creare*’ sözcüğünden türediğini ileri sürmüştür. Bu sözcük doğurmak, yaratmak ve meydana getirmek anlamına gelmekte; devingen, dirik (dinamik) bir süreç olma niteliği sözcüğün anlamında saklı bulunmaktadır. Boden (1996) ise yaratıcılığı bir bulmaca, paradoks ve bazıları da gizem olarak görmektedir. Yaratıcılık kelimesi, Oxford sözlüğünde³; *yeni bir şey üretmek veya sanat üretmek için beceri ve hayal gücünün kullanılması* anlamına gelmektedir. Cambridge sözlüğünde⁴ ise *özgün ve sıra dışı fikirler üretme veya kullanma becerisi* olarak tanımlanmıştır. Yaratıcılık kelimesi yaratma fiilinden türemiştir. Yaratmak ise yeni bir şey yapmak veya var etmek veya bir şey icat etmek anlamına gelmektedir. Yaratılışın sözlük anlamı, ‘*yoktan var etmek veya var etmek*’ anlamına gelmektedir.

San (2003) yaratıcılığın önceden kazanılmış bilgilerin ve eski deneylerle yenilerinin birleşmesiyle oluştuğunu ortaya atmıştır. Yaratıcılık süreci ‘yapma ve oluş’ sürecidir, oluş ise bir değişimdir; şimdi’ye dek olmayan bir şeyin biçimlenmesi demektir. Yaratma, yoktan var etme olabileceği gibi, daha çok ve genellikle var olan malzemenin yeni biçimde kullanımı, yeni baştan uyarlanmasıdır. Yaratıcılıkla ilgili Landua’nun tanımı ise daha önce kurulmamış ilişkiler arasındaki ilişkileri kurabilme, böylece yeni bir düşünce şeması içinde, yeni yaşantılar, deneyimler, yeni fikirler ve yeni ürünler ortaya koyabilme yetisidir (San, 2003). Eceoğlu (2015) yaratıcılığı eleştirel bir gözle bakabilmek, belirlenen ihtiyaçları karşılayabilmek amacı ile yeni önlemler almak ve yeni yaklaşımlar sunabilmek olarak tanımlamaktadır. Albert Einstein da yaratıcılıkla ilgili “*Hayal gücü bilgiden daha önemlidir. Bilgi sınırlıdır. Hayal gücü dünyayı kuşatır*” sözü yaratıcılığın her şeyden üstünde olduğunu vurgulamaktadır. Einstein hayal gücünün bilgiden üstün olduğunu vurgular iken zekanın yaratıcılıkla arasında nasıl bir ilişki bulunmaktadır?

Thurstone, son derece zeki olmanın işte yaratıcı yeteneğe sahip olmakla aynı şey olmadığını ileri sürmüştür. Yaratıcılıkla ilgili yapılan bilimsel testlerde kolej mezunu olan ve olmayan bireyler arasında fark olmadığı gözlemlenmiştir. Bu bağlamda eğitimin ve yaratıcılığın hayati bir bağlantısı bulunmadığı yargısına varılsa da yaratıcılığın eğitim ve egzersiz alıştırmalarla geliştirilebildiğine inanılmaktadır. Örnek olarak hatırlamakla ilgili sorunu olan insanlar çeşitli egzersizlerle hatırlama güçlerini zamanla kazanmaktadırlar. Egzersiz, güçlü bir zihin ve vücut gelişi-

3 (Oxford Learner’s Dictionaries, tarih yok)

4 (Cambridge Dictionary, tarih yok)

mi için gereklidir (Osborn, 1953). Spor yapan bir insanın nasıl kasları zamanla geliyorsa yaratıcılığın gelişmesi için de zihin egzersizleri yapmak gerekmektedir. “Yaratıcılık ve Yenilik” adlı kitabında Yıldırım, yaratıcılığı geliştirmeyi beynin bazı özelliklerini daha fazla geliştirmekle ilgili olduğunu öne sürmüştür. Beynin, sağ ve sol yarım kürelerinin birbirinden farklı fonksiyonları bulunmaktadır. Sağ beyin hayal gücü, resim, müzik, duygular gibi yaratıcı fonksiyonları yaparken sol beyin matematik, dil ve mantık gibi yüksek analiz gerektiren işlevleri yerine getirmektedir. Beyinde iki yarım küre birbirine fiziksel olarak bağlı olup, bir bütün olarak işlev görmektedir (Yıldırım, 1998).

Ken Robinson’un 2006’daki TED konuşmasında “okullar yaratıcılığı öldürüyor mu?” sorusuna, yaratıcılığın eğitimde okuryazarlık gibi önemli olduğunu ve aynı statüde ele alınması gerektiğine değinmektedir. Konu ve problem ne olursa olsun tek bir bakış açısı yeterli olmayıp öğretmen, öğrenmenin yollarını göstermeli ve öğrenciye rehberlik etmelidir. Yaratıcılıktaki problem, ana okulundan itibaren tek düze eğitim yaklaşımları ve sınırlayıcı faaliyetlerle başlamaktadır. Uzman klinik psikolog Ilgın Şirin’e (2021) göre hazır resimlerden oluşturulmuş çizim boyama kitapları çocukların çocuğun serbest düşünme ve görselleştirme becerilerini sınırlayan bir etkinliktir. Boyama etkinliği sırasında hazır olarak sunulan belirlenmiş çizgiler çocuğu sınırları aşmadan boyamaya yönlendirmekte, bu çocuğun motor kas becerilerini geliştirse de çocuğun hayal kurmasını ve yaratıcı düşünmesi engellemektedir.⁵ Bununla beraber çocuğun boyayacağı çizimin rengini seçiminde öğretmenin yönlendirmesi de çocuğun özgün fikir üretimini de kısıtlamaktadır. Benzer bir sorun azır plastik oyuncaklarda da bulunmaktadır. Hem boyama kitapları hem de hazır plastik oyuncaklar çocukların hayal kurabilmesini ve yaratıcılığını sınırlamaktadır. Bunun yerine çocukların, doğadan bir kozalak, palamut tohumu, yaprak veya at kestanesi vs gibi bir organik nesnelere daha yaratıcı oyunlar yaratması sağlanabilir.

Böylelikle çocuklar, organik nesnelere aracılığıyla doğayla bağ kurarak, çevrelerini keşfeder ve farkındalık kazanırlar. Buna benzer bir durum olarak tasarım eğitiminde de öğrenci, sınırlandırılmadan olmadan ve farklı malzemeler kullanarak özgürce düşünmeye yönlendirilmelemdir.

Öğrenci tasarım eğitimi süresince farklı düşünebilmeyi öğrenmeli, kendi yeteneklerini geliştirmelidir. Ayrıca kendi başına araştırma yapmayı, verileri toplamayı ve analiz etmeyi de öğrenmelidir. Bilkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Mimarlık ve Tasarım Fakültesinde Grafik Tasarım

5 (Kurt, 2021)

bölümünde 1996 ile 2000 yılları arasında öğrenciliğim süresince yeni bir proje verildiğinde araştırma yapmaya kütüphaneye yönlendirilirdik. Çünkü o zamanlar internet hayatımıza yeni girmeye başlamış, Google arama motoru ve akıllı telefonlar henüz icat edilmemişti. Kütüphaneye giderek kitaplar arasında saatlerce vakit geçirerek yaptığım görsel okumalarla farklı tasarımcıların fikirlerini nasıl geliştirdiğini anlamaya çalışırdım. Bu sayede kendi kendime öğrenmeyi keşfetmiş oldum. Çinli Felsefeci Kuan Tzu'nun MÖ. 1000 yıllarından günümüze ulaşan mısraları eğitimle ilgili düşüncelerime tercümanlık ediyor. Bir insana gerçekten yardım etmek için onu eğitmek gerekmektedir.

“Bir yıl sonrasını düşünüyorsan tohum ek,

Ağaç dik on yıl sonrası ise tasarladığın,

Ama yüz yıl sonrası ise düşündüğün, halkı eğit.

Bir kez ürün verir ekersen tohum,

Bir kez ağaç dikersen on kez ürün verir

Yüz kez olur bu ürün eğitirsen halkı.

Balık verirsen bir kez doyurursun halkı,

Öğretirsen balık tutmasını hep doyar karnı.”

Kuan-Tzu (Çinli ozan)

(M.Ö. 1000)

İdeal bir eğitimde öğretmenin öğrenciye verebileceği en önemli şey “balık tutmayı öğretmek” olmalıdır. Balık tutmayı öğretecek bir öğretmenin rehberliğinde öğrenmeye hevesli bir öğrenci, ona sunulan yeni yolları ancak bireysel olarak keşfederek ve deneyimleyerek kendi kendine öğrenebilir. Öğrenciye verilen tasarım probleminde, öğrenci ilk olarak konuyu dikkatlice anlamalı, kavramalı ve çok yönlü araştırmalıdır. Yaratıcı fikirlerin temelinde iyice etüd edilmiş, nitelikli bir araştırma, çok yönlü düşünme ve birbiri ile ilişkilendirme yatmaktadır.

Yaratıcılık üzerine araştırmayı yaparken taradığım birçok kaynak, yaratıcı insanlarla ilgili pek çok benzer özellik ortaya koymaktadır. Yaratıcı insanların genel özellikleri arasında hayal gücü geniş, meraklı, sorgulayan, risk alan, cesaretli, değişime açık, araştırmacı, kültürlü, sezgileri güçlü, çok gezen ve çok araştıran multi disiplinler düşünebilen istekli ve azimli bireyler olduklarını söyleyebilir. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü öğretim üyesi Prof. Tevfik Fikret Uçar'ın (2020) yaratıcılık üzerine çevrimiçi yürütmüş olduğu GRA247 no.lu “Yaratıcılık Yöntemleri” adlı derslerinde yaratıcılığın beyinde oluşan ilişkiler zincirinin sonucu; düşünceler arası ilişkiler kurabilme yeteneği olarak tanımlanmaktadır. Uçar, yaratıcı kişilerin çok meraklı, çok

araştıran, çok izleyen, çok okuyan, çok yorumlayan, çok analiz eden çok düşünen, çok gezen insanlar olduklarını ileri sürmüştür. Profesör Uçar, derslerinde yaratıcı kişileri; gözlem yetenekleri çok güçlü, yeni deneyimlere açık, bir şeyi başka bir amaçla kullanabilme yetisi olan, risk alan, cesur, kendilerine has bir düzeni olan, vazgeçmeyen, bir şeyi birçok kez deneyen, azimli, inandıklarını yapan, yakınsal iraksal düşünme yeteneğine ve içsel isteklenmeye sahip bireyler olarak tanımlamaktadır. Yaratıcı çalışmalar, bazen risk almayı gerektirmektedir.

Büyük fikirlerin risk almakla ilişkili olduğunu belirten Cox (2018) dünyayı değiştiren her fikrin bir bireyin düşüncesiyle başladığını ileri sürmüştür. Örnek olarak Gandhi'nin "*Dünyada görmek istediğin değişimin bir parçası ol*" sözü onun barışçıl vizyonunu ve derinliğini ortaya koymaktadır. Martin Luther King'in "*Bir gün, dört çocuğumun da derilerinin rengi ile değil de kişilikleri ile yargılanacağı bir ülkede yaşayacaklarına dair bir hayalim var*" konuşması ve Yurttaş Hakları Hareketi mücadelesi 1964 yılında çıkan Civil Rights Act ile 1965 yılında çıkan Voting Rights Act ile Amerikan hukukunun birer parçası olmasını sağlamıştır. Ne yazık ki Gandhi ve Martin Luther King gibi düşünceleri ve vizyonları olan kişiler bir suikastçı tarafından öldürülmüş, fakat düşünceleriyle gerçek bir devrim yaratmışlardır. Bu bağlamda büyük fikirlerle değişimi başlatmak risk almayı gerektirmektedir.

Diñçeli'ye göre (2020) yaratıcı insanların aynı zamanda çevresel farkındalığı yüksek, sorgulayan ve ilişkilendirerek analiz eden özellikleri bulunmaktadır. Geçmiş deneyimler, analiz edebilme, ilişkilendirebilme, bağlantı kurabilme, sorgulayabilme ve hayal kurabilme yetileri problemlere özgün ve yaratıcı bakış açısıyla çözüm önerileri üretmeyi sağlar. Hayal gücünün gelişimi ise kazanılan eğitim, deneyimler, sosyal çevre, kişiye ait özellikler, soru sorma ve merak duygusu ile biçimlenmektedir. Tüm bu özellikler kişinin probleme farklı bakabilmesini, yaratıcı sonuçlar üretmesini sağlamaktadır. Yaratıcılığın, yeni fikirler, çözüm yolları yaklaşımlar ve yenilikler üretmekle ilgili herkes de var olan ve geliştirilmeyi bekleyen bir yetenek olduğu söylenebilir.

Araştırmalar, yaratıcılığın temel olarak, zekanın, bilgi birikiminin, problemlere duyarlı olmanın, başarı ihtiyacının, risk almanın, demografik özelliklerin (yaş, cinsiyet gibi), durumsal faktörlerin (fiziksel çevre, görev ya da zaman sınırlılıkları) ve iş yaşamında örgütsel faktörlerin (örgütsel kültür – iklim ya da ödül sistemi) bir sonucu olarak ortaya çıktığını göstermektedir. Ancak, bu faktörlere ek olarak bireyin kişilik özelliklerinin, yaratıcılık potansiyelini kullanabilmesi ve yaratıcılığının gelişimi üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğu görülmektedir.⁶

6 (Yaratıcı Kişilik ve İş Yaşamında Yaratıcılık, 2007)

21. yüzyılın, sekiz milyar insan popülasyonuna sahip ve rekabetin geçmiş yıllara göre çok arttığı günümüz iş dünyasında, yaratıcı ve özgün düşünebilen, sorunlara yaratıcı çözümler üretebilen ve şirkete yenilik getirecek bireylere öncelik verilmektedir. Yaratıcı bireylerin farklı çözüm yolları üretebilen yapıları onları diğer insanlardan ayırtılmakta ve öne çıkartmaktadır. Doktora çalışmasını “yaratıcı sorun çözme programı etkinliği eğitim yöneticileri üzerine bir deneme” üzerine çalışmış olan Dr. Nuray Sungur, College Octave Greard’da on iki yaş grubu Fransız ve Türk öğrencilerinin yaratıcılığına ilişkin karşılaştırılmalı araştırmasında ilginç veriler elde etmiştir. Sungur, yaratıcı kişinin özellikleri arasında; sürekli herhangi bir iş ile meşgul, farkındalığı yüksek, gizemli olanla ilgili, farklı değer hiyerarşisine sahip, mükemmelliğe karşı istek, coşkulu, enerjik, hata bulan, güçlü seven, yapıcı eleştirilerde bulunan, yalnızlığı seven, bireysel, sezgili, hata yapan, meraklı, uyumsuz, garip alışkanlıkları olan, soru soran insanlar olduğunu ileri sürmüştür. Ayrıca bu bireylerin duygularını bastırmayan, mizah duygusuna sahip, içe yönelimli, düşüncelerinde bağımsız, amaca giden yolda kesin kararlı ve kendine yeten özelliklere sahip oldukları düşünülmektedir. Başka düşüncelere ve dış uyaranlara açık olan bu bireyler dik kafalı, içten, her alanda kendini yetiştirmiş, sade, duygusal, görsel algısı güçlü, çeşitliliğe değer veren, riske girmeye istekli, güç ve statüye önem vermeyen yapıya sahiptirler. Örnek olarak yaratıcı öğretmenler statü ya da güç için çalışmaz fakat kabul edilmeyi ve yalnız çalışmayı severler. Hatta kadronun uyumunu zorlaştıracak nitelikler geliştirirler, kendilerine yeten, hata bulan ve yapan, çocukça davranışlar bile sergileyebilirler (Sungur, 1992).

Hata yaparak deneme yanılma yöntemiyle öğrenen ve tüm duyularını kullanarak algılayan yaratıcı bireylerin çevresel farkındalığı ve bilinç düzeyi de yüksektir. Yaratıcı bireyler içsel coşkuya sahip derin bir merak duygusu ile sürekli soru soran insanlardır. Sorun yok iken durduk yere sorun yaratan, belki biraz uyumsuz olarak bile adlandırılan, sıra dışı düşünme yeteneğine sahip bireylerdir. Yaratıcılığın, aktif bir kişilikle, hayal kuran, yenilik getiren, farklı yollar bulmakla, yeniliklere açık olmakla, yapılmamış denemekle, yepyeni yöntemler keşfetmekle ilişkili olduğunu düşünüyorum. Yaratıcı bireylerin içten gelen bir coşku ve enerji ile problemlere farklı çözüm önerileri getiren ve özgün düşünebilen doğal bir yetenekleri bulunmaktadır. Bu bilgiler bağlamında yaratıcılık, geçmiş, şimdi ve gelecekle ilişki kurabilme, hayal edebilme ve yoktan var edebilme yeteneğidir. Burada en kilit nokta yaşanmış ve özümsemiş kişisel deneyimlerin şimdide kullanılmasıdır. Yaratıcı kişi geçmiş birikimlerini daha iyi bir amaç uğruna dönüştürerek geleceğe olumlu bir iz bırakabilir.

Eceoğlu (2015) yaratıcılığın ana ilkesinin kendimizi ve çevremizi hatta dünyayı değiştirme olduğu görüşünü savunmaktadır. Ona göre yaratıcılığın bireyde gelişim süreci kişinin geçmişinde yaşadığı deneyimlerinden, kişisel

gelişiminden, bilgi birikiminden, etrafındaki gerçekleşen olayları dikkatle inceleyip değerlendirmesinden, bilinç altında kurguladığı ve hayal ettiği birikimlerinden kazandığı deneyimler sonucu ortaya çıktığını ileri sürmüştür. Bu bağlamda San'da (2003) yaratıcılığın önceden kazanılmış bilgilerin ve eski deneyimlerle yenilerinin birleşmesiyle yaratıcı sürecin oluştuğunu ortaya atmıştır. Yaratıcılık süreci '*yapma ve oluş*' sürecidir, oluş ise bir *değişme*'dir; *şimdi'ye dek olmayan bir şeyin biçimlenmesi* demektir. Yaratma, yoktan var etme olabileceği gibi, daha çok ve genellikle var olan malzemenin yeni biçimde kullanımı, yeni baştan uyarlanmasıdır.

Ayvazoğlu (2015) yaratıcılık üzerine yaptığı birçok saptamada; yaratıcılığın iki şeyi birleştirme, benzetme veya tersten gösterme, abartma, metafor olduğunu ileri sürmüştür. Dinçeli'ye göre (2020) yaratıcılık, kişinin geçmiş deneyimlerini, hayata bakış açısını, sezgilerini, duygularını ve kişisel algılarını yeni durum karşısında ortaya koyma yaratma biçimidir. Kişisel deneyimlerin oluşumunda çevresel, toplumsal ve sosyolojik faktörler de çok etkilidir. Robinson (2008) yaratıcılığın kültürle bağlantılı olduğunu ve kültürel koşulların yaratıcılığı ateşleyebileceği ya da öldürebileceğini öne sürmüştür. Yaratıcı bir insan zekâsı, düşünmeyi, görmeyi, düşünceler üretmeyi ve hayat ile deneyimleri anlamlandıracak şekilde yorumlamayı gerektirir. Lowenfeld (1959), yaratıcılığı, bireylerin sahip oldukları ve durumlara bağlı olarak az çok ortaya çıkmaya elverişli bir tür özellik olarak ele alınmıştır. Başka bir deyişle kendini göstermek için uygun koşullarda karşılaşılmaması gereken kişide bulunan bir potansiyel güç olarak da söylenebilir (Rouquette, 1992).

İki nesneyi birleştirme olarak tanımlayan Ayvazoğlu'nun ve Dinçeli'nin ilişki kurabilme ve bağlantı kurabilme fikrini Fransız iletişim ajansı Les Créatonautes'un görsel tasarımları ortaya koymaktadır. Görsel 1 ve Görsel 2'de yer alan tasarımlarda, hayvanların biçimlerine uygun formda farklı hayvan bedenleri ve farklı nesnelere biçimsel olarak benzeyen formlarıyla birleştirilmiştir. Örnek olarak Görsel 1'de bir kaplumbağanın kabuğundaki desenler yerine, bir ananasın yüzeyindeki dokular kullanılmış, bir filin havaya doğru kıvrılan hortumu yerine bir ahtapotun kolu uyarlanmıştır. Bir flamingonun gövde kısmı, muz koçanı ile, bir kedinin gövdesi balık gövdesi ile yer değiştirmiştir. Benzer biçimlerin büyük bir ustalık ile değiştirildiği görsel kolajlar yeni hayvan formlarını yaratmıştır. Görsel 2'de ise nesnelere yola çıkılarak yapılan görsel tasarımlarda, bir kasetin yüzeyi kızarmış bir ekmek dokusuyla kaplanmış, ağzı açık bir bozuk para cüzdanına ironik bir yaklaşımla sivri dişler eklenmiştir. Bir gergedanın gövdesi bir okul otobüsü ile, bir kırmızı soğanın alt tarafındaki püskülleri ahtapotun kolları ile, bir arının gövdesi bir mısır koçanı ile yer değiştirmiştir. Bu tür biçimsel benzer formlar arasında ilişki kurabilmek; görsel hafızanın ve hayal edebilme gücünü, iyi görebilmeyi ve çok iyi derecede görsel yazılım programlarına hakim olmayı gerektirmektedir.



Görsel 1: Farklı nesnelerin benzer formları ilişkilendirilerek oluşturulan yaratıcı tasarımlar

Tasarım Ajansı: Les Créatonautes

Link: <https://www.instagram.com/les.creatonautes/>



Görsel 2: Farklı nesnelerin benzer formları ilişkilendirilerek oluşturulan yaratıcı tasarımlar

Tasarım Ajansı: Les Créatonautes

Link: <https://theinspirationgrid.com/bizarre-photo-manipulations-by-les-creatonautes/>

Nesnelerle benzerlik ilişkisi kuran disiplinler arası çağdaş sanatçısı Martha Haversham'ın birleştirdiği objelerde ağırlıklı olarak eller ve ayaklar üzerinde farklı malzemeler yer almaktadır. Sanatçı Haversham, kendi tasarımlarında estetik, kavramsal ve hicivsel bir yaklaşım olduğunu ileri sürmektedir. Haversham'ın görsel tasarımlarında genellikle var olan malzemelerin işlevinin dışına çıkarılarak ve yaratıcı bir yeni düzenleme ile başka bir nesne ile ilişkilendirildiği görülmektedir.



Görsel 3: *Smallditch – bulunan Çöp Projesi 2018 - 2022*

Tasarımcı: Martha Haversham

Link: <https://www.linkedin.com/feed/update/urn:li:activity:6933054410994409472/>

Haversham, sokaklardan, tuz bataklığından ve plajlardan topladığı nesnelere, aksesuarları, otoportreleri, geri dönüşüm kutularını ve yardım dükkanlarından topladığı kağıt parçalarıyla birleştirerek *smallditch* adını verdiği mevsimlik koleksiyonlar üretmektedir. Estetik beğenin almayı bireyin ve toplumun yararına değiştirme gücüne sahip olduğuna inanan Haversham, *smallditch* adlı koleksiyonunu her gün Instagram'da güncelleyerek yayınlamaktadır. Geri dönüşüme olan duyarlılığını, “*Vücutunda estetik kemik olmayan kimse kumsala çöp atmaz*” sözleriyle vurgulamaktadır. Döküntülere, düşük statüdeki nesnelere önemseyen sanatçı örnek olarak bir komposttan, bitkisel bir atıktan ya da plastik bir çöpünden aldığı bir nesneyi bir sanat formuna dönüştürmektedir. Sanatçı bu çöplerin, insanı sokakta durduran ve yüzünüze bir gülümseme koyan ve hayal gücünüzü tetikleyen formlar olduğunu ileri sürmektedir. Haversham, gerçek yaratıcılığın, hayal gücü kuvvetli çocukluk beyinlerimize *Smallditch* gibi eğlenceli bir yere giden yolu aydınlatığına inanmaktadır. Haversham, bir sanatçı olarak görevinin daha kaliteli giysilerle dolu bir deponun anahtar-

larını insanlara vermek, onları birer arzu nesnesi olarak görmek ve ona göre değer biçmek olduğunu vurgulamaktadır.⁷



Görsel 4: Farklı nesnelerin birleştirildiği yaratıcı tasarımlar

Tasarımcı: Martha Haversham

Link: <https://www.crossconnectmag.com/post/637410963527778304>

Martha Haversham el ve ayak üzerine yaptığı kolajlarda bitkiler, sebzeler, hazır ambalaj kağıtları kullanarak biçimlendirdiği özgün ve yaratıcı tasarımları Coco Chanel'in "Hayattaki en iyi şeyler bedava, geri kalan her şey çok pahalı" sözüyle bütünleşmektedir. Yaratıcı tasarımlarda çoğunlukla hazır nesnelerin başka bir obje ya da çizimle birleştirilmesi ve bazen de hazır nesneler var oldukları çevresel tasarımlar yapılmaktadır. Görsel 5'de yer alan yangın söndürücü tüpleri ve yangın söndürücü hortumunun çevresine objenin işlevinin değiştirildiği ve yeni bir anlam yüklediği çizimler bulunmaktadır.



Görsel 5: Çevresel obje ve çizgi ile yaratılan tasarımlar

Yaratıcı tasarımlar arasında algı biçimlerini değiştiren biçim ya da logo üzerinden kurgulanan kavramsal çalışmalar da bulunmaktadır. Örnek

7 (Haversham, tarih yok)

olarak Görsel 6’da yer alan McDonald’ın fastfood şirketinin ‘Tüm gece servis’ (All night servis) sloganı ile gece saatinde farklı yüzeylerde McDonalds’ın logosunun gölgesinin yansıtılmıştır.

Ayrıca bu temaya benzer diğer konsepti “Geç saate kadar açık” (Open late) sloganında hamburger, patates kızartması gibi yiyecek ürünlerinin formları parlak ışıklarla biçimlendirilmiştir. McDonalds’ın ‘Gece servis hizmeti’ konseptini iki farklı yaratıcı fikirle sunulmuştur.



Görsel 6: McDonalds’ın Tüm gece Servis (All night Servis) adlı yaratıcı kampanyası

Link: <https://www.linkedin.com/company/creativecampaigns/posts/?feedView=all>

Günümüz reklam dünyasının acımasız rekabet ortamında ayakta kalabilmek için tasarımcılar farklı, özgün ve yaratıcı fikirler üretmeye yönlendirilmektedir. Firmaların rakipleri arasından öne çıkabilmeleri için hedef grubun beklentilerini, taleplerini ve ihtiyaçlarını analiz etmekte, rakip ürünlerin reklam stratejilerini incelemektedir. Daha önce düşünülmemiş özgün yeni bir fikir bulmanın arkasında nitelikli bir araştırma yatmaktadır. Harris (1959) tasarımla ilgili aşamalar arasında ilk olarak ihtiyacın belirlenmesi ikinci olarak bilginin toplanması, üçüncü aşama bilgiyi işleyen

düşünce etkinliği, dördüncü aşama ise çözümlerin tasarlanması beşinci aşama doğrulama ve son aşama ise uygulamaya koyulması olduğunu ileri sürer (Rouquette, 1992).

Yaratıcı tasarım çalışmaları arasında özel günlere yönelik kampanya çalışmaları bulunmaktadır. Örnek olarak Görsel 7’de Noel ve yeni yıl temasına yönelik uyarlanan tasarımlar arasında; Hellmann’s adlı mayonezin kaşığı üzerindeki Noel baba formu, Coca Cola tekene kutusunu çevreleyen Noel Baba kemeri ve Starbucks içeceklerinin kremasıyla oluşturulmuş Noel ya da yeni yıl ağaç formunu ürünle bütünleştiren görseller tasarlanmıştır. Noel, yılbaşı, bayram gibi özel günlerde kutlamalar için en çok tüketilen özellikle markalaşmış ve belirli bir kitleye hitap eden yiyecekler ve içecekler için inovasyon (yenilik) yaratıcı düşünme çok önemli bir faktördür. Hedef kitlenin demografik özellikleri, çağın beklentileri ve talepleri, tasarım fikrini etkilemektedir. Ayrıca markaların farklı ülkelerin kültürlerine göre hazırladığı yaratıcı kampanya tasarımları da bulunmaktadır.



Görsel 7: Noel ve Yeni Yıl temalı yaratıcı afiş tasarımları

Link: <https://www.linkedin.com/company/creativecampaigns/posts/?feedView=all>

Son örnek olarak Rus Bryansk süt ürünleri fabrikasının *Milgrad* adlı markası için Depot Marka Ajansının üstlendiği ve sanat yönetmeni Vera Zvereva tarafından tasarlanan yaratıcı ambalaj tasarımlarını inceleyelim. Süt ürünleri, Rusya’nın hızlı tüketim malları pazarının %22’sinden fazlasını elinde tutmakta, ancak süt ürünleri markalaşması son yıllarda ilerleyememektedir. Rekabetin yüksek ve rafta öne çıkmak zor olduğu bir dönemde *Milgrad*’ın pazarlama ekibi, ürünün tüketicinin kalbini nasıl kazanabileceğini araştırmış ve sevimli ve zarif bir yaratıcı fikir bulmuşlardır. Markanın farklı süt ürünlerinin ambalajlarında dolaşan, ilgiyle bakan, bir iple oynayan, casusluk yapan bir kedi karakteri tasarlanmış ve

hareketlendirilmiştir. İllüstrasyon, ambalajın bir tarafından başlayıp diğeryan tarafında devam etmekte böylece süpermarketin raf üzerinde sıralanmış ürünün tüketiciyle arasında bir etkileşim kurması amaçlanmıştır. ⁸



Görsel 8: Bryansk süt ürünleri fabrikasının Milgrad adlı markası ambalaj tasarımları

Sanat yönetmeni: Vera Zvereva

Link: <https://www.depotwvf.com/portfolio/milgrad/>



Görsel 9: Bryansk süt ürünleri fabrikasının Milgrad adlı markası ambalaj tasarımları

Sanat yönetmeni: Vera Zvereva

Link: <https://www.depotwvf.com/portfolio/milgrad/>

Zvereva, süt kategorisindeki ana ürünleri yeniden tasarlarlarken yaygın olarak beklenen renk kodlamasında; süt için beyaz, kefir için yeşil ve ayran için açık kahverengi renklerini kullanmıştır. Milgrad'ın tüm süt ürünü ambalaj tasarımlarında arka plan düz bir renk olarak kullanılmış ve yazı rengi her üründe değiştirilerek minimalist bir yaklaşım sergilenmiştir. Ana ürün olan süt ambalajı, sadece mavi ile saf beyaz olarak kullanılmış, sevimli kedi her üründe aynı mavi tonda farklı hareketlerle ürün ambalajı üzerine yerleştirilmiştir. Mavi kedinin meraklı yüzü Milgrad'ın süt yelpazesi olan ekşi krema, süzme peynir, muhallebi tatlıları, tereyağı, lor peyniri ve salamura olgunlaştırılmış peynirde de kullanılmıştır.⁹ Yaratıcılığın ve özgün düşünmenin bir örneği olarak Milgrad markasının, Rusya pazarında rekabeti arttıracacağı düşünülmektedir.

Üstte gösterilen yaratıcı tasarım örneklerinde farklı düzeylerde yaratıcılık bulunmaktadır. Taylor, beş farklı yaratıcılık düzeyinin olduğunu ileri sürmektedir.

1) Anlatımsal Yaratıcılık: ürünün kalitesi söz konusu değildir yalnızca kişinin gösterisi önemlidir.

2) Üretici Yaratıcılık; Geliştirilen ve kontrol edilen yeteneklerin veya yatkınlıkların devreye sokulmasını gerektiren yaratıcılık.

3) Buluşçu Yaratıcılık: Yeni ilişkilerin algılanmasıyla nitelenen buluşçu yaratıcılık, daha önce kazanılmış tecrübelerin orijinal kullanımı olarak tanımlanabilir.

4) Yenilikçi Yaratıcılık: Daha üst bir aşama olan yenilikçi yaratıcılık, yüksek bir soyutlama kapasitesini gerektirir ve genellikle ilerlemenin üretici bir dönüşümüne dayanır

5) Temel Prensiplere Dayalı Yaratıcılık: Su yüzüne çıkan yaratıcılık, tamamen yeni temel prensipler anlayışına denk düşer (Rouquette,1992).

Farklı yaratıcılık düzeyindeki insanların ortak özellikleri arasında dili iyi kullanma, akıcı bir konuşma yeteneği, kendini çok iyi bilgilendirmiş olma, girişkenlik ve riskler alabilen yapıları bulunmaktadır (Barron, 1968). Herkeste yaratıcı bir potansiyel bulunmaktadır, bu gücün doğru çalışma ile ortaya çıkarılması için insanların yönlendirilmesi ya da farkındalığının artırılması gerekmektedir. Yaratıcılık potansiyeli olan kişinin tasarımında fikir bulma aşamasında izlemesi gereken bazı evreler bulunmaktadır. Eceoğlu & Avzazoğlu, (2015) hangi bilim dalı açısından yaratıcı bir etkinliğin aşamalarının olduğunu şu maddeler halinde tanımlamaktadır;

- Hazırlık evresi, sorunu benimseyip yeniden ele alınması
- Oluşma evresi, sorun saptanır düşünceler ayrıştırılır

9 (Depot, Milgrad, tarih yok)

- Planlama evresi
- Esinlenme evresi, farklı bir sıçrayış yapabilir
- Doğrulama evresi, özgün bir yapıt ortaya çıkar
- Denetim eylemi

Üstte bahsedilen evreleri adım adım uygulandığında yaratıcı tasarımlar görülebilmektedir. Fakat bazen Cox'un da (2018) söylediği gibi yaratıcı düşünme öngörülemez bir sonuca da götürebilmektedir. Çünkü yaratıcı düşünme bazen insanı yeni ve bilinmeyen bir yere de ulaştırmaktır. Grafik tasarımda yaratıcı bir fikir bulmanın evreninde problemi doğru algılamak ve doğru sorular sorarak fikrin geliştirilmesi yatmaktadır. Clegg ve Birch (2010) sorunu bulabilmek için kullanılan pusula adlı yönlendirme tekniğinde “nasıl ve “neden” kalıpları ile soru sorulması gerektiğini ileri sürmektedir. Beyin fırtınası tekniğinin yaratıcısı Alex Osborn “Neden? Nerede? Ne zaman? Kim? Ne? Nasıl?” sorularını sormanın problem çözme becerilerini harekete geçireceğini ve yaratıcılığı tetikleyeceğini ileri sürmektedir. Bu sorular aracılığıyla probleme yeni fikirler ve yaratıcı çözümler aranır. Alex Osborn'un ilk kez bulduğu beyin fırtınası yöntemi ve daha sonra öğrencisi Bob Eberle tarafından geliştirilen Scamper tekniği daha pragmatik hale getirilmiştir.

Scamper kelimesi, İngilizcede yerine koyma (Substitute), birleştirme (Combine), ayarlama (Adjust), değiştirme (Modify), başka bir şeyde kullanma (Put to other use), ortadan kaldırma (Eliminate) ve tersine çevirme (Reverse) kelimelerinin baş harflerinin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur ve yaratıcı düşünme anlamında kullanılmaktadır. Özellikle okul öncesi dönemdeki çocukların zihinsel gelişimlerini ve yaratıcı düşünme yetilerini geliştirmek için kullanılan Scamper tekniği bir düşünme yöntemidir. Yönlendirilmiş beyin fırtınası yöntemi olan Scamper tekniği, sistematik ve aşamalı olarak bir fikre yaratıcı çözüm önerileri bulmasını sağlar. Kişiye çeşitli sorular sorularak konu ile ilgili beyin fırtınası yapması ve farklı düşünebilmesi sağlanır. Bir uygulayıcı eşliğinde bir veya birden fazla kişi ile gerçekleşen Scamber'da uygulayıcının bu tekniği daha önce deneyimlemiş olması, uygulama basamaklarına hâkim olması ve soruları önceden hazırlaması gerekmektedir. Scamber tekniğinde kimsenin düşüncesinin yargılanmayacağı bir ortam yaratılması gerekmektedir. Scamper tekniğinin aşamaları bulunmaktadır; ilk olarak “Yer değiştirme” (substitute) aşamasında, bir fikrin/nesnenin yerine başka bir şeyin koyulduğu sorular yardımıyla nesneye farklı açılardan bakabilmek yaratıcı düşünmeyi tetiklemektedir. İkinci aşama olarak “Birleştirme” (combine) aşaması nesnenin başka hangi nesnelere birleştirilip yeni bir nesne üretmeye yönelik soruların sorulduğu bir basamaktır. Üçüncü olarak “Uyarlama” (adapt) aşaması yaratıcı düşünmede sık kullanılan birleştirme yöntemi

uygulanır. Yaratıcı düşünme, yoktan var etme değil; elde olanı geliştirme anlamına gelmektedir. Örnek olarak tasarımda en çok uygulanan bir nesnenin formunda değişiklikler yapılarak ya da o nesne başka nesnelere birleştirilerek yeni bir ürün ortaya koyulmasıdır. Dördüncü aşama olan “Büyütme, değiştirme, küçültme” (magnify/modify/minify) aşamasında nesnenin formunun büyütüp küçültme ya da yeniden düzenleme gibi yöntemlerle değiştirilmesine yönelik sorular sorulur. Beşinci aşama ise “Başka amaçlarla kullanma” (put the other uses) aşamasında sorulan sorular nesnenin farklı amaçlarla da kullanılmasına yöneliktir. Çıkarma/yok etme (eliminate) aşamasında sorulan sorularda nesneyi daha işlevsel hale getirmek için hangi kısmının çıkarılabileceği sorgulanır. Böylelikle farklı düşünme teşvik edilerek yeni çözümler önerileri bulunur. Yeniden düzenleme, ters düz etme (rearrange/reverse) aşaması alternatif çözümler sunmak için sorulan sorularda nesnenin mevcut koşulları üzerinde düzenlemeler yapmak amaçlanır.¹⁰ Scamper tekniği, yaratıcılığın önemli unsurları arasında bulunan özgünlük, sorgulayıcılık, hayal kurma ve farklı düşünme becerisini bir arada kullanarak çocuğun bilişsel yetilerini geliştirmeyi amaçlar. Scamper tekniğinde çocuğa bazı sorular sorulur ve çocuk bu zihin açıcı sorulara yanıt bulmaya çalışarak yaratıcı düşünme becerilerini geliştirir. Scamber tekniği dışında yaratıcı fikir bulmak için çok çeşitli teknikler de bulunmaktadır.

Clegg ve Birch (2010) “Soru nedir? sorusuna engel haritası, seviye zinciri, havadan araştırma, hedef, hiçbir şey yapmama, macera, dıştan içe, yukarı ve aşağı, zaman dilimleri, eş anlamlılar sözlüğü, kristal küre, ağda gezinme, mükemmellik, bin kişilik ordu, farklı bir sorunu çözme, yeniden ifade, beyaz tahta, çamur atma, soru yarış teknikleri ile yaratıcı çözümler önerileri bulunabilmektedir. Yanıt nedir? sorusuna cevap bulmak için zorlayıcı varsayımlar, çarpıtma, tersine çevirme, fantezi, başkasının görüşü, mecaz, rastgele söz, rastgele resim, bulunan nesnelere, anlamsız cümle, manşetler, alıntılar, sincap kutusu, müzik olarak ayarla, Da Vinci karamaları, iç görünüm, gölgeler, mükemmel problem, sınırlar, bileşenler, temsilci, arkasında, çiz, dokun ve hisset beni, kötü deha, oyun, konuşan resimler adlı teknikler kullanılmaktadır. Yaratıcılık teknikleri, insanları farklı bir başlangıç noktasına iter, yeni çağrışımlar yapma fırsatı verir, yeni bir bakış açısı kazanmaya ve bambaşka bir şey ortaya çıkarmaya yardımcı olur. Tekniklerin çoğu, bir konuyla ilgili bağlantılar kurmanızı ve farkındalığınızı artırmanızı sağlar (Clegg & Birch, 2010).

Yaratıcılığı tetikleyen bir başka dinamik ise yaşam deneyimleridir. Örnek olarak seyahat etmek, yeni yerler görmek, farklı kültürlerden insanlarla kolektif çalışmalarda bulunmak yaratıcılığı çok besleyen deneyimler bütünüdür. Problemlere farklı özgün çözümler üretmede geçmiş

10 (Ilgın, 2022)

deneyimlerin ve imgelemenin rolü çok büyüktür. Kişisel deneyimler kazanıldıkça, kişinin hayal edebilme (imgeleme) yetisinin geliştikçe yaratıcı düşünmenin de evrildiği söylenebilir. Robinson (2008, s.135) imgelemeyi, zihin gözüyle görmek, şu an burada olmayan insanları, olayları, duyguları ve deneyimleri zihnimizde canlandırmak olarak tanımlamıştır. İmgeleyebilme, hayal edebilme yeteneği, yaratıcı çözümler bulma sürecinde gereklidir.

Yaratılan bir tasarıma ya da esere baktığımızda o sanatçının/ tasarımının hayata karşı duruşunu, dirençlerini, cesaretini, görüş açısını algılarız. Yaratıcı eserler daha önce hiç duyulmamış, görülmemiş ve okunmamış özgün bir biçimde insanda farklı duygular uyandırır. Bir şiiri, bir resmi, bir heykeli ya da bir düşünceyi yoktan var eden bir insanın kaygıları, hüznü, umutsuzlukları, tutkuları, arayışları, sorgulamaları içsel olarak onu yaratmaya yöneltir. Bu yaratıcı sürecin içinde kişinin sevgileri, imgelemi, araştırma becerileri de önemli bir rol oynamaktadır. Kişinin içinden gelen isteği, merakı, hayal kurabilme yetisi de yaratıcı çözümler bulmasında çok önemli bir yapı taşıdır. Özellikle grafik tasarımda yaratıcı fikirler ortaya çıkarmada kişinin entelektüel birikimi de önemli bir rol üstlenmiştir. Tasarım adayı öğrencilerime nitelikli sanat ve film festivallerine, konserlere, sergilere, müzelere, konferanslara ve çalıştaylara gitmeleri için önerilerde bulunurum. Pandemi öncesi sıradan yaşamlarımızda şehirde gerçekleşen çeşitli etkinliklere; masal dinletisinden müzik konserlerine, çeşitli sanat sergilerine ve film festivallerine beraber giderek onların vizyonlarının genişlemesi için girişimlerde bulundum. Yaratıcı düşünmeyi geliştirmenin ve vizyon kazanmanın başka bir yolu da yeni diller öğrenmekte ve yeni kültürler tanımakta yattığına inanıyorum. Öğrencilerime farklı yabancı diller öğrenmelerini ve Erasmus+ değişim programları ile eğitimlerine yabancı bir ülkede devam etmeleri tavsiye ederim. Böylece farklı kültürlerden beslenerek ve farklı akademisyenlerin öğretilerinden etkilenerek vizyonlarını ve bakış açılarını geliştireceklerdir. Kişinin entelektüel birikimi, yaşam ve iş deneyimleri, geçmiş, hayal gücünün güçlü olması ve yoktan var edebilme yeteneği, problemlere yaratıcı çözümler bulmasında etkili olacaktır. Özellikle çevresel farkındalığı yüksek ve duyarlı, bilinçli, merak eden ve sorgulayan, ilişkilendirerek analiz eden, coşkulu bir bireyin daha önce kurulmamış ilişkiler kurarak, yaratıcı ve yenilikçi fikirler üretebileceğine gönülden inanıyorum. Geçmiş, şimdi ve gelecekle ilişki kurabilen, çevresel farkındalığı, bilinç düzeyi yüksek kişiler entellektüel birikimlerini ve yaşam deneyimlerini daha iyi bir amaç uğruna dönüştürerek, geleceğe olumlu ve yararlı bir iz bırakması kaçınılmaz olacaktır.

KAYNAKÇA

- Boden, M. A. (1996). *Dimensions of Creativity*. London: The Mit Press.
- Cambridge Dictionary: <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6z%C3%BCk/ingilizce/creativity>
- Clegg, B., & Birch, P. (2010). *Instant Creativity*. Philadelphia: Kogan Page limited.
- Cox, D. (2018). *Creative Thinking for Dummies*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Depot, Milgrad. (n.d.). From <https://www.depotwpf.com/portfolio/milgrad/>
- Diñçeli, D. (2020). “Yaratıcılık ve Sanat”. SED Sanat Eğitimi Dergisi. s. 43-55.
- Eceoğlu, E., & Avzazoğlu, Y. (2015). Mekan Tasarımında Yaratıcılığın Önemi. *Kültür Atölyesi*, “Yaratıcılık”, 68-70.
- Haversham, M. Smallditch:
<https://www.marthahaversham.com/foundfashion>
- İlgın, S. (2022). Scamper Tekniği Nedir?: <https://istanbulbogazicienstitui.com/scamper-teknigi-nedir>
- Kurt, Ö. (2021). From Boyama kitapları faydadan çok zarar mı veriyor?: <https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/omur-kurt/boyama-kitapları-faydadan-cok-zarar-mi-veriyor-41948255>
- Osborn, A. F. (1953). *Applied Imagination Principles and Procedures of Creative Thinking*. New York: Charles Scribner’s Sons.
- Oxford Learner’s Dictionaries: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/creativity>
- Robinson, K. (2008). *Get out of Minds, Learning to be Creative*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Rouquette, M. L. (1992). *Yaratıcılık*. İstanbul: İletişim Yayıncılık A.Ş.
- S, S., & Karataş, S. (2019). Z kuşağı Öğrencisini Tanımak. *Eğitim Araştırmaları*, 223-237.
- San, İ. (2003). *Sanat ve Eğitim*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Söz kimin: <https://www.sozkimin.com/hicbir-sey-orijinal-degildir-hayal-gucunuzu-gazlay-s33202.html>
- Sungur, N. (1992). *Yaratıcı Düşünce*. İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım.
- T, Ş., Turan, S., & Karadeniz, O. (2021). X, Y ve Z Kuşaklarının Eğitimi, Öğretmen, Öğrenci Algıları. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 18(43).

- Uçar, T. F. (2020). *Yaratıcılık Yöntemleri GRA247*. From Tevfik Fikret Uçar: <https://www.youtube.com/watch?v=mvQADNvcQGE>
- X, Y ve Z Kuşaklarını Tanıyalım. (2020). <https://www.iienstitu.com/blog/x-y-ve-z-kusaklarini-taniyalim>
- Yaratıcı Kişilik ve İş Yaşamında Yaratıcılık. (2020). <https://www.kariyer.net/kariyer-rehberi/yaratici-kisilik-ve-is-yasaminda-yaraticilik/>
- Yıldırım, R. (1998). *Yaratıcılık ve Yenilik*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.

“

Bölüm 12

**KORAY SAZLININ
DENEYİMLERİ ÜZERİNDEN KÖR
MÜZİSYENLERİN AKADEMİK
KARİYER OLANAKLARININ
DEĞERLENDİRİLMESİ**

Yusuf DUMLUPINAR¹

”

¹ Dr. Yusuf DUMLUPINAR, İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Müzik Bölümü, divan68@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5624-8134>

GİRİŞ

Tarihin her döneminde varlığını sürdüren türlü toplumsal yapılar içerisinde ve çok çeşitli kültürel ve ekonomik farklılıklara rağmen, körlerin bilgiye erişim mücadelesi verdiğini ve bu mücadelenin çağlar boyu aktarıla geldiğini yazılı ve sözlü tarih kaynaklarına başvurarak öğrenmek olanaklıdır.

Bu kaynaklardan edinilen bilginin en genel ortak paydalarından biri, müziğin, körlerin çoğunlukla, doğuştan edindiği yetinin getirdiği bir kazanım olmasıdır. Bu kazanımın sonucu, körler, kimi zaman yetenekleri sayesinde, popüler müzikle uğraşarak, daha geniş kitlelere sesini duyurabilirken, kimi zaman ise, daha zor olanı yapmaya yeltenmiştir. Yani, müziği akademik bir mecrada ele alıp, ilgilendiği sanat alanının derinliklerini kavrayarak ve kör olmalarının dezavantajlarının mücadelesini vererek, yaşamaya gayret etmişlerdir. Bu noktada körlerin ihtiyaçlarına göre uyarlanmış eğitim kurumlarının işlevinin de gözden geçirilmesinde yarar görülmüştür. Çünkü özellikle 2000li yılların başına değin yatılı bir programla eğitim veren bu özel eğitim kurumlarının kör bireylerinin özgüven ve öz yeterlilik düzeylerinin gelişmesinde önemli bir rol oynadığı bilinen bir gerçektir. Avrupa ve Amerika'ya nazaran oldukça geç açılan ülkemizdeki körler okullarının bu doğrultuda oynadığı rol büyüktür. Birçok hukukçu, eğitimci ve müzisyenin yetişmesine ev sahipliği yapan Ankara, İzmir ve İstanbul'daki körler okullarının özel eğitim açısından son derece önemli bir farkındalık yarattığı şüphesizdir. 1921 yılında İzmir'de özel bir derneğin girişimi ile kurulan *Sağır, Dilsiz ve Körler Okulu bu gelişmelerin başlangıç noktasını oluşturmuştur*. Daha sonra, Milli Eğitim Bakanlığı tarafından 1950 yılında *Ankara ve ardından da Gaziantep Körler Okulları kurulmak suretiyle görme engelli bireylerin çeşitli alanlarda mesleki kariyer edinmelerine fırsat yaratılmıştır* (Arslan, ve diğ, 2014: s. 2-4).

“Gözden çok kulağın önem taşıdığı müzik, tarih boyunca görme engellilerin en fazla ilgi duyduğu alanlardan biri olmuştur. İstihdam olanaklarının çok sınırlı olduğu her dönemde müzik yeteneği onların sosyal ilişkilerinde, başkalarına bağımlı olmaktan kurtulma mücadelelerinde önemli ve olumlu bir rol oynamıştır (Köseler, 2006).

Ülkemizde görme yetersizliği olan çocuklara müzik eğitimi, MEB'e bağlı kurum ve kuruluşlar tarafından verilmektedir. Görme engelli öğrenciler için müzik eğitimi diğer öğrenciler ile aynı konuları, aynı bilgi ve becerileri kapsamayı amaçlar. Kulak eğitimi, ses eğitimi, solfej eğitimi, ritim duygusu, parmak tekniği, nota okuma-yazma gibi konular, görme engelliler için de gerekli konulardır. Farklı olan sadece uygulanan özel öğretim metotları ve özel eğitim materyalleridir. Gören öğrencinin gözü-

nü kullanarak yaptığı etkinlikleri, görme engelli öğrenci diğer duyularını kullanarak yapar. Bir müzik aletini tutuş şekli, ellerin-parmakların kullanılış şekli, nefesli çalgılarda dudakların pozisyonu gibi hususlar, görme engelli öğrenciye uygulamalı biçimde gösterilerek öğretilmelidir (Köseler, 2006).

Görme engellilerin eğitimine ilişkin ulaşılan tüm kaynakların işaret ettiği üzere, eğitimde kullanılacak materyallerin, dokunsal ve işitsel olması esastır. Ball'un 2017'de, Özökmen'in 2019'da yapmış olduğu araştırmalar da, ulaşılan tüm kaynakları ve yukarıda Köseler (2006) tarafından değinilen dokundurarak öğretmenin gereğini doğrular niteliktedir. Söz edilen araştırmalar; görme engelli öğrencilerin, uygulamaya yönelik hareketleri, çalgı tekniklerini, vokal tekniklerini detaylı anlatılmadığı ya da dokunarak gösterilmediği takdirde öğrenmede zorlandıklarını ortaya koymaktadır.

Görme engelli öğrencilerle çalışan eğitimciler, çalgı eğitimi verebilmek için kendilerince çözüm yolları geliştirmekte, daha önceki tecrübelerinden yararlanmakta ve bu konuyla ilgili hizmet içi eğitime tabi tutulmamış oldukları için zorluk yaşadıklarını ifade etmektedirler (Pirgon ve Babacan, 2013).

Köseler (2006), görme engelli bir öğrenciye nasıl çalgı öğretileceğini şu şekilde açıklamıştır:

Örneğin Piyano tuşları üzerinde ellerin hangi pozisyonda olması gerektiğini anlatmak için önce öğretmen ellerini tuşlar üzerine yerleştirir ve öğrencinin dokunarak ellerin pozisyonunu görmesini sağlar. Daha sonra bunun aynısını öğrencinin yapmasını ister. Öğretmenin dikkati sürekli öğrencinin hareketleri üzerinde olmalıdır. Öğrencinin yaptığı yanlışları o anda düzeltmelidir. Görme engelli öğrenciler, ellerindeki Braille notayı okuyup ezberledikten sonra müzik parçasını çalışmaya başlar. Önce birkaç ölçü ezberleyip çalarlar, daha sonra ezberleyip çaldıkları bölümün üzerine yeni ezberledikleri ölçüleri çalıp eklerler ve bu süreç, müzik parçasının tamamı bitene kadar böyle devam eder (Pirgon & Babacan, 2013).

Dolayısıyla braille yazı sistemi görmeyenlerin eğitiminde fırsat eşitliğinin sembolüdür. Braille yazıyla nota okuyup yazma becerisi kazanmak için sabırlı ve kararlı bir çalışma yürütmek gerekir. Braille notalar ve müzik işaretleri, ancak bu konuda bilgili ve deneyimli kişiler tarafından öğretilir” (Yazar, 2021: s. 34-37).

“Ülkemizde mesleki müzik eğitimi, üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı güzel sanatlar eğitimi bölümlerinin müzik eğitimi anabilim dallarında, güzel sanatlar fakültelerinde ve konservatuarlarda verilmektedir. Görme engelli bireyler de bu kurumlarda akranlarıyla birlikte eğitim görmektedirler.

Müzik öğretmeni yetiştiren müzik eğitimi anabilim dalları da üniversitelerde görme engellilerin eğitim gördüğü alanlardan biridir (Pirgon & Babacan, 2013). Görme engelli bireyler, normal gelişim gösteren akranları gibi müzik eğitimi anabilim dallarınca yapılan müzik giriş yetenek sınavına tabi tutulurlar. Yetenek sınavında başarılı olan bireyler, müzik eğitimi anabilim dallarında öğrenim görmeye hak kazanırlar. Bu bireyler, kaynaştırılmış eğitim sistemi içinde öğrenimlerini sürdürürler. Bu eğitim süresince görme engelliler Braille yazı sistemini kullanırlar (Şendurur, 2016).

Mesleki müzik eğitimi veren bu kurumlar, müzik alanının bütününü ya da bir kolunu meslek olarak seçen veya seçmek isteyen kişilere yönelik olup, mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları kazandırmayı amaçlar (Uçan'dan aktaran Pirgon& Babacan, 2013). Bu süreçte mesleki müzik eğitimi alan bireyler, ses, çalgı, müziksel işitme yazma ve okuma, müzik kuramları, müziksel beğeni ve yaratıcılık eğitimleri almaktadırlar (Pirgon& Babacan, 2013).

Üniversitelerde öğrenim gören görme engellilerin başta materyal edinme olmak üzere çeşitli ihtiyaçları vardır (Şendurur, 2016).

Görme engellilerin üniversitelerin müzik eğitimi anabilim dallarında müzik öğrenimi gördükleri süreç içerisinde yaşadıkları sorunların, çok yönlü ve çeşitli ihtiyaçları temelinde ortaya konulması, körlerin özel eğitimini destekleyen çağdaş bir yaklaşım olarak nitelendirilmelidir” (Yazar, 2021:s. 40).

Tarihsel kaynaklara göre, dünyada, müzik yeteneği sayesinde, tarihe ve topluma mal olmuş ilk kör müzisyen, 1325-1397 tarihleri arasında yaşayan, İtalyan asıllı, şair, şarkıcı, besteci ve enstrüman yapımcısı, Francesco Landini'dir. Landini'den sonra, özellikle, 1436-da matbaanın icadı üzerine, körlerin öğrenme merakı ve yeteneklerini sergileme çabaları dünyaca ünlü çok sayıda müzisyenin doğuşuna kapı aralamıştır. Bu müzisyenler, daha çok 16. yüzyıldan günümüze kadar olan tarih döneminde çalışmalarını sürdürmekte olup, kendileri gibi olan kör müzisyenlere de yol açmışlardır.

Bu çalışmada, bir çoğunun doğuştan çok ciddi bir müzikal duyusu ve sahip oldukları müzik yeteneğine rağmen, toplum dışına itilmiş ve birazcık devlet, toplum ve empati kültürü olan bireylerin desteği olsa, çok önemli kariyerler elde etmesi mümkün olan kör müzisyenlerin ülkemizdeki ve dünyadaki etkileşimi üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda, engin yurt dışı deneyimiyle gerek toplumsal farkındalığın geliştirilmesi bakımından sağlam bireylere, gerekse kendilerini geliştirme çabasında olan görme engelli bireylere yol gösterici bir rol model durumunda olan bir sanat adamının ve değerli bir akademisyenin gözüyle körlük ve müzik olgusu arasındaki sanatsal toplumsal ve kültürel ilişkinin irdelenmesine çalışıl-

mıştır. Kör müzisyenlerin çocukluktan üst düzey akademik kariyer basamaklarına kadar uzanan bir yelpazede yaşamsal güçlüklerine yönelik sorunları irdelendiğinde, sanata, eğitime ve toplumsal farkındalığa dair bir çok öğretici değerin varlığını daha yakından incelememiz olanaklıdır. Bu noktada Koray Sazlı'nın yaşam serüveninden yola çıkarak ele aldığımız bu çalışma, farklı eğitim, kültür ve sosyo-ekonomik koşullara sahip kör bireylerin kariyer mücadelelerinin onların toplumsal aydınyetlerine ve özgüven düzeylerine ne ölçüde katkı yaptığını düşünmemize fırsat tanımıştır.

Yöntem ve Metot

Bu çalışmada, 2008 yılından bu yana Yıldız teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümünde ve Marmara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği programında, lisans, yüksek lisans ve doktora programlarına yönelik olarak, armoni, kontrpuan, füğ, form bilgisi, müzikal analiz, estetik, kompozisyon ve orkestrasyon dersleri vermekte olan, Prof. Dr. Koray Sazlı'ya başlıca, 18 başlık üzerinden sorular sorulmuştur. Böylece, onun Bostancı'dan Boston'a uzanan çizgide, böyle bir kariyeri elde etmesi bakımından ip ucu niteliği taşıyan deneyimleri izlenerek, elde ettiği tecrübelerin diğer kör müzisyenlere de ışık tutabildiği var sayılmıştır. Koray Hoca'ya sorulan sorulardaki açıklamalarını zaman zaman kendim de kör bir akademisyen olduğum ve benzer tecrübelere sahip olduğum için, kendi deneyimlerimle desteklemek suretiyle çalışmaya zenginlik katmayı amaçladım. Ayrıca, körler için peşin hükümlerle biçilen müzisyenlik mesleğinin dışında, matematik, fizik, astronomi, tıp, mühendislik, hukuk, siyaset, ordu mensubiyeti, felsefe ve enstruman yapımı, gibi alanlarda kendilerini kanıtlamış körlerin çarpıcı biyografik bilgilerinden de yararlanılarak, göz olmadan bireyin neleri başarabileceğine dikkat çekilmiş;, körlerin toplumsal farkındalık kültürüne yaptığı katkının önemi ne işaret edilmiştir.

Batı Dünyasında Ortaçağ ve Rönesans Döneminde Yetişmiş Ünlü Körler

Ortaçağın sonlarından başlayarak Rönesans ve aydınlanma döneminde birçok alanda kendisini yetiştirerek bilime ve sanata katkı yapan çok değerli bilim ve sanat adamı dünyaca ünlü körler, bugün bile hala başarılarıyla topluma ışık tutan önderler olarak kendisinden söz ettirmeye devam etmektedirler.

Bu kimselerin kimisi doğuştan, kimisi de sonradan kör olmuştur. Körlere yönelik özel eğitim kurumları bulunmadığından, doğuştan ya da küçük yaşta kör olanlar büyük ölçüde ailenin ve çevrenin desteği ve zorlu mücadelelerle kendisini yetiştirmek durumunda kalmıştır. Aşağıda biyografilerine yer verilen ünlü körler, ya i- lerleyen yaşlarda kör olan, ya kör

olduğu dönemde ünlü olmuş ya da bugün bile anımsanmalarında büyük payı olan yapıtlarını kör olduğu dönemde vermiş kimselerdir. Uygun eğitim kurumlarının bulunmadığı bu dönemlerde, büyük sıkıntı ve çabalarla elde edilmiş bu başarılar, kanımızca rahat ve normal ortamlarda elde edilmiş benzer başarılardan çok daha fazla değer taşımak ve saygı görmek durumundadır.

Nicholas Saunderson (1682 - 1739)

Yaşadığı dönemin en önemli bilim adamları arasına girmeyi başarmış bir İngiliz köründür. 1682 yılında İngiltere'nin Yorkshire kentinde doğan Saunderson, 1 yaşındayken çiçek hastalığı nedeniyle kör olmuştur. Küçük yaşta başlayan öğrenme merakı yüzünden yöredeki ilkokula dinleyici olarak gitmiş, öğretmeni öğrenmeye olan merakını ve zihinsel yeteneklerini kısa zamanda farketmiş ve onunla özel olarak ilgilenmiştir. Aynı yetenekleri fark eden aile dostu bir rahip de, eğitimi ve öğretimine katkıda bulunmuştur. Bu sayede ailesi özel öğretmenler tutarak onun sistemli bir eğitim almasına çalışmıştır.

Matematiğe olağanüstü bir eğilimi olan Saunderson, geometri, cebir ve eski Yunanca öğrenmiştir. Eğitim sırasında oyulmuş ya da kabartılmış harfleri birbirinden ayırt etmeyi öğrenmiştir. Saunderson matematik işlemlerini çözebilmek için kendisine tahtadan bir araç geliştirmiştir.

18 yaşında Cambridge Üniversitesindeki derslere dinleyici olarak katılmış ve matematik eğitimini üstün bir başarıyla bitirmiştir. Saunderson mezuniyetten sonra üniversite çevresinde özel matematik dersleri vermeye başlamıştır.

Saunderson üniversitedeyken mekanik fiziğin kurucusu, ışık ve renklere ilişkin kuramlar geliştirmiş Isac Newton'un kuramını ve görüşlerini öğrenmiş, bunları öğretme izni aldıktan sonra da Newton'un matematik prensipleri adını verdiği öğretiyi kavramış birkaç kişiden biri olarak ün kazanmıştır. Işık ve renklerin ne olduğunu bilmeyen tam kör birinin üstün yetenekli görenlerin bile kavramakta zorluk çektiği Newton'un ışık kuramını anlatması ve öğretmesi herkesi şaşkınlık içinde bırakmış, İngiliz veliaht! da aralarında olmak üzere pek çok ünlü kişi derslerini izlemeye gelmiştir. Newton bile onun görüşlerini ve kuramının öğrencilerine anlatım yöntemine hayran kalmıştır. Ünlü fizikçi bunun üzerine, Üniversite yönetimine Saunderson ün akademik alandaki yetersizliklerine ve körlüğüne karşın profesör olarak atanmasını önermiştir. Uzun uğraşlardan sonra daha 30 yaşına bile gelmeden Üniversiteye profesör olarak atanmış ve bu görevde 30 yıl kalmıştır.

Saunderson 1719 yılında Kraliyet Kurumu adındaki ünlü bilim adamlarının üyesi bulunduğu "Royal Society" adındaki derneğe kabul edilmiş-

tir. Saunderson kör olmasına karşın, zamanın en tanınmış birkaç bilim insanından biridir.

Francesco Landino (1325 - 1390)

Çocuk yaşta çiçek hastalığından kör olmuş bir İtalyan'dır. Zamanın en ünlü orgcularından ve bestecilerindedir. Orgun yanı sıra başka enstrümanları da öğrenmiştir. Özellikle madrigalleri meşhurdur. Doğduğu yer olan Floransa'da ölmüştür.

Johannes Ferdinand (XV. yy.)

Çocuklukta gözlerini kaybetmiş Belçikalı bir kördür. Paris Üniversitesinde profesörlüğe kadar yükselmiş ve güzel sanatlar okutmuştur. Latince olarak yazdığı pek çok eseri vardır. Bu çalışmaların yanı sıra şair, müzisyen, hatip ve felsefeci olarak tanınır.

John Stanley (1712 - 1786)

Londra'da doğmuştur. Bir gözünü 3 yaşındayken çiçek hastalığından, ötekini kaza sonucu kaybetmiştir. Henüz 14 yaşındayken Londra'nın en ünlü orgcusu olarak tanınmıştır. Daha sonra Kraliyet Korosu'nun şefi olmuş, besteler yapmıştır. Özellikle besteci Handel'in eserlerini ezberleyecek kadar öğrenmiştir.

Joaquin Rodrigo (22 Kasım 1902 - Haziran 1999)

İspanya'nın Sagunto kasabasında doğmuştur. XX.yy'ın önde gelen bestecilerindedir. 3 yaşında kör olmuştur. Küçük yaşta müzik çalışmalarına başlamış, sonra müzik eğitimini ilerletmek üzere gittiği Paris'te Paul Dukas'tan dersler almıştır. 1933-1938 yılları arasındaki İspanyol iç savaşı sırasında Cumhuriyetçilere sempati duymuş, General Franco'nun gerici güçlerin önderi olarak Cumhuriyetçileri yenmesi üzerine duyduğu kederi ülkemizde "Gitar Konçertosu" olarak tanınan Concierto de Aranjuez'i bestelemiştir. Gitar ve orkestra için üç bölümden oluşan bu konçertonun özellikle giriş bölümü ülkemizde yaygın olarak bilinmekte ve çeşitli şekillerde aranje edilerek çalınmaktadır. Bu ünlü konçerto ilk olarak 1940 yılında Barcelona'da seslendirilmiştir.

Rodrigo 1944 yılında İspanyol Ulusal Radyo Televizyon Kurumu Genel Müdürlüğü Müzik Danışmanlığı'na getirilmiştir. 1939-1977 yılları arasında İspanya Körler Birliği'nin (ONCE) "Kültür, Sanat ve Tanıtım Birimi"nin şefliğini yürütmüş, 1947 yılında Felsefe Fakültesinde "Müzik Tarihi" dersleri vermeye başlamıştır. 1954 yılında Uluslararası Müzik Birliği'nin İspanya bölümünün (SIMC) başkan yardımcısı olmuştur. 1950 yılında Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'ne seçilmiştir. Salamanca Üniversitesi Rodrigo'ya 1964 yılında fahri doktora unvanı vermiştir. Dünyanın dört bir tarafında konser turnelerine çıkan Rodrigo ülkemize de gel-

miş, çok sayıda ulusal ve uluslararası ödül almıştır.

Daha çok gitar için yazdığı müzikle tanınmakla birlikte, başka çalgılar için konçertoların yanı sıra bir opera, koro şarkıları, piano parçaları ve şarkılar da bestelemiştir. Yapıtlarında yeni-Klasik üslubun genel çizgileri temelinde folklorik renkleri, etkileyici bir orkestrasyonu ve tatlı ezgileri birleştirmiştir.

Dr. Ernest Albert Whitefield (1887 - 1962)

1913 yılında konservatuarın keman bölümünden mezun olmuş, 1916 yılında gözlerini kaybetmiş, 1917-1919 arasında orkestra şefliği yapmış bir İngiliz köründür. Daha sonra Londra'da iktisat, siyaset ve felsefe öğrenimi görmüş, doktor unvanı almıştır. II. Dünya Savaşı yıllarında Kanada ve ABD'de çeşitli müzik projelerinde görev almıştır. Dr. Whitefield'i 1946-1950 yılları arasında bu kez İngiliz Yayın Kurumu BBC'nin genel müdürü olarak görüyoruz.

Prof. Dr. Önder Kütahyalı (1936 -)

Kütahyalı, Türkiye'nin önde gelen müzik tarihçilerindendir. Kütahyalı, körlük konusunda ilginç ve yararlı olabilecek görüşler de geliştirmiş bir eğitimcidir. Ona göre körlüğün felaket şeklinde algılanacak bir durumu yoktur. İnsan kafasını kullanarak doğanın kendisinden kaçırdığı pek çok şeyi onun elinden zorla alabilir. Kütahyalıya göre göz dışında üç değişik görme yolu vardır. Bunlar bellekle, istençle ve sevgi yoluyla görme olarak özetlenebilir. Bir kör kimse belleğini son gücüne dek kullanmak zorundadır. Bellediği olaylar ve durumlar arasında yürüteceği mantık, pek çok olgunun ya da varlığın görülmesini sağlar. Belirlenen hedefin peşini bırakmamak ve yılmadan çalışmak, görmeyi kolaylaştıran ikinci bir etmendir. Başkalarına göstereceğiniz sevgi sayesinde oluşturacağınız dostluk ortamı, yaşamınızı kolaylaştıracaktır; çünkü sizi çok seven dostlarınız, kendileriyle paylaşmanızı istedikleri sessiz; fakat güzel izlenimleri mutlaka size de aktaracaktır.

Kör Olma Nedenleri ve Toplumsal Açılımlar

Rahatsızlığımın ilk doğru teşhisi önce İstanbul'daki bir dispanser doktoru tarafından kondu, sonra da İngiltere-Londra'daki Moorfield Hastanesi'ni ziyaret ettiğimde doğrulandı (1982). Görme kaybı sürecim 13-14 yaşlarına kadar kademeli olarak (yavaş yavaş) gerçekleşti. Yıllar sonra gittiğim ABD Boston şehrinde bulunan Massachusetts Göz ve Kulak Hastanesi "Massachusetts Eye & Ear" doktorlarından Elliot Burson'ın söylediğine göre; aslında ben zaten hiçbir zaman %100 bir görme duyusuna sahip olmamışım. Sekiz-dokuz yaşlarına kadar ufak olan görme kaybını da teşhis etmek mümkün olmamış o zamanki koşullarda. Şimdi ise sadece ışık hissine sahip olduğum bir görme düzeyim var yani tamamiyle görme duyumu yitirdim.

İlkokul dördüncü sınıfı, İstanbul Körler İlkokulu'nda o sene Özel Sınıf adı altında açılan bir sınıfta tamamladım ve beşinci sınıfı da körler okulu ile karma eğitim yapan Recaizade Mahmut Ekrem İlkokulu'nda tamamladım. Eğitimime ilkokuldan sonra MSÜ Devlet Konservatuvarı'nda devam ettim.

Koray, burada sadece kör olmasının tıbbi nedenlerini izah ediyor. Ancak, işin bir de toplumsal boyutu var. Yani, kör bir çocuk olarak toplumda var olma mücadelesinin başlayışı var. Koray'ı çok yakından tanıyan bir kör olarak, onun ailesi tarafından özenle korunması ve izole durumunun bir bakıma olumlu bir bakıma da olumsuz olduğunu ifade etmek isterim. Şöyle ki: 1980-li yıllarda, Türkiye'deki birçok körün ailesiyle kıyaslandığında üst düzey bir sosyo-ekonomik yaşantısı olan Koray'ın aslında o yıllarda aynı yaşta oldukları diğer çocukların acımasızlığına maruz kaldığı ve bu yönüyle de onun körlüğünün toplumsal bir sorun olarak daha o yıllarda başladığını belirtebiliriz. Burada, kör oluşu sebebiyle, içine kapanık ve müzik yönüyle de duygusal olan Koray'ın diğer çocuklardan çok daha hassas ve bu yönüyle de normal okullarda okumasının sakıncalarını ortaya koymak istedim. Bir kör müzisyenin daha çocuk yaşta müzik yeteneğinin keşfedilerek, ailesi tarafından desteklenmesi, kabartma notalarının temini, evde özel bir çalışma odasının oluşturulması, kuşkusuz onun birikiminin ortaya çıkarılmasında, toplumsal aydiyetine katkı sağlanmasında, müthiş bir özgüven kaynağıdır. Ama ne yazık ki, bu özenli ve ayrıcalıklı yaşam biçimi, ülkemizdeki birçok kör müzisyen için sadece bir idealdir. Çünkü Koray bu yönüyle ülkemizin seçkin ve avantajlı körlerinden yalnızca biridir. Körlerin, doğuştan sahip oldukları, müzik yeteneklerini geliştirerek, iyi işler başarması açısından Sazlı'nın akademik ve yaşam pratikleri, öğretici niteliktedir. Ancak, yukarıda biyografik bilgileri verilen değerli bilim ve sanat insanlarının daha körler okulları ve kabartma yazı bile ortada olmamasına rağmen, yaratıcılıklarıyla ve sosyal iletişim becerileriyle toplum hayatına katılma çabaları, bugüne gelinen süreçte, sadece körlerin değil, her bireyin alabileceği dersler içermektedir.

Çocukluk Döneminden Konservatuvar Öğrenimine Kadar

Körlerin müzik öğrenimi, ülkemizde, genellikle körler okullarındaki müzik öğretmeni keşifleriyle başlar ve ailelerin desteğiyle de şekillenir. Koray Hoca'ya bu noktada sorduğum sorularda, müzik kariyerinin bugüne gelmesinde ailesinin çocuk yaşlarda, ona sağladığı özel kursların ve derslerin büyük payı olduğundan söz eder. Ve şöyle devam eder:

Müzik ile tanışmam annem sayesinde olmuştur. Üçüncü sınıfta (8 yaşını bitirdiğimde), özel piyano dersleri almaya başladım. İlkokul 5. sınıftayken girdiğim kolej sınavlarında kayıt olmaya hak kazandığım okullar görmemem yüzünden beni kayıt etmek istemedi; hatta başvurduğum bir

devlet lisesi de kayıt işlemlerimi yapmamak için epey uğraştı. Bu süreç, hem benim ama özellikle hem de ailem için son derece yorucu ve yıpratıcı bir dönemdi. Sanırım benzer sorunları ülkemizdeki pek çok engelli birey yaşamıştır. Bu gibi durumlar üzücü olmaktan çok, düşündürücü bence. Çünkü var olan sorunu çözmek için çaba harcamak yerine yok saymayı tercih etmek demektir bu tutum.

Kolejlere kayıt olmam dışında ailem bana konservatuvar isteyip istemediğimi de soruyordu. Ben ise, konservatuvar fikrine çok daha sıcak bakıyordum çünkü piyano dersleri sırasında müziği tanımaya başlamıştım. Bildiğimiz tek konservatuvar olan İTÜ Devlet Konservatuvarı'na sınava giriş için babam ile beraber kayıt yaptırmaya gittiğimde görevli bayanın ne çalmak istediğimi sorduğunda verdiğim piyano cevabı üzerine “ama biz de piyano dalı yok ki...” cümlesi bir kere daha beni hayal kırıklığına uğratmıştı. Aynı bayan, piyano bölümünün MSÜ Devlet Konservatuvarı'nda olduğunu söylemesi üzerine, yine aynı gün soluğu orada aldık. Babamın konuyu (görmememi) görüştüğü konservatuvar müdürü Özer Sezgin'in kendi konservatuvarda okuduğu yıllarda üç görme özürlü arkadaşı olduğunu ve sınava girmem konusunda herhangi bir sıkıntı bulunmadığını ifade etmesi üzerine ben ve ailem büyük bir rahatlama ve hatta lutuf duygusuna sahip olduk. Hatırlatmak isterim ki buna sadece sınava girebilmek için yakılmış bir yeşil ışıktı. Oldukça kısa sürede hazırladığım konservatuvar giriş sınavlarını kazanmam üzerine çalgı seçiminin yapıldığı gün; jürinin önerdiği piyano ve klasik gitar arasından gitarı seçtim çünkü o günlerde zaten hangi çalgıyı seçersen seç piyanonun zorunlu ders olduğunu duymuştum. Sanırım belki de çocukça bir düşünce ile iki çalgı çalmayı öğrenmek cazip gelmiş olabilir. Böylece on yıl sürecek konservatuvar hayatına 1984 yılında adım atmış oldum.

Konservatuvara başlamamdaki en büyük gerekçe, piyano dersleri almamdı çünkü daha o yıllarda piyano öğretmenim konservatuvar sınavlarına mutlaka girmem gerektiğini ifade etmişti. Konservatuvara adım atan bir kişi olarak artık idealim, eğitimini alacağım çalgının önemli bir sahne temsilcisi olmalı.

Koray Hocanın bu anlatımları, bize Türkiye'de, yetenekli birçok kör müzisyenin aslında, sahipsiz olduğunu ve gerek kurumsal anlamda, gerekse aile desteği anlamındaki tüm sorunlarının değerlendirilerek, belki de Koray gibi toplumun yüz akı olabilmesi ve iyi yerlere gelebilmesi muhtemel olan çocukların büyük bir özel eğitim sorununu irdelememize neden olmaktadır. Çünkü Koray iki çocuklu ve entelektüel bir ailenin çocuğu olarak, kör bir çocuk. Ama babası, elinden tutarak, onun yeteneğinin keşfi ve topluma kazandırılmasıyla ilgili üzerine düşen tüm sorumlulukları yerine getiren fedakar bir babadır. Ama, ben de dahil olmak üzere anadoludaki birçok körün böyle bir babaya sahip olma şansları maalesef

yoktur. Koray'ın çocukluğunda, oynadığı oyuncaklarının müzik aletleri olması bence onun bugüne gelme sürecinde çok belirleyici bir öneme sahip. Çünkü kör kişi, göremediği için duyarak ve dokunarak algısını geliştirir ve hayal kurar.

Konservatuvar Öğrenimi, Sorunlar ve Çözümsel Yaklaşımlar

Yukarıdaki kör müzisyen biyografilerinde, yaratıcılığın geleceğe ışık tuttuğu yaklaşımlarla, körlerin birçok bilim alanında olduğu gibi, müzik alanında da akademik hizmetleri normal bireyler gibi sunmalarında hiçbir şüphe olmadığı kanaatindeyim. Yeter ki, körlerin, içsel, duyuşsal ve hafıza gücü idrak edilerek, fiziksel görme açısından, teknik olarak, doğabilecek herhangi bir engelin ortadan kaldırılması için, empati kurulsun ya da onlara sorumluluk yüklensin. Bundan sonrası, çok rahatlıkla başarıyla sonuçlanacaktır. Çünkü 14. yüzyıldan günümüze, çalışkanlıkları ve yetenekleriyle tarihte ve toplumda kendisinden başarıyla söz ettiren körler, günümüz teknoloji ve bilişim çağındaki kolaylıklarla, olağanüstü başarılarla imza atabilme gücündedirler. Burada önemli olan şey, toplumun engellilere dönük önyargılarının çeşitli eğitim ve farkındalık projeleriyle, yok edilip, toplumsal bakış açısının dönüşmesinin ve ülkemiz nüfusunun yüzde 12-si engelli bireylerin de üretime katkısının sağlanmasıdır. Koray Hoca konservatuvar öğrenimi ile ilgili açıklamalarını şöyle sürdürdü:

Konservatuvara başladığım yıllardaki en büyük sorunum, kabartma yazı ile sonradan tanışmış ve kabartma müzik işaretlerini iyi bilmemiş olmamdı. Haftaiçi okula giderken, pek çok haftasonu da görme özürlü müzik öğretmeni Kadir Erel ile söz konusu işaretler üzerine çalışıp, deneyim kazanmaya çalışıyordum. Diğer en önemli sorun ise, piyano, gitar ve solfej notalarının kabartma versiyonlarının bulunmayışıydı. Haftasonları yoğun bir şekilde, okuldaki ağabey ve ablalarımın yardımı ile notaları kabartmaya çekmeye çalışıyordum. Nota işaretlerini iyi bilmememden ötürü, doğrusunu öğrenene kadar kendi kendime geliştirdiğim işaretler ile yazmaya çabalıyordum. Ama bazen ben bile hangi işareti ne amaçla kullandığımı unutuyordum. Özellikle solfej dersinde okuduğumuz birçok kitap, Türkiye'de ilk kez okutulmaya başlanmıştı. Bu da ekstra bir zorluk getiriyordu. Çünkü önceki sınıflara göre daha fazla sayıda kitabımız vardı yani hem geçmişteki, hem de yeni kitapları kabartmaya çekmek zorundaydım. Kerim ve Selim Altınok kardeşler ile tanışmam yurtdışındaki kabartma müzik kütüphanelerinden ve adreslerinden haberdar olmam konusunda bir dönüm noktası teşkil etti. 1984-85-86 yıllarında henüz bilgisayar ve internet dünyası şimdi ulaştığımız noktayı göz önünde bulundurursak, bir hayal düzeyindeydi. Materyal sıkıntısından ötürü sürekli nota yazmak zorunda kaldığım için yeterince çalışacak zamanım olmaması bence en büyük handikap idi. Gitar öğretmenim Ertan Birol ve solfej öğretmenim Babür Tongur eğitim hayatıma direkt tesir eden eğitimcilerdir. Söz konu-

su öğretmenlerim kabartma yazıyı anlayabilmek için öğrenmeye çalışmış ve bana yardımcı olabilmek için yüksek gayret sarfetmişlerdir. Pişano ve gitar derslerindeki parçaları tabii ki ezberlemek zorunda ve bu sayde ilerleme kaydetmeye çalışmaktaydım.

Kabartma yazıya hâkimiyet, bir körün müzik kariyeri edinmesindeki en temel gereksinimdir. Koray hocanın konservatuar ortaokul devresinde, birçok zamanından fedakârlık yapmak suretiyle solfej, armoni, kontrpuan ve pişano nota ve kaynaklarını kabartma olarak anlama çabası onun kariyer mücadelesinde önemli bir aşamadır. Ayrıca bu çabanın getirdiği sanatsal başarıya dayanarak, Koray'ın kurduğu arkadaşlıklar, hangi meslek alanında olursa olsun, diğer meslektaşlarına göre körlerin çok çalışmalarının sağladığı avantajları düşündürme bakımından önem arz etmektedir.

Yurt Dışı Öğrenimi ve Kazandırdıkları

Yurtdışı eğitim serüvenim 1996 yılının Güz Dönemi'nde yüksek lisans eğitimi için başvurduğum Boston Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kompozisyon Bölümü'nde başladı. Burada yaptığım eğitim, sahsima alanlarında söz sahibi olan değişik uzmanlar ile (bunlardan bazıları son derece önemli figürlerdi ve 20. yy müziği açısından) çalışma sansi verdi. Uluslararası bir müzik çevresine sahip olmama büyük katkı sağladı ve eserlerimin bu sayede uluslararası konser salonlarında seslendirilmesi gerçekleşti ve gerçekleşmeye devam etmektedir. Ayrıca, kabartma müzik ve teknolojik gelişim konusunda önemli tecrübeler edinmemi sağladı.

Kabul edildiğim yüksek lisans eğitime hazırlık süreci iki yıl sürdü. Bunun en büyük kısmını, bu kez yazdığım ve başvuru dosyasında sunmak zorunda olduğum eserlerimin normal yazıya çekilmesi işlemi aldı. Bu süreç, o zaman için sadece el ile yani bir bilgisayar teknolojisi kullanmaksızın gerçekleşmişti. Çevremdeki kişilerin henüz böyle teknolojik donanımları (nota yazım programları gibi) mevcut değildi.

Aslında bu hazırlık sürecinin can alıcı noktasını, uygun okul araştırması ve doğru şehiri tespit etmek aldı. Bu aşamanın kendisi zaten tek başına bir makale veya kitap konusu olabilir.

1999 yılında aynı üniversitede doktora eğitime devam ettim. Bu okulu özellikle tercih etme nedenim ise, yüksek lisans eğitimim sırasında oturduğum sistemin meyvelerinden daha iyi yararlanabileceğim inancıydı.

Yurtdışındaki eğitimim süresince aldığım dört ayrı ödül ve kazandığım müzikal deneyimler bana iş bulma konusunda inanılmaz kapılar açtı. Ayrıca katıldığım ve çeşitli ödüllere layık görüldüğüm kompozisyon yarışmaları da kişisel olarak özgüvenimi daha artırdı. Nerede olursa olsun, bilgi her zaman insanı güçlü kılar. Zaten bilgi düzeyiniz arttıkça, daha ne

kadar çok bilmek lazım geldiğini iyice görmeye başlıyorsunuz. Bilgi aynı zamanda kişinin egolarını da törpüler. Bilgisi az olan kişi, her zaman ego-larına yenik düşer kanaatindeyim.

Edindiğim kazanımlar doğrultusunda, yaz tatiline geldiğim 2006 yılında YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Duysal Sanatlar Tasarımı Kompozisyon alanında çalışmaya hak kazandım. Çünkü o sırada söz konusu okulun ihtiyacı olan, doktora mezunu bir kişi imiş ve bana ulaşmaları ise, MSGÜ Devlet Konservatuarı hocalarından Özkan Manav sayesinde olmuştur.

Açık söylemem gerekirse, yurtdışı eğitimin bana sağladığı en önemli kazanımlardan biri, olayları ve tabii ki müziği çok daha geniş bir perspektif ile görebilmek ve değerlendirebilmek oldu.

Yurt Dışı Öğreniminde, Karşılaşılan Sorunlar ve Mücadele Yöntemleri

Boston Üniversitesi'nde aldığım eğitimimin başlangıcı aslında kolay olmadı. Buradan Amerika'yı düşündüğümüzde (özellikle görmeyen kişiler açısından) çok fazla olanağın olduğu veya ülkemizde karşılaştığımız pek çok sorunun orada çözülmüş olduğu inancıdır. Her ülkenin kendine has sorunları olduğu gibi, her eğitim alanının da kendine özgü açmazları olabilmektedir.

Ben Boston Üniversitesi kompozisyon bölümüne kabul edilen ilk ve hala tek görme engelli kişiyim. Bu nedenle yaşadığım zor günler oldu çünkü bana hitap eden hazır bir sistem bulunmamaktaydı.

Öğretmenlerimin azami gayreti ve benim motivasyonum sanırım bu olayın başarılmasındaki kilit nokta oldu.

ABD'de de yazılı kaynak (nota) bulma sıkıntısını oldukça fazla biçimde yaşadım. Ancak orada, genel repertuar diyebileceğim (1650-1900 arası) notaları rahatlıkla edinme şansına sahipsiniz. Çünkü bu notaları basan kütüphaneler var ve zaten dünyanın en büyük kütüphanesi olan "Library of Congress" size pek çok materyali sağlayabilmektedir. En büyük sorunlardan biri, okumayı istediğim veya ders için gerekli olan bir kitabın normal yazıda örneğin 7-8-9. edisyonları varken, ulaşabildiğim kabartma versiyonu halen 1. veya 2. edisyonu yansıtmaktaydı. Bu da doğal olarak, dönem arkadaşlarımla aynı bilgiye ulaşamama neden olmaktadır.

Hepsinden önemlisi ise, 20. yy tekniklerini yansıtan eserlerin kabartma yazıda mevcut olmaması veya son derece sınırlı düzeyde bulunması olmuştur. Maalesef kabartma yazı, 20. yy müzik tekniklerini yansıtabilme konusunda sınıfta kalmış durumda ve konu ile ilgili çok ciddi çalışmaların yapılmadığını gözlemlemek son derece üzücü. Bu konu, kendi başına bir

makale olacak nitelikte irdelenmeyi hak ediyor.

Yurt Dışı Öğrenimi Sonrasında Kör Müzisyenler İçin Arayışlar

Yurtdışından döndükten sonraki en büyük avantajım, hiç çalışmadan girdiğim ve gereken puanın üzerinde aldığım yabancı dil sınavı idi. Ayrıca yurtdışında bulunduğum zaman zarfı içinde dünyanın çeşitli ülkelerinde seslendirilen eserlerim de akademik başvuru dosyamı hazırlarken son derece dikkat çeken bir nitelik sergilemekteydi. Çalışma şansı bulduğum önemli besteciler ise, sadece müzik bilgimi artırmaya katkı sağlamakla kalmadı, aynı zamanda cv'me de önemli bir akademik katkı sağladı.

Yukarıda da değindiğim gibi, herhangi bir sorunu yaşamadan çalışma şansına sahip oldum. Şu anda çalıştığım üniversitenin o zamanki müzik bölüm başkanı olan Prof. Ruhi Ayangil ile görüşmem sırasında dile getirdiğim görme engelli olamam nedeniyle iş başvurumda herhangi bir sıkıntı olup olmayacağına dair sözlerim üzerine Ruhi Bey “biz size lutuf değil, iş teklif ediyoruz” diyerek kendi bakış açısını son derece net bir biçimde ortaya koydu. Bu bağlamda kurumlarda körlere yönelik olarak oluşan bakış açısı ve önyargısal tutumların o işe başvuran kişinin mesleki ve kişisel deneyimlerinin üst düzeyde oluşunun değerlendirilmesiyle pozitif sonuçlar doğurduğuna inanmaktayım. Yani, her hangibir meslek alanında, bir kör ne kadar kendisini geliştirmiş ve deneyim sahibiyse o ölçüde olanakların ve yeni kapıların aralanması olasıdır kanaatindeyim.

Çalıştığım kurumda, iki sene anabilim dalı başkanlığı ve sonrasında da üç sene bölüm başkanlığı yapabilmem saymaya çalıştığım bu faktörler ile gerçekleşmiştir.

Bu noktada; yapılan yabancı dil sınavında başarılı olmama rağmen, ÖSYM'nin yaptığı sınavın görme engelli bir kişinin başarısını gerçek anlamda değerlendirebilmeye dönük olmadığını ve bu yetersizliklere rağmen Türkiye'de çok mücadeleci ve yoktan var ederek, hizmet üreten körlere varlığını belirtmek isterim.

Kariyer Süreçlerinde, Teknolojik Tasarımların Rolü

Görmeyenlerin kullanabilecekleri teknolojik donanım, kişinin ihtiyaç alanına göre değişiklik arz edebilir. Örneğin, şahsımın, görmeyenler için geliştirilen mevcut nota yazım programı “lime” bulunmamaktadır. Bu program, eserlerimi yazarken kullandığım birçok kompozisyonel tekniği yansıtamamakta ve maaliyetinin karşılığında bana bir avantaj sağlamamaktadır. Ancak, müzik öğretmenliği yapan ve özellikle tonal bir müzik konusunda ders veren kişilerin yararlanabilecekleri bir program olduğunu bilmekteyim. Ayrıca stüdyo işleri yapan görmeyenlerin de yararlanabilecekleri programlar mevcuttur.

Teknolojik yenilikler, her alanda olduğu gibi, müzik alanında da normal bireylerin yaşantısını kolaylaştırdığı gibi, kör müzisyenlerin de çalışmalarında birtakım sorunların varlığı ortada olmasına rağmen ciddi kolaylıklar sağlamaktadır.

Başarılı Kör Müzisyenlerin Toplumsal Bakış Açısını Dönüştürmedeki Rolü

Bu konuyu aslında tüm engelliler için düşünmek gerekir. Ben şahsen yaptığım eserler ile görmeyen bir besteci olarak değil, iyi bir besteci olarak anılmak isterim. Bununla beraber, tarihe geçmiş büyük bestecilerin yaşadıkları dönemdeki bazı olayları eserlerinde konu etmesi doğal bir olgudur. Biz Beethoven'ı duymayan bir besteci olarak değil, eserleri ile müzik tarihine damga vurmuş; yapıtları analiz edilen hakkında tezler yazılan ve çalgı repertuarlarında başyapıtları olan bir besteci olarak değerlendirmekteyiz.

Bu soruyu bir az daha farklı bir bakış açısıyla değerlendirmem gerekirse, sanırım en büyük çıkarım; bulunduğunuz ortamlarda ve katıldığınız faaliyetlerde daha önce engelli kişilere farklı bir gözle bakan veya pek bir düşüncesi olmayan insanların düşüncelerinde yeni bir ışık yapmaya yardımcı olmak diye açıklayabilirim.

Kişisel başarı belli ölçüde etkili olabilir ama sayı artmadığı sürece pek de önemli değildir. Çünkü toplumsal bakış açısından söz ediyorsak; görmeyen müzisyenlerin veya diğer alanlardaki engelli kişiler gerçekten fark yaratan atılımlar yapması gerekir düşüncesindeyim. Yani engelli bireyleri sadece istihdam etmek için verilen bazı göstermelik işler yerine kendi yetenek ve becerilerini ortaya çıkaracak fırsatların sunulması gerekir. Engelli bireyler için de kendi yetenek ve becerilerine uygun sağlam ve sağlıklı bir eğitim almaları vazgeçilmez bir gereksinimdir. Çünkü vasıfsız kişi doğal olarak bakış açısını değiştirebilecek ya hiçbir şey yapamaz ya da son derece kısıtlı bir şeyler yapabilir.

Kör Besteciler Açısından Kabartma Notasyonunun Rolü

Bestecilik alanına göre bu sorunun cevabı oldukça farklı olacaktır kanaatindeyim çünkü bazı müzik türleri diğerlerine oranla daha farklı bir geleneğe sahiptir. Alanım olmaması dolayısıyla fazla bir iddiada bulunmak istemiyorum ama caz alanında belki bir kabartma partiyon okuma ihtiyacı yoktur.

Konuyu şöyle değerlendirelim:

Siz bir müziği duyabilir ve belli ölçüde notaya dökebilirsiniz ancak müziğin öğeleri karmaşıklığa doğru ilerledikçe, analitik, teknik v.b öğeleri ancak görerek daha iyi kavrarınız. Görmek ise, görmeyen bir besteci

için parmağıyla okumaktır. Kişi ne kadar çok partiyon veya nota görürse, o kadar tecrübe sahibi olur. Görmeyen bir bestecinin en büyük sorunun özellikle 20. yy'ın ikinci yarısında yazılan yapıtların kabartmaya çekilmemiş veya çekilememiş olmasıdır. Bu, kabartma müzik kullanıcıları açısından büyük bir çıkmaz gibi gözüküyor şimdilik.

Her bestecilik alanında aynı düzeyde zorunluluk olmasa bile, bir orkestra parçasını kendiniz okuyarak incelediğinizde, aslında duymadığınız veya kaçırdığınız birçok unsur olduğunu saptamaktasınız.

Ben her zaman okuma taraftarı bir besteci oldum ama bunu hiç yapmayan besteciler de olduğunu biliyorum.

Bulguların Yorumlanması

Toplum hayatında, Homeros'tan Aşık Veysel'e değin, yaptıkları işlerle iz bırakan çok sayıda başarılı görme engelli bireyler, farkındalık kültürünün güçlendirilmesinde temel esastır. Çünkü bu kimselerin sahip oldukları dezavantajları çabaları ile yok ederek mesleki başarı sağlamaları ve kamu hizmeti vermeleri toplumdaki diğer bireylerin algısı üzerinde büyük etkileşim yaratmakta ve böylece mevcut sorunların kollektif bilinç ile aşılması sağlanmaktadır. Körler, her türlü meslek alanlarında var olduğu gibi özellikle müzik ile amatör ya da profesyonel açıdan uğraşmaları ile bilinirler. Ülkemizde Avrupa ve Amerika'da bile rastlanmayacak nitelik ve donanıma sahip kör müzisyenlerin bulunduğunu belirtmek önemli bir tespittir. Prof. Dr. Koray Sazlı'nın doğuştan sahip olduğu üstün müzik yeteneğini yurt dışı tecrübesi ile geliştirerek, ülkemizin önemli üniversitelerinde ders verme başarısını ortaya koyması toplumsal empati kültürüne çok önemli bir katkıdır. Bu gün artık teknolojik inovasyonlarla da desteklenen özel eğitim uygulamaları, Koray hocanın tecrübeleri ile bir araya geldiğinde gelecekteki kör müzisyen kuşakları açısından umut vaat eden gelişmelerin yaşama aktarılması daha kolay biçimde gerçekleşebilecektir. Müziğin ve sanatın sihirli gücünden yararlanarak, rol model kör müzisyenlerin yetiştirilmesini ve eğitim hizmetlerinde görevlendirilmesini esas alan yaklaşım ve uygulamaların artık çağın önemli bir gereksinimi olduğu unutulmamalıdır. Her bireyin mutlak surette yapabileceği bir iş ya da sahip olduğu bir yeteneğini düşündüğümüzde ülkemizde olanaksızlılara rağmen kendilerini geliştirme çabasında olan körlerin ve diğer engelli bireylerin topluma hizmet uygulamaları ile desteklenmeleri daha sağlıklı ve refah duygusu pekişmiş bir toplum yapısının elde edilmesinde önemli rol oynayacaktır.

SONUÇ

Geçmişten günümüze, tarihte ve toplumda mücadele, artan surette körlerin önünü açan bir mekanizmadır. Belirtilen biyografilerdeki başa-

rılardan öğrendiğimiz ölçüde, çalışkanlık, körün özgüvenini arttıran ona yeni ufuklar açan ve mesleğinde zirveyi yakalatan vazgeçilmez bir ifade aracıdır. Koray Sazlı, yaptığı işlerle, belki de dünya müzik tarihine girmeyi hak ederken, biri ona, lütuf olarak o görevleri vermemiştir. Koray, yeteneğini çalışkanlığıyla buluşturarak bu başarıları elde ediyor ve bu yönüyle de kendisinden sonraki kör müzisyenlerin yolunu aydınlatan bir göz olmayı başarıyor. Kör müzisyenlerin kariyer edinmeleri, teknolojik gelişmelerin kazanımları ve Koray Hoca gibi gören ellerin maharetleriyle artık olanaklı olması gerekmektedir. Tüm bu gelişmelerin engellilerin toplumsal sorunlarına duyarlılığı ve farkındalık kültürünü sağlamaştıran bir perspektif ortaya koyduğu araştırmamızın önemli sonuçlarından biri olarak nitelendirilmiştir.. Müziğin körlerin vaz geçilmez bir yaşamsal stratejik enstrüman olarak etkileşimi, onların hem meslek kariyerlerini geliştirmede hem de sosyal hayata daha güçlü ve özgüvenle intibak etmelerinde önemli bir güç kaynağı rolündedir. Özellikle sosyal bilimlerin her alanında başarılarını kanıtlamış kör bireylerin en azından amatör düzeyde de olsa müzikle ilgili olması bu tesbitin en önemli kanıtıdır. Müzik kariyeri yapan Koray Sazlı gibi vizyonel kişiliklerin, yalnızca körlerin değil, tüm engellilerin sosyal ve mesleki açıdan daha refah ve eşitlikçi bir toplum anlayışı ile buluşması bakımından önemli bir başarının kanıtı olduğu düşünülmüştür..

Bu bakımdan, tarihte ve toplumda mesleki başarılarını kanıtlamış kör müzisyenlerin rol model olarak tanıtılması, yaşamsal deneyimlerinin ders olarak okutulması ve daha çağdaş bir özel eğitim politikasının hayata geçirilmesi, bu kimselerin görüş ve yaklaşımlarının öncelenmesine ilişkin çabalar, engellilerle entegrasyonunu geliştirmiş modern bir toplum vizyonunu yakalamada yol gösterici olacaktır.

KAYNAKLAR

- Akpınar, H. (2012). *Görme Engellilerde Braille İşaret Sistemi ve Müzik Eğitiminde Kullanılabilirliği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Arslan, Y., Şahin, H. M., Gülnar, U., & Şahbudak, M. (2014). Görme engellilerin toplumsal hayatta yaşadıkları zorluklar (Batman Merkez Örneği). *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 4(2), 1-14.
- Ball, N. (2017). The Experiences of Severely Visually Impaired Students in Higher Music Education. Pedagojik Çalışmalar Araştırma Semineri Raporu, Sibelius Academy University of the Arts Helsinki, 2017. Erişim adresi: <https://core.ac.uk/download/pdf/158132654.pdf> erişim tarihi: 24 Kasım 2022.
- Cutsforth, Thomas D. (1951). *The Blind In School And Society*, American Foundation For The Blind, New York.
- Demir, T., & SEN, Ü. (2009). GÖRME ENGELLİ ÖĞRENCİLERİN ÇEŞİTLİ DEĞİŞKENLER AÇISINDAN ÖĞRENME STİLLERİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA. *Journal of International Social Research*, 2(8).
- Demirci, M. E. (2005). Homeros'tan Âşık veysel'e Tarihte ve Toplum Yaşamında Körlük Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi – İstanbul.
- ENÇ, M.; ÇAĞLAR, D.; ÖZSOY, Y. (1981). *Özel Eğitime Giriş*. Sevinç Matbaası. Ankara.
- Enç, Mithat Doç. Dr. (1972). *Görme Özürlüler, Gelişim, Uyum ve Eğitimleri; Ankara ÜNİVERSİTESİ, Eğitim Fakültesi yayınları*, Sevinç Matbaası, Ankara.
- Farrell, G. (1956). *The Story of Blindness*; Harvard University Press, Cambridge.
- Haüy, Valentin. (1967). *An Essay on the Education of the Blind.*, tercüme edildiği Fransızca baskı 1786.
- Josephson, Eric. (1968). *The Social Life Of Blind People*; New York.
- Kirtley, Donald L. (1975). *The Psychology Of Blindness*; Chicago.
- Köseler, H. (2006). *Görme Özürlüler İçin Müzik Eğitimi*. Altı Nokta Körlük Derneği. Erişim adresi: www.altinokta.org.tr/foto/Halil-Koseler-gorme-ozur-luler-icin- muzik-egitimi.doc erişim tarihi: 24 Kasım 2022.
- Lukoff, I. F., and Whiteman, M. (1970). *The Social Sources of Adjustment to Blindness*. American Foundation for the Blind, New York.
- Lukoff, Irving F. and Cohen, Oscar and dg. (1972). *Attitudes Toward Blind People*; AFB, New York.
- Monbeck, M. E. (1973). *The Meaning of Blindness: Attitudes Toward Blindness and Blind People*. Indiana University Press, Bloomington.

- ÖZSOY, Y.; ÖZYÜREK, M.; ERİPEK, S. (1997). *Özel Eğitime Giriş*. Karatepe Yayınları. Ankara..
- Özsoy, Y., Özyürek, M., & Eripek, S. (2002). *Özel eğitime muhtaç çocuklar:” özel eğitime giriş”*. Karatepe Yayınları.
- Özsökmen, A. (2019). *Görme Engelli Öğrencisi Olan Konservatuar Eğitimcilerinin Eğitim Sürecine İlişkin Görüşlerinin Betimlenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. T.C. Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar. Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> erişim tarihi: 24 Kasım 2022.
- Pirgon, Y., Babacan, E. (2013). Görme Engelli Öğrencilerin Piyano Eğitimi Üzerine Durum Çalışması. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 29, 191206. Erişim adresi: <http://dergisosyalbil.selcuk.edu.tr/susbed/article/view/54> erişim tarihi: 24 Kasım 2022.
- Şendurur, Y. (2016). Görme Engelli Müzik Öğretmenlerinin Görme Engelli Öğrencilerin Çalgı Eğitimi Dersi Sürecine İlişkin Görüşleri. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 16(İpekyolu Özel Sayısı), 2477-2488. Erişim adresi: <https://app.trdizin.gov.tr/publication/paper/detail/TWpFMk5ERTVPUT09> erişim tarihi: 24 Kasım 2020.
- Villey, Pierre. *The World of The Blind*, Macmillan, New York, 1930
- Yazar, B. (2021). *Türkiye'deki Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Eğitim Alan Görme Engellilerin Müzik Eğitimi Sürecine İlişkin Eğitimci ve Öğrenci Görüşleri*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Ankara.

“

Bölüm 13

CAM ALTI SANATI

İsmail TETİKÇİ¹
Berzehan AYDIN²

”

1 Doç., Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı

2 Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı

GİRİŞ

Cam altı sanatı, cam levhaların arka yüzeyine akrilik boya, yağlı boya, sulu boya veya guaj boya kullanarak yapılan bir çalışmadır. Bu çalışmalar tuval veya kâğıda resim yapmanın tam tersi adımlarıyla başlamaktadır. Cam altı resimlerinde detaylar, imza ve tarih gibi unsurlar çalışmanın ilk adımındır. Resimlerin üst üste katman halinde olan boylarla yapılması sebebiyle, alta kullanılan renk yeni bir renkle kapatıldığında alta kullanılan rengi değiştirme veya düzenleme yapmak mümkün olmamaktadır. Çalışılacak kompozisyon belirlendikten sonra kâğıda çizilmiş deseni cam levhanın altına yerleştirerek kopya tekniği ile kolaylıkla çoğaltmanın yapılabildiği cam altı resminin zorluğu, çizilen desenin cama ön yüzünden bakıldığında ters görünmesidir. Çoğaltmanın yapıldığı süreçte sol tarafa çizilen figürün camın ön yüzünden bakıldığında sağ tarafta olacağı düşünülerek çalışılmalıdır (Alemdar, 2020). Arka planı oluşturacak renkler en son boyanmakta veya arka planda boş bırakılan kısımları camın arkasında koyulan renkli, yaldızlı kâğıtlar doldurmaktadır (Aksoy, 1995). Bu yapım aşamaları sebebiyle cam altı sanatı “resmi ters yüz etmek” olarak da tabir edilmektedir (Nas, 2016 s. 96). Cam altı sanatının ilk örneklerine 14. yüzyılda rastlanmakla birlikte, cam altı sanatının ana elemanı olan camın çabuk kırılabilmesi sebebiyle ne zaman ortaya çıktığı bilinmemektedir (Aksoy, 2005). Kırılmaların önüne geçilebilmek amacıyla, küçük boyutlarda 2-3 milimetrelilik cam levhalar tercih edilirken çalışmanın boyutları büyüdükçe kullanılan camın kalınlığı da arttırılmaktadır. ‘Cam altı resmi’ teriminin ilk görüldüğü yer 1684’te Almanya’nın Augsburg kenti arşivleridir (Aksoy, 1996).

Bir rastlantı sonucu keşfedilen ve M.Ö. 3500-2500 yılları arasında Akdeniz ve Yakın Doğu Medeniyetleri Fenikeliler, Mısırlılar ve Babilliler tarafından da kullanılan camın üzerine, ne zaman resim yapılmaya başlandığı kesin olarak bilinmemektedir. Aslında doğulu cam ustalarının ve Yahudilerin, Hıristiyanlardan önce cam üzerini boyadıkları biliniyor, ilk Hıristiyanların buluşma ve saklanma yeri olan, antik Roma devri yeraltı mezarlıklarında, üzerlerinde pirimitif şekilde yapılmış, dini konulu resimler veya semboller olan cam madalyonlar bulunmuştur. Roma’nın düşüşünden sonra, önemli cam imalatı merkezi olan Bizans’ta, camın resimle yüceltilmesi tekniği de geliştirilmiştir. İtalya’da zamanla unutulmuş bu teknik. 14. yüzyılda Bizans’tan gelerek yeniden canlanmış ve daha sonra Orta ve Batı Avrupa’ya yayılmıştır. H. W. Keiser’e göre bu dönemden en eski örnek Almanya’da Schwerin Müzesi’ndeki. 1320-1330 yıllarında yapılmıştır. Hz. İsa’yı çarmıhta gerili gösteren bir resimdir. Ayrıca, Kuzeydoğu Almanya’da Rostock kentindeki Sainte-Croix kilisesinde bulunan mihrap da 14. yüzyıl başına aittir (Aksoy, 1997).

Tarihte ilk cam üretiminin köklerinin Doğu’da olduğu ve İ.Ö. 16.yy. sonlarında cam nesnelerin üretildiği bilinmektedir. Tarihi belirlenebilen ilk örneğe, bugünün Türkiye-Suriye sınırı civarındaki Amik Ovasında bulunan Atchana’da rastlandığı bilinmektedir (Olca, 1998). 16. yüzyılın sonlarında Türkiye’nin sınırında üretilen cam objeler beraberinde, 17. yüzyılda da sınır içinde de cam atölyeleri kurulmuştur. “17. yüzyıl itibariyle cam atölyeleri İstanbul civarında toplanmıştır....Cam yapımında kullanılan ince ve beyaz kum, Yedikule civarındaki Kumburgaz’dan temin edilmiştir” (Aslan, 2015).



Resim1: Surnâme-i Hümayûn, Seyyar Cam Fırını ve Camcıların Geçişi, Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesi

Osmanlı’ya dair araştırmalarda minyatürler önemli bilgi kaynaklarıdır. Bu bağlamda minyatürlere bakıldığında Osmanlı’nın cam imalatındaki gelişimini gözlemek de mümkündür. Saray atölyelerinin kayıtlarının tutulduğu Ehl-i Hıref defterlerinde, “Cemâat-i Câmgerân-ı Hâssa” başlığı altında 16. yüzyıldan itibaren camcıların yer aldığı görülmektedir (Yıldız ve Canıylmaz, 2021). Surname-i Hümayun’da da görüldüğü üzere (Resim1) Osmanlı döneminde cam üretimi padişahın onayı ve desteğiyle saraya bağlı olarak sürdürülmüştür (Aslan ve Yazar, 2015). Osmanlı’dan itibaren cam imalatının gelişimi minyatürlerin de katkılarıyla görülse de camın kırılğan yapısı ile eser uzun yıllar varlığını sürdüremediği için cam altı sanatının Türkiye’deki ilk örneklerine ulaşamamaktadır.

Bu da bir sebep olacaktır ki cam altı sanatı; Türk sanatının epey nadir araştırılmış, çalışılmış ve örneklerine çok az rastlanan, yok olmaya yüz

tutmuş bir dalıdır. Toplumumuzun kültürünün ve hislerinin betimlendiği bu eserleri yapan sanatçılar, genellikle yapıtlarına imza ve tarih koymadıklarından, sanatçılar ve devirlerini belirlemek zor olmaktadır. Fakat bazı eserlerde bulunan elemanların incelenmesiyle, eserin hangi tarihte yapıldığı yaklaşık olarak anlaşılabilir (Aksoy, 1995). Cam altı resimlerde seçilen motif ve kompozisyonların özelliğine göre oldukça geniş bir renk yelpazesi kullanılmaktadır. Bunlar; siyah, beyaz, kahverengi, mor, pembe, mavi, yeşil, kırmızı, turuncu, sarı ve bordo renkleridir. Konturlarda çoğunlukla siyah renk kullanılır, resmin fonu ise mavi, siyah veya beyaz renklerde boyanır (Nas, 2016).



Resim2: Camaltı Hat Levha, Amentü Gemisi, 1932 45 x 60 cm.

Genellikle dini konuların çalışıldığı (Resim2) cam altı resimlerinde konuları, dini ve resimli metinler, halk hikâyeleri ve efsaneler, manzara- lar, figürlü kompozisyonlar ve imparatorluk armaları olmuştur (Yılmaz Akgün, 2020). Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında halk tarafından epey ilgi görenek çalışmaları çoğalan cam altı eserleri çoğunlukla duvar panosu olarak tasarlanmış, özellikle İstanbul Kapalı Çarşı'daki belirli dükkânlar olmak üzere çoğu Anadolu civarındaki çeşitli yerlerde satılmıştır (Nas, 2016 s. 97-98). Dikkat çeken renkleriyle bir dönem epey ilgi görmüş olan bu eserlere, evler haricinde dükkan ve ibadethane gibi yerlerde de sıklıkla rastlanırdı (Aksoy, 1997). Cam altı sanatında sıkça işlenen konulardan biri de şahmerandır. Anadolu'da evlere Şahmeran figürünün bulunduğu eserlerin asılması, cam altı sanatı başta olmak üzere pek çok sanat tü-

ründe Şahmeran motifinin kullanılması, geçmişte yaşamış insanoğlunun ortak bilincinde geçen süreye rağmen varlığını koruduğunun en belirgin kanıtıdır. Tek tanrılı dinler döneminde yılan önemli bir metafor olarak kabul edilmiştir. Bazı dinlerde kutsal sayılan yılan bazı dinlerde ise lanetli bir varlık olarak görülmüştür. Düzenli deri değiştirmesi sebebiyle yılanın ölümsüz olduğuna inanılmış, sularla ve toprakla ilişkilendirilmesiyle de bereketi sembolize etmiştir. Ayrıca Ay-yılan-erkek bağlamında ele alınan yılanı doğurganlık vasfı da yüklenmiştir. Tüm bu metaforların getirisi olarak Şahmeran yılanların şahı olarak bilinmektedir (Gedik, 2020).



Resim3: “Şahmeran Tasvirli Cam Altı Levha”, 30x40 cm, 1950 sonrası.

Şahmeran (Resim3) eserlerde, yılanbaşından oluşan kuyruğu ve altı adet ayağı ile resmedilmiştir. Gövdesinden üstü ise kadın şeklinde tasarlanmış bir figürdür. Kuyruk kısmındaki yılanbaşında ve kadın portesinin başında taç ve boynuz simgeleri yer edinmiş ve geleneksel sanatlarda ve tabii cam altı sanatında da sıklıkla görülen süslemelerle detaylar oluşturulmuştur. Genellikle siyah, yeşil ve kırmızı renkler kullanılmış, cam altı sanatında sıkça rastlanıldığı üzere arka plan açık mavi renge boyanmış veya camın arkasına bir düzlem ya da kumaş yerleştirilmiştir. Şahmeranın etrafında aynı renk tonlarıyla süslemeler ve çiçek motifleri resmedilmiştir.

Günümüz Sanatçılarının Cam Altı Çalışmaları

Gündelik hayatta farklı anlamlarda sıkça kullanılan bir malzeme olan cam, 14. Yüzyıldan itibaren resmin bir elemanı olarak ele alınmıştır. Camın kırılğan yapısı sebebiyle ilk cam altı örnekleri günümüze ulaşmasa da farklı tekniklerle günümüz sanatçıları tarafından da eserler ortaya koyulmaktadır. Uğural Gafuroğlu'nun Büyülü Aşk isimli eserinde (Resim4) iri bir denizkızının küçük bir balığı öpüşü resmedilmiştir. Kırmızı renk figürlerdeki detaylarda hâkimiyet göstermiştir. Arka planda mavi ve sarı tonlarıyla suda bulunan ışık etkileri verilmiştir. Şahmeran konulu cam altı resimlerinde şahmeranın yılan derisi ile birebir benzerlikteki derisinin pullarının detayla işlendiği gibi büyülü aşk isimli eserde de denizkızının pulları özenle işlenmiş, farklı canlı renklerle belirginleştirilmiştir.



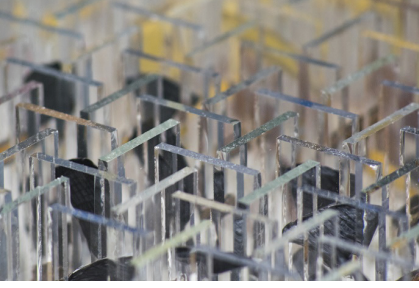
Resim4: Uğural Gafuroğlu, "Büyülü Aşk", 30x40. 2018

Medicus'un What it is like to be (ne gibi olmak) isimli eseri (Resim5) 144 adet akrilik boya ile elle boyanmış cam şeritlerden oluşmaktadır. Cam şeritler ahşap bir düzleme oturan yaklaşık 30 santimetre uzunluğunda bir betona yerleştirilmiştir. Tamamı yerleştirildiğinde bir küp formunda olan bu eser, küpün her yüzeyine bakıldığında farklı bir kompozisyon belirecek şekilde tasarlanmıştır.



Resim5: Thomas Medicus, What it is like to be, 2020

Cam altı eserlerini üretmenin zor olabilme yönü olan; eserlerin cam plakalara çizildikten sonra camın ön yüzünden bakıldığında ters görünmesi Medicus'un eserinde bilinçli bir biçimde kullanılmıştır. Eserde yarasaların bulunduğu yön ile ipe asılı kumaşların bulunduğu yön birbirinin tersi konumundadır. Aynı şekilde mantarların bulunduğu yön ile üç adet figürden oluşan kompozisyonun bulunduğu yön de birbirinin tersidir ve bu sayede sol tarafta bulunan iki büyük mantar resmin ters yönünden bakıldığında sağ tarafta bulunan şemsiyeli iki figüre dönüşmektedir.



Xiaowan'ın Portre No:5 isimli eserine bakıldığında (Resim6) tek bir cam yüzeye çalışılmış figüratif bir eser görülse de eser her biri 4 milimetre kalınlığında 20 adet cam plakanın yerleştirilmesiyle elde edilmiştir. Xiaowan'ın eserlerinin bir diğer özelliği de ışığı eserin bir parçası gibi kullanabilmesidir. Boyut etkisini vurgulamak amacıyla bazı eserlerinin arkasında veya altında ışık kullanılarak cam plakalar üzerindeki renk ve desen daha çok vurgulanmış olur. Xiowan'ın eserlerinde cam plâkalar belirli mesafelerle yerleştirildiği için eserde bulunan katmanlar net bir biçimde görülebilir (Güray, 2021). Eserde, cam altı eserlerinin ilk örneklerinde bulunduğu gibi camın saydamlığını yok sayarak arka planı düz bir renkle veya kumaşla kapatmak yerine, modern bir yorumlamayla camın saydamlığından yararlanılmıştır. 20 adet cam plakanın ve ışığın da etkisiyle yoğun derinlik hissi sağlanmıştır.



Resim6: Xia Xiaowan, Portre No: 5, 100×80×48,5cm, 2004.

Dustin Yellin'in Psikocoğrafya Çalışması (Resim7) kendisi tarafından "dondurulmuş sinema" olarak tanımlanmaktadır. Eser cam altı sanatı tekniklerinin de kullanımıyla oluşturulmuş üç boyutlu bir sanat eseridir. Cam plakalar üzerine akrilik boya, oyun kartları, gazete kupürleri, değerli taşlar vb. nesnelerin kullanımıyla kolaj çalışması yapılmıştır. Cam plaka-

lar belirli mesafelerle düzenlenerek taş bir düzleme yerleştirilmiş ve bu sayede üç boyutlu bir form elde edilmiştir.



Resim7: Dustin Yellin, Psikocoğrafya Çalışması cam, akrilik ve kolaj, 90,2 x 33 x 19,1 cm, 2014.

20. yüzyılın ortalarına dek büyük bir ilgi gören cam altı sanatı ilk örneklerinin günümüze ulaşamama sebebi de neden olacaktır ki bugün unutulmaya yüz tutmuş bir durumdadır. Günümüz sanatçılarının cam ile yaptığı eserlere bakıldığında cam altı sanatının önemli bir değer olduğunu, farklı bakış açılarıyla harmanlandığında günümüz modern sanat anlayışında yer edinebildiği ve cam altı resmi yapılmış plakaların farklı şekillerde konumlandırılmasıyla eserlerin oldukça etkili ve ilgi çekici olduğu görülmektedir. Her ne kadar ilk örneklerinin tamamına ulaşmak imkansız olsa da tarihimizde var olan bu sanatı yaşatabilmek, modernize edebilmek veya unutulmaması, benliğini koruması amacıyla geleneksel eserler üretmek gerektiği açıkça görülmektedir. Geleneksel sanatlar denildiğinde ilk akla gelen minyatür, ebru ve hat sanatı gibi cam altı sanatının da bizler için önemli bir değer olduğu bilinmelidir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, N. (1995). Dünyada Camaltı Resimlerin Yayılmasına Sebep Olan Türklerin Vatanı Türkiye’de Bu Sanata Yeterince Değer Verilmiyor. *Sanat Çevresi* (200). İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi, Taha Toros Arşivi.
- Aksoy, N. (1996). Unutulmaya Başlanan Bir Halk Sanatımız: Camaltı Resimleri. *Türkiyemiz* (78). İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi, Taha Toros Arşivi.
- Aksoy, N. (1997). Dünyadan ve Türkiye’den Camaltı Resimler Vedat Nedim Tör Müzesi’nde. *Sanat Çevresi* (229). İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi, Taha Toros Arşivi.
- Aksoy, N. (2005). Camaltında Devr-i Alem. Dört Kıtadan Örneklerle Camaltı Resimlerinin Büyülü Dünyasında Bir Gezi, *Mas Matbaacılık*, İstanbul, 11-37.
- Alemdar, A. (2020). Geleneksel Camaltı Resimlerinde Gözlenen Figürler ve Tasarım Özellikleri. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Aslan, T. (2015). Geleneksel El Sanatları Bağlamında Kültür Ürünleri Olarak Türk Cam Sanatı: Surname-i Hümayun Analiz. *Journal of Turkish Studies*, 10(5).
- Aslan T, Yazar, T (2015). Gelenekler El Sanatları Bağlamında Kültür Ürünleri Olarak Türk Cam Sanatı: Surname-i Hümayun Analizi. *Turkish Studies (Elektronik)*, 10(5), 13-26.
- Gedik, S. (2020). Anadolu Sahası Masal ve Efsanelerinde Yılan-Şahmaran. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi. [s. l.]
- Güray, E. (2021). Camaltı Resim Sanatına Güncel Yaklaşımlar. *Akdeniz Sanat*, 15 (28), 269-286.
- Nas, E. (2016). Türk Halk Resminde Eklektik bir Üslup: Camaltı Resimler. *Milli Folklor*, (112).
- Olca, B. Y. (1998). Cam Sanatı Tarihi İçinde Bizans Döneminin Yeri.
- Yıldız, Y. ve Canıyılmaz, G. (2021). Osmanlı Devleti’nde Cam İmalatı ve Beykoz Cam ve Billur Müzesi. *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*, (21), 26-47.

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Surname-i Hümayun - , Seyyar Cam Fırını ve Camcıların Geçişi.

<https://www.gzt.com/arkitekt/ihtisamin-hikayati-surname-i-humayun-3560262>

Resim 2: Resim2: Camaltı Hat Levha, Amentü Gemisi.

<https://www.istanbulmuzayede.com/urun/918915/camalti-hat-levha-amentu-gemisi-1932-45-x-60-cm>

Resim 3: Şahmeran Tasvirli Cam Altı Levha.

<https://www.ankaraantikacilik.com/urun/1889503/cam-alti-levha-sahmeran-tasvirli-cam-alti-levha-20-yy-ikinci-yarisi-30-x-40-c>

Resim 4: Uğural Gafuroğlu, Büyülü Aşk.

<https://www.instagram.com/uguralgafuroglu/>

Resim 5: : Thomas Medicus, What it is like to be.

<https://thomasmedicus.at/what-it-is-like-to-be/>

Resim 6: Xia Xiaowan, Portre No:5

<https://www.artsy.net/artwork/xia-xiaowan-xia-xiao-mo-portrait-no-dot-5>

Resim 7: Dustin Yellin - Psikocoğrafya Çalışması.

<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/the-collection-of-hester-diamond-part-i/psychogeography-study-9-empathy-entropy>

“

Bölüm 14

**MÜZİK ENDÜSTRİSİNİN “EVREN
ÖTESİ”NE ADIMLARI: METAVERSE
MÜZİK OLAYLARINA GENEL BİR
BAKIŞ**

Yasemin ATA¹

”

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi,
Müzik Bölümü. <https://orcid.org/0000-0001-5975-7196>

Covid-19 Pandemisi ile birlikte teknoloji kelime bulutunda öngörülenden daha hızlı bir şekilde öne çıkan Metaverse, en kısa tanımla fiziksel gerçekliği dijital sanallıkla birleştiren gerçeklik sonrası evren olarak nitelendirilebilir. Antik Yunanca “meta” (öte) ve İngilizce “verse” (evren) sözcüklerini bir araya getiren ve henüz kullanımda olmasa da dilimize “evren ötesi” olarak çevrilebilen “Metaverse” teriminin geçtiği ilk yazılı kaynaklardan biri Amerikalı yazar Neal Stephenson’un 1992 tarihli *Snow Crash*¹ adlı romanıdır. Stephenson bu romanda metaverse terimini, “kullanıcıların dijital avatarlarla etkileşimde bulunduğu devasa bir sanal ortam” olarak betimler. Stephenson’un otuz yıl önceki bilim-kurgu vizyonunun “gerçek”leşmekte olduğu günümüzde Metaverse; gerçek dünyayı taklit eden alanları yaratmak için artırılmış gerçeklik (AR), sanal gerçeklik (VR), nesnelerin interneti (IoT), blockchain ve sosyal medya ilkelerini birleştirmek suretiyle simüle edilmiş bir dijital ortam yaratarak; insanların sosyalleşmek, oynamak ve çalışmak için bir araya geldiği sürükleyici bir sanal evren deneyimi sunmayı hedefler (Laeq, 2022). Sosyalleşme ve eğlence amaçlı çevrimiçi oyunlarda olduğu gibi avatarlarla katıldığımız tüm sanal ortamlar, Metaverse deneyimleri için az çok fikir verse de; ilgili çevrelerin Metaverse’nin internetten daha fazlasını sağlayacağına ilişkin öngörülerini ele almak, yakın gelecekte insanları bekleyen sanal deneyimin niteliğinin daha iyi anlaşılması açısından önemlidir. Metaverse’yi “yeni nesil internet” olarak tanımlayan Facebook CEO’su Mark Zuckerberg, 2021 yılında Facebook’un “Meta” etiketiyle yeniden markalaştığını duyurarak mevcut sosyal medyanın yeni bir dalganın çatısı altına gireceğini ve bu yeni nesil internetin insanların bakmaktan çok içinde bulunacağı somutlaşmış bir internet olarak düşünülebileceğini belirtir (Aktaran Laeq, 2022). Bu tarihten itibaren sermaye ve teknoloji temalı haberlerin merkezinde yer alan Metaverse’e, Meige vd., günümüz internetinden ayrılan üç temel özellik tanımlar: “sürükleyicilik”, “etkileşimlilik” ve “devamlılık”. Sürükleyicilik özelliğiyle kastedilen; kullanıcıların veri, bilgi ve temsil katmanının gerçek dünya üzerine bindirildiği artırılmış bir evrene kendilerini kaptırabilme olasılıklarıdır. Bu bağlamda bugünün interneti bilgiye erişim sağlarken Metaverse perspektif sağlar. Giderek daha doğal hale gelen gerçek zamanlı etkileşim de Metaverse’in bir diğer özelliğidir. Diğer taraftan “sentetik dünya”nın, nesnelerin ve insanların, kullanıcılar onlarla etkileşime girmeseler bile var olmaya devam edecek olması Meige vd.’nin önerdiği üçüncü özellikler (2022: 22).

Sanal ve artırılmış gerçeklikler, fiziksel yaşam deneyimimizi dijital bir evrene uyarlarken beraberinde sınırlar, olanaksızlıklar, engeller hatta ölüm gibi “gerçek” dünyaya ait pekçok kavramın önemini yitirmesine neden olur. Sahada kalmak için tüm gücünü yeni rekabet koşullarına

1 Kitap, Türkiye’de 2016 yılında “Parazit” adıyla yayınlanmıştır.

adapte olabilmek üzere kullanan günümüz endüstrileri arasında eğlence ve müzik endüstrisi, sanal gerçeklik teknolojisinin farklı boyutlarını en hızlı transfer eden alanlardandır. Müzik endüstrisinin evrimine en fazla etken olan medya ve iletişim teknolojisindeki hemen her büyük yenilik, elbette oyunun kurallarını yeniden yazma gücüne sahiptir. Ancak sanal deneyimin farklı spektrumlarını sentezleyen bir teknoloji olarak Metaverse’de yapılan etkinlikler, radikal bir değişime hazırlanıldığının işaretini şimdiden verir.

Bu çalışmada müzik endüstrisinde Metaverse ve Metaverse ile ilişkili indirilen teknolojilerle etiketlenen popüler müzik olaylarına değinilecektir. Çalışmanın amacı günümüz müzik endüstrisinde mevcut örnekler ve öngörüler üzerinden müziğin üretim, dağıtım, tüketim koşullarının -kısa- müzik endüstrisinin- Metaverse versiyonuna ilişkin bir çerçeve sunmaktır.

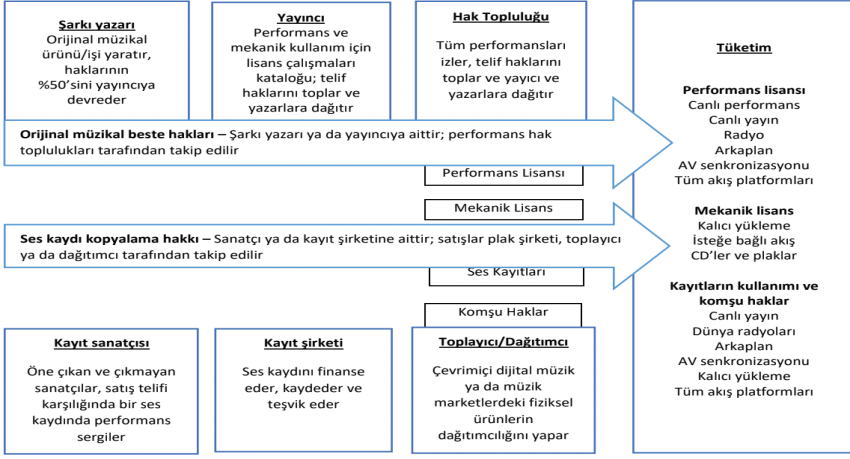
Müzik Endüstrisi ve Tarihsel Evreleri: Kısa Bir Özet

“Müziğin metalaşması için parasal değerinin belirlenmesi gerekir. Bunun için sahibinin eserin kendi malı olduğuna dair hak iddia etmesi ve onu ticarileştirecek bir girişimcinin, yani yayıncının ortaya çıkması gerekir” (Attali, 2017: 68). Attali’nin ilk kez 1977 yılında basılan *Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi - Politikası Üzerine* başlıklı kitabında kurduğu bu cümleler, müziğin endüstrileşme sürecini en kısa şekilde özetler. Endüstrisinin hikayesi, elbette müziğin kendi tarihinden çok daha gençtir. Medeniyetler tarihi boyunca farklı disiplinlerin müziğe ilişkin kendi paradigmalarından ele alarak ürettikleri sınırsız bilgi dağarcığı bir tarafta; sanayileşmeyle birlikte gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerin kültür endüstrilerinin ekonomiyi yönlendirmedeki rolü açıktır. Müzik, 19. Yy sonu ve 20. Yy’ın ilk çeyreğinden günümüz dünyasına değin besteciler, sanatçılar, yayıncılar, plak şirketleri ve diğer birçok aktör için milyarlarca dolar gelir elde eden amansız ticari endüstrilerindedir. Tarihsel olarak, müzik endüstrisi Amerika Birleşik Devletleri’nde merkezlenir. ABD, günümüzde de küresel müzik endüstrisinin pastasındaki en büyük payın sahibidir. Ancak Avrupa pazarı ve Japon medya holdingleri 1990’lı yıllardan itibaren yükselişe geçerek endüstrideki Anglo-Amerikan hegemonyasını ABD aleyhine değiştirmeye başlar (Shuker, 2001: 27). Bu süreç, günümüze daha yakın tarihlerle birlikte küresel pazarda önemli aktörler olarak ortaya çıkan Latin Amerika, Çin ve Güney Kore gibi ülkelerle devam eder.

“Müzik endüstrisi”ni tanımlamanın en kestirme yollarından biri zaman içinde endüstrinin eklemleri haline gelen paydaş grupları belirlemektir. Throsby, 19. Yy sonundan bu yana endüstrinin radikal değişimlere direnen kemikleşmiş bileşenlerini şu şekilde gruplar:

- Besteciler, söz yazarları, müzik performansçıları olarak yaratıcı sanatçılar;
- Bu sanatçılar adına hareket eden temsilciler, menajerler, destekleyiciler vb.;
- Orijinal eserleri çeşitli biçimlerde yayınlayan müzik yayıncıları;
- Plak yapan ve dağıtan plak şirketleri (LP'ler, kasetler, CD'ler, müzik videoları, DVD'ler);
- Sanatçıların, yayıncıların ve kayıtların haklarını yöneten telif hakkı toplulukları;
- Stüdyo sahipleri, üreticiler, dağıtımcılar, perakendeciler, yayıncılar, mekan operatörleri, bilet acenteleri vb. dâhil olmak üzere çeşitli diğer hizmet sağlayıcılar;
- Film yapımcıları, multimedya yapımcıları, reklam verenler vb. müzik kullanıcıları;
- Müzikal bir mal veya hizmet satın alan (plak satın alan, canlı performansla katılan, “ücretli” bir dağıtım hizmetine abone olan) veya ücretsiz tüketen (yayınları, fon müziğini vb. dinleyen) bireysel tüketiciler (2002: 2-3).

Shuker de müzik endüstrisinin kucakladığı pazarı benzer biçimde özetlerken kayıt şirketleri, perakende sektörü, medya gibi ana kollara ek olarak hayran kültürüne dayalı diğer mağazacılık hizmetlerini de (posterler, tişörtler vb.) listeye ekler (2001: 27). Bu gruplar, müziğin üretim, dağıtım ve tüketim ilişkilerine katılan paydaşları bir şekilde özetlese de küresel müzik endüstrisi ilişkileri çok daha karmaşık bir tabloya sahiptir. Sellin ve Seppälä küresel müzik endüstrisini tek ve basit bir modelle genelleştirmenin imkânsız olduğunu belirtmekle birlikte “geleneksel” müzik endüstrisinin çekirdek paydaşlarının, telif hakları (müzik bestesi ve ses kaydı), lisans (performans, mekanik ve ses kaydı/komşu hakları) ve diğer işlevsel rollerle geleneksel kalıba uygun işleyen tüm yerel müzik endüstrileri için kullanılabilmesine değinir (2017: 11). Araştırmacılar, bir şarkının üretim sürecinden nihai tüketiciye erişimine kadar geçen süreçteki operasyon gruplarını Şekill.1.’deki gibi gösterir:



Şekil 1. Müzik endüstrisi değer ağı (Sellin ve Seppälä, 2017: 11)

Buna göre şarkı yazarı, orijinal müzik eserinin kullanımı için iki ayrı lisans verir: Müziğin toplum içinde çalınmasına izin veren bir performans lisansı ve eserin kayıtlarının fiziksel biçimde dağıtılmasına ve satılmasına izin veren mekanik bir lisans. Şarkı yazarlarının, mümkün olduğunca daha fazla kayıt ve performans sanatçısı tarafından kullanılabilmesi için standart uygulama, bu teşviği yapacak yayıncılara, özgün eserin haklarının yüzde ellisini devretmektir (2017: 11). Yani geleneksel müzik endüstrisinde orijinal eserin tüketim sürecine girene kadar geçirdiği evrelerdeki aracı kurumlar, hakların yalnızca yarısını eser sahibine bırakır.

1990'lardan itibaren internet kullanımının yükselişe geçmesiyle birlikte son otuz yılda, müziğin yapılma ve dağıtılma şekli ciddi oranda değişir. Mobil internetin aktif olarak kullanılmaya başlandığı yıllarda kullanıcıların, hak sahiplerine herhangi bir ödeme yapmadan müzik indirmelerine ve paylaşımlarına olanak sağlayan çevrimiçi korsan hizmetler ardı ardına gelmeye başlar. Endüstriye bağlı hak toplulukları Napster, Kazaa, Limewire gibi söz konusu korsan yazılımlara dava açsa da yeni servislerin ortaya çıkmasını engelleyemez. Bu durum, 1990'lardaki büyümenin ardından 2010'ların ilk yıllarına kadar olan kayıtlı müzik (kasetler, CD, plak) satışlarındaki dramatik düşüşü açıklar (Janssens vd., 2009). Aynı zamanda müzik endüstrisini, dijitalleşen dünyada fiziksel dağıtım zincirinin giderek daha az önemli hale geldiği gerçeğiyle yüz yüze getirir. Akış hizmetlerinin ortaya çıkmasıyla da değer zincirinin yeniden düzenlenmesi hızlanır. Müzik tüketimi "sahiplik"ten "erişim"e kayar ve yaratıcıların ve tüketicilerin rolleri bulanıklaştıkça, endüstrinin geleneksel gelir tabanı ve para akışı kesintiye uğrar (Arcos, 2018: 440). Müziğin fiziksel satışı eskiye oranla düşerken, 2000'li yılların ortalarından itibaren

Web 2.0 teknolojisi sosyal medya, müzik endüstrisi için reklam ve tanıtımın daha kısa sürede ve çok daha az masrafla yapılabileceği platformlar olarak iş görmeye başlar. İlgili çevreler, sosyal medyanın, daha önceki yıllarda benzeri görülmemiş bir müzik tanıtımı düzeyi getirdiği fikrinde birleşirler. 2010’lardan günümüze gelen on yıllık süreçte ise geleneksel eğlence sağlayıcılarının takip ettiği ve plak şirketlerini darboğazdan kurtaracak yeni pazar fırsatı olarak “isteğe bağlı akış” (On demand streaming), büyük ölçüde genişleyen bir müzik dağıtım ağı haline gelir. Bu arada telif hakkı ihlalinin günümüzde de farklı kısımlarla endüstrinin önemli bir meselesi olmaya devam ettiğini belirtmek gerekir. Sözelimi “akıştan sabit diske kaydetme” (stream ripping), günümüz endüstrisinin önündeki büyüyen sorunlardan biri olarak görülür (Testino, 2021).

Müzik Endüstrisinin “Metaverse” Geleceği

Fiziksel ortamın ve farklı sanal teknolojileri sentezleyen dijital ortamın yakınsamasıyla yaratılan metaverse’ün ve metaverse deneyimini hayata getiren teknolojik altyapının, müzik endüstrisinin 19. Yy sonundan bu yana bünyesine katarak genişlettiği paydaşların endüstrideki işlevlerini ya köklü biçimde dönüştürecek ya da tamamen ortadan kaldıracak bir potansiyelde olması, müziğin geleceği için en fazla üzerinde durulan güncel konulardan biridir. Geleneksel müzik endüstrisindeki üreticiden hak sahiplerine, dağıtımcılardan hayranlara kadar üretim- tüketim zincirindeki bileşenlerin yoğun ve karmaşık yapısından kaynaklanan iş yükü, takip edilemezlik, küresel korsan yazılımları kontrol altına almanın zorluğu, adil ödeme ve telif hakkı gibi sorunlar günümüzde de devam eder.

Müzik endüstrisinin metaversedeki geleceğine ilişkin öngörülen temel değişimlerden biri, verileri sonsuza kadar merkezi bir kontrol olmadan (decentralization), benzersiz ve değişmez bir şekilde tutabilme olanağı sağlayan blok zinciri (blockchain) teknolojisidir. Geçtiğimiz on yıllık süreçte hem ağ hem de veritabanı olarak işlev görebilecek blok zinciri teknolojisinin, müzik endüstrisinde bir devrim yaratacağı ve sunduğu olanaklarla şu ana kadar karşılaşılan pek çok soruna tek başına çözüm getirebileceği öngörüsü pekçok araştırmacı tarafından dile getirilir (Gottfried, 2015; Arcos, 2018; Sintonio ve Nucciarelli, 2018; Gözübüyük, 2021). Müzik endüstrisinin günümüzdeki durumu için dile getirilen ve çözümü önerilen en görünür sorunlarından biri telif haklarıdır; hak sahiplerinin yaşadığı ödemede zamanlama sorunları, mikro düzeydeki telif ödemelerinin yapılmaması, ödeme sürecinin kolay izlenebilir olmaması gibi durumların blok zinciri sayesinde giderilebileceği, bu öngörülerden bazılarıdır. Blok zincirinin bir başka getirisi olarak geleneksel endüstrideki fiziksel mağazacılık ve ürünlerin şifrelenebilir dijital varlıklara dönüştürülebilmesi, kullanıcıyı mekandan olduğu kadar zaman da bağımsız kılan müzik sah-

neleri, yeni rekabetçi performans alanları ve dijitalleşmeyle başlayan ve metaverse ile farklı bir boyuta sıçrayan yakınsama kültürü konu üzerine ele alınacak başlıkları oluşturur.

Telif Hakları: Şeffaflık, Aracısızlık, Eşzamanlılık

Blok zinciri, katılımcı taraflar arasında yürütülen ve paylaşılan tüm işlemlerin veya dijital olayların kayıtlarının ya da genel defterinin dağıtılmış bir veritabanıdır. Metaverse için ise kimliklerin doğrulanabilmesini ve tüm işlemlerin güvenli biçimde yapılabilmesini sağlayan bir teknolojidir. Açık defterdeki her işlem, sistemdeki katılımcıların çoğunluğunun mutabakatı ile doğrulanır. Yani veriler, ağdaki tüm katılımcıların denetimine açıktır. Bir kez girilen bilgiler bir daha silinemez. Dolayısıyla blok zinciri şimdiye kadar yapılmış her bir işlemin kesin ve doğrulanabilir bir kaydını içerir (Crosby vd., 2016). Bu özelliklerinden dolayı blok zincirinin kullanımı için güvenliğe ek olarak vaat ettiği önemli özelliklerden biri şeffaflıktır.

Bir müzik eserinin tüketim sürecinde telif bedellerinin toplanmasında rol alan endüstri paydaşları aynı zamanda telif ücretlerini hak sahiplerine iletmekle yani telifin dağıtımıyla yükümlüdür. Geleneksel müzik endüstrisindeki değer zincirinde, akış platformları ve hak sahibiyle kullanıcı arasındaki sürece dâhil olan farklı çeşitte ve sayıdaki diğer tüm araçların neden olduğu yoğunluk, para akışındaki takip edilemezliği getirebilir. Bu noktada blok zinciri, müzisyenlere ve diğer hak sahiplerine bir meta veri defteri aracılığıyla paranın akış sürecine dâhil olanları ve ne kadar borçlu olduklarını görmeyi mümkün kılacak, tüm değer zinciri boyunca şeffaflığı sağlayan bir teknoloji olarak öngörülmüştür. Aracı paydaşların yoğunluğunun geleneksel endüstride sorun olarak kendini gösterdiği varsayılan etkilerinden biri de telif ödemelerindeki eşzamansızlıktır. Kullanıcılar, herhangi bir müzik eserinin yayınlanmasıyla müziğe anında erişebiliyorken, hak sahiplerinin kullanımdan doğan telif bedellerine erişmesi uzun zaman (aylar) alabilir. Para transferi için banka gibi araçlara ihtiyaç duyan hak sahiplerinin zaman kaybı ve komisyon maliyeti gibi durumlarla karşılaşması da olasılıklar arasındadır. Dolayısıyla söz yazarları, yapımcılar ve müzisyenler gibi müzik endüstrisindeki yaratıcılar için önemli bir nokta, herhangi bir işe ilk giren ve kârı en son gören kişiler olmalarıdır. Blok zincirinin tüm yaratıcı içerikler ve sanat eserleri sahipliği üzerine öne sürülen avantajlarından biri, sanatçıların kendi kaderlerini kontrol edebilmeleri ve uçtan uca (P2P- “Peer to peer”) ekosistem ile yarattıkları değer için daha adil bir telif alabilecek olmalarıdır (Arcos, 2018; Gözübüyük, 2021).

Telif bedelleri kullanıcılardan toplanıp üyelerine dağıtırken kural olarak yapılan kullanımları esas alır. Dolayısıyla mikro düzeydeki kul-

lanımlara ödeme yapılmaz (Gözübüyük, 2021). Ancak blok zincirinde ödeme konusunda şeffaflık, izlenebilirlik ve eşzamanlılık sağlandığı gibi kullanım düzeyi ne olursa olsun telif hakkı hak sahibine iletilir. Sağladığı bu avantajlar amatör ya da profesyonel pekçok müzisyeni, yapıtlarını blok zinciri üzerinden satışa çıkarmaya yönlendirir. Copans (2021), blok zinciri gibi yeni dijital yolların, sanatçıların hayranlarıyla gerçek hayatta yapamayacakları şekillerde bağlantı kurmasına olanak tanıdığını, aynı zamanda deneyimleri izleyicileri için çok daha erişilebilir hale getirdiğini ve muhtemel gelecekte plak şirketleri ve müzik yayın şirketlerinin rolünün değişeceğini belirtir. Bağımsız sanatçıların kataloglarından müzik akışı yapılmasına izin veren bir platform olarak *Musicoïn*, sanatçılara rakiplerinin iki katından fazla ödeme yaparken, dinleyiciler için daha uygun fiyatlı olma iddiasında olan blok zinciri tabanlı demokratik bir sistem olarak *Resonate*, şarkı başına ödeme modeline sahip, kripto para birimini ve akıllı sözleşmeleri kullanan *Ujo* gibi platformlar öne çıkan metaverse girişimlerinden bazılarıdır (Sitonio ve Nucciarelli, 2018: 10-11).

Müzik NFT'leri

Blockchain teknolojisi, varlıkları ve mülkiyeti izlemeyi sağlayacak, alternatif gelir akışlarının temelini oluşturacak yenilikler sunar. Söz konusu yeniliklerden biri NFT (Non-Fungible Token, Türkçe açılımıyla “Nitelikli Fikri Tapu”), blok zincirinde kaydedilebilen bir kripto birimidir. NFT’ler, varlıkların şifrelenerek, sahipliğinin benzersiz oluşunun değiştirilemezliğine, kopyalanamazlığına ve bunun kanıtlanabilmesine olanak verir. NFT’ler, çeşitli fiziki ya da dijital ürünleri, belgeleri ve elbette sanat eserlerini temsil eder ya da tüm bunlara erişimi sağlar. NFT’ler, kopyalanması saniyeleri alan dijital sanat eserlerinin çoğaltılabilmemesinin ve izinsiz kullanılmasının önüne geçerek telif haklarının korunabilmesi için fırsat sunar (Şenkardeş, 2021, Trevisi vd., 2022).

Müzik NFT’leri, basitçe müzikle ilişkili NFT’lerdir. Yani, geleneksel müzik endüstrisinde telif karşılığı akışta olan tüm fiziksel ve dijital varlıklar (şarkılar, albümler, müzik videoları, konser biletleri, posterler, afişler veya albüm kapakları vs.) müzik NFT’si olarak lisanslanabileceği gibi müzikle herhangi bir şekilde ilişkili biçimlendirilmiş her metin endüstrinin metaverse ayağında NFT olarak piyasa ilişkilerini değiştirecek rollere sahip olabilir. Yaygın olarak kullanılan, NFT yoluyla şarkı ya da albüm lisanslamada müzisyenler NFT’lere yerleştirilebilen akıllı sözleşmeleri kullanarak müziklerinin mülkiyetini talep edebilir, her NFT satıldığında yeniden satış değerinden pay alabilir (Şenkardeş, 2021: 159). NFT’lerin müzik içeriği üretenler için blok zincirindeki en belirgin avantajı aracısızlıktır. İçerik üreticilere işleri üzerinde daha fazla kontrol sağlama, geliri daha doğru ve hızlı bir şekilde takip etme olanağı verir. Dahası müzikle ilgili tüm içerik üreticiler, bir önceki başlıkta da belirtildiği gibi sanat-

larını daha iyi kontrol edebilmek için dijital melodilerini ve diğer öğelerinin ticareti aracısız biçimde metaverse üzerinden yapabilirler. Müzik endüstrisindeki en keskin dönüşümlerden biri merkeziyetsiz platformların yarattığı ya da yıktığı sınırlardır. YouTube'un eski yöneticilerinden Elizabeth Moody de, Metaverse'in yapacağı ve şimdiden yapmaya başladığı şeyin merkeziyetsiz platform üzerinden müzik içeriği üretenlerin hayranlarla doğrudan bağlantı kurmalarına, hayranlardan doğrudan para kazanmalarına izin vermek olduğunu belirtir (Copans, 2021). Kısaca blok zinciri temelli NFT teknolojisinin, müzik endüstrisinin çok paydaşlı ve çok katmanlı, karmaşık değer ağını yıkacak bir potansiyele sahip olması, geleneksel endüstrinin bel kemiği olarak müzik yayıncılığını büyük ölçüde dönüştürebileceğini ve Şekil 2.'deki gibi basit bir değer zincirine evrileceğini öngörmemize neden olur:



Şekil 2. Müzik Yayınının Geleceği (Big Z, 2022)

NFT uygulamaları hızla çoğalırken müzik endüstrisi tarihinde ürünlerini ilk kez NFT olarak yayınlayan müzisyenlerden bazıları elektronik dans müzisyeni ve yapımcısı 3LAU, Kanadalı müzisyen Grimes ve Amerikalı rock grubu Kings of Leon olur. Kings of Leon, albümünü blok zinciri tabanlı NFT platformu YellowHeart'da yayınladı ve potansiyel alıcılara albümlerinin özel versiyonlarını, dijital sanat eserlerini ve fiziksel dünyada gerçekleşecek ömür boyu konser geçişlerini, ön sıradaki koltukları, VIP partilere katılım hakkını, özel sürücülü araç ile konsere erişim ve konser süresince özel hizmetlerini bu belirteç içerisinde yazılan akıllı kontrat ile erişime açar. Albüm, Spotify, iTunes, Apple Music, Amazon gibi diğer platformlarda da yayınladı ancak YellowHeart'ta bulunan NFT sürümü, sayılan avantajlara sahip tek ürün olur. Albüm ayrıca geliştirilmiş medya (alternatif, hareketli bir albüm kapağı gibi) içerir. NFT albüm iki haftalık sınırlı süreyle satışa çıkarılır ve bu süreden sonra takas edilebilir bir koleksiyon parçası haline gelir (Şenkardeş, 2021: 157).

Kanadalı şarkıcı Grimes'in Mart 2021'de Nifty Gateway platformunda NFT olarak yayınladığı ve farklı isimlerdeki besteleriyle desteklediği dijital sanatı, yayımlandıktan sonraki 20 dakika içerisinde 5.8 milyon dolarlık gelir elde eder (Grimes, 2021). 3LAU ise, 2018 yılında yayınladığı çok satan albümü "Ultraviolet"'i 3. Yıldönümünde özel içerikler ekleyerek NFT olarak yeniden yayınladı (3LAU, 2021). Son iki yıllık süreçte bu örneklerle pek çok yenisi eklenir. Bazen de müzik dahil edilen NFT'ler

farklı sentez formatlar yaratır. Müzik ve sanatı birleştiren ve ruh sağlığına odaklanan popüler bir müzik topluluğu olan Lostboy, erişim araçlarına bağlı olarak birden fazla içerik türünü destekleyen akıllı bir NFT kullanır. Örneğin, bir sesli akıllı NFT, bir tarayıcı veya PDF okuyucu ile açıldığında içerik üretici müzisyenden kişisel mesajlar içeren PDF biçiminde bir ek içerik sağlayabilir (Fatemi, 2022).

“Meta-Yakınsama”, Hayran Katılımı ve Yükseltilebilir NFT’ler

Yakınsama, en genel tanımla ortamlar arasındaki farklılıkları dengeleme sürecini ifade eder. “Yakınsama kültürü” kavramını dolaşıma sokan yazar Jenkins’e göre (2006) medya yakınsaması yeni ve katılımcı bir halk kültürünün doğmasına yol açarak “sıradan” insanların medya içeriği üretmesine yardımcı olan araçlar sağlar. Jenkins katılımcı kültürü, sanatsal ifade ve sivil katılımın önündeki engellerin düşük olduğu, sıradan kişilerin yarattıklarını paylaşması için güçlü desteği olan bir kültür olarak tanımlar. Katılımcı bir kültür aynı zamanda üyelerin katkılarının önemli olduğuna inandıkları kültürdür. Bu durum insanların medya üretimine katılımının yanı sıra, şirketlerin düşük maliyetli amatör içerikleri elde etme hatta sömürmesine de yol açar (Jenkins, 2001: 93). Jenkins’in yaklaşımından anlaşılacağı üzere Web 2.0 teknolojisi sosyal medya yakınsama kültürünün tipik bir örneği olarak değerlendirilebilir. Fagerjord, Lessig’den alıntı yaparak, sosyal medyayı, özellikle de Web 2.0 karmaşık matrisinin en iyi örneklerinden biri olarak ifade ettiği YouTube’u elinde ucuz bir bilgisayarı olan herkesin dijital kültürün öğelerini kopyalayıp yapııştırarak “yeni” eser haline getirebildiği bir fenomen olarak tanımlar ve aslında bunun Jenkins’in “yakınsama kültürü” ile aynı şey olduğunu iddia eder. Lessig’in modern halk kültürünü “remiks” kültürüne benzetmesinden etkilenen Fagerjord, remiksi dijitalleşmenin Web 2.0 teknolojisini takip eden medya gelişmelerinin getirdiği “yakınsama” ile ilişkilendirir ve herkesin medya yazarı olmasına izin veren belirli bir yaratıcılık modu olarak tartışır (2010: 187-190).

İletişim teknolojilerindeki her paradigma değişimi, müzik endüstrisine de yansıtacak farklı yakınsama süreçlerini getirir. Metaverse ortamında aracısızlık ve merkeziyetsizlik, müzisyenlerin hayranlarıyla doğrudan bağlantı kurabilmelerine yol açarken, neyin mümkün olduğunu yeniden tanımlayabilmelerini sağlayan bir başka eğilim de hayranların müzik veya video yaratılma sürecine dahil edilmesidir. Forbes dergisi yazarı Fatemi’ye göre (2022) NFT’ler, yeni yaratıcı, türev içerik üretmek için içeriği birleştirmeyi veya düzenlemeyi teşvik eden, giderek daha popüler hale gelen “remiks” kültüründen yararlanabilir. Bir

metni ödünç alarak, yeniden icat etme ya da kaynaştırma elbette yeni bir fikir değildir. İnsanlığın kendisini metinlerle dışa vurmaya başladığından bu yana var olan remiks, bir yapıtın üzerinden yeni anlamlar inşa etmek ve yeni fikirler ifade etmek için kullanılır. Bir remiks geliştirmek, içerik oluşturucunun orijinal kaynağı yeni bir bağlama nasıl aktaracağı düşünceyle ilişkilidir (Reilly, 2010: 145-147).

Popüler bir remiks örneği, yeni bir şey yaratmak için içeriğin eklendiği, kaldırıldığı veya genişletildiği şekilde hayranlar tarafından düzenlenen müzik, film veya sanat eseri versiyonları gibi “hayran düzenlemeleri”dir. Müzikte remiks, miksajı değiştirerek bir kaydın yeni bir versiyonunu yaratmaktır. Dijital temsilin bir ortak dil haline gelmesi ve farklı ortamlardaki farklı türlerden formların yeni ortamlarda birleştirilerek yeni ortak alanlar yaratılmasına işaret eder (Fagerjord, 2010). Bu noktada zaman içinde gelişebilen ve değişebilen yükseltilebilir NFT’ler, hayranların seçtikleri bir metini yeniden düzenlemelerine fırsat verdiği gibi müzisyenler ve hatta plak şirketleri de remikslerin kendilerine fayda sağlayacak şekilde yapılması konusunda teşvikte bulunur. Böylelikle müzisyenler ve diğer içerik oluşturucular için yükseltilebilir NFT’ler, müziğin araçlardan geçmesi gerekmeyen ve genellikle ortaya çıkan yasal sonuçlar olmadan özel materyallerin, işbirliklerinin ve remikslerin oluşturulmasını kolaylaştıran daha verimli bir paylaşım olasılığını getirir (Upgradeable NFT’s, 2021). Örneğin, bir müzisyen, genellikle remiks oluşturmakla ilgili maliyetli yasal süreçleri atlayarak, hayranların ve ortak çalışanların yasal olarak üstüne inşa edebileceği herhangi bir müzik parçası yayınlatabilir. Bu müzik parçasıyla müzisyen, yan ürün oluşturmanın kontrolünü elinde tutarken aynı zamanda bundan kâr sağlayabilir (Fatemi, 2022). Kısacası, Metaverse ortamında hayranları yaratıcılığa teşvik ederken eğlenceyi ve data kontrolünü sağlayan yükseltilebilir NFT’ler, Web 3.0 yakınsamasının getirisi olarak müzisyen-hayran etkileşimini artırmanın yolu olmaya devam ederken, müzik endüstrisinin yeni stratejisi olarak işaretleneceği öngörülür.

Yeni Sahneler, Yeni Rekabet Alanları

Sanal konserler, tüm dünyada fiziksel konserlerin aniden durdurulması ile pandemiden en çok etkilenen endüstrilerden biri olan canlı müzik endüstrisinde maddi kayıplarını telafi etmek ve hayranlarıyla bağlantılarını sekteye uğratmamak adına yeni yollar arayan müzisyenler için çekici bir seçenek haline gelir. Ancak Metaverse’de sanal sahnelerin ve yepyeni deneyimlerin cazibesi, müzisyenler için artarak devam eder. Müzik performanslarının sanal gerçeklik dünyasında gerçekleştirilmesi fikri yeni olmamakla birlikte Metaverse’de meta veri deposunun, kullanıcıların içerik

ve uygulamalar geliştirmesine ve paylaşmasına izin veren açık platformlara dayalı olması dolayısıyla, sıradan bir sanal konser deneyiminden daha fazlasını sunacağını belirtmek önemlidir. Bu fark, Metaverse konser deneyiminde fiziksel dünyadaki bir konser deneyiminin tüm süreçlerinin artırılmış ve sanal gerçeklik ortamında sanati-izlerkitle olmak üzere tüm katılımcıların dijital klonları aracılığıyla konseri aynı mekandaymış gibi deneyimleyebilmelerini sağlar. Sanatçılara ana üslerinden erişebilecekleri yeni küresel sahneler sunan sanal gerçeklik konserleri giderek yaygınlaşır. Bu etkinlikler için popüler birer Metaverse girişimi olarak konumlanan Decentraland ve The Sandbox platformları merkezileşmiş, içerisinde NFT'lerin sergilenebileği ve alışverişlerin gerekleşebileği sanal evrenler olarak öne çıkar.

Blok zinciri tabanlı sanal gerçeklik platformu Decentraland, 2021 ve 2022 yıllarında gerçekleştirdiği iki sanal festivalle müzik festivali konseptinin Metaverse'e nasıl aktarıldığına dair önemli örnekler sunar. İlk etkinliğini 2021 yılında gerçekleştiren platform, 2022 yılında bünyesine *Ozzfest* metal müzik festivalini de katarak tekrar edilir. İlk 2021'de gerçekleşen Decentraland Metaverse Müzik Festivali'ne 4 gün süren etkinliğe Deadmau5, 3LAU, Paris Hilton dahil 80'den fazla müzisyen ve 50 bin tekil kullanıcı katılır ve 11 binden fazla NFT talebi gerçekleşir. Aynı festival 2022 yılında onbeş ayrı sahnede gerçekleşen ve dört gün süren festivalin küresel kadrosunda Björk, Dillon Francis, Soulja Boy gibi müzisyenler yer alır. Ozzy Osbourne ve eşi Sharon Osbourne tarafından organize edilen, fiziksel dünyada 1996 yılından bu yana gerçekleştirilen ve 2022 Kasım ayında ilk kez metaverse etiketiyle gerçekleştirileceği duyurulan *Ozzfest*'de ise Osbourne'un kendisi ve Motorhead *headliner* olmak üzere Megadeth, Skid Row, Black Label Society sahne alır. Festival sanal ortamda gerçekleştirilen ilk metal müzik festivali olur. Festivalde fiziksel dünyada Ozzy Osbourne'un sahne performanslarında simgeleşmiş olan bazı unsurlar, NFT olarak satışa çıkarılır. Sanal ve artırılmış gerçeklikler, fiziksel yaşamı dijital bir evrene uyarlarlarken "gerçek" dünyaya ait pekçok kavramın hatta zaman zaman ölümün önemini yitirmesine neden olur. Gotik bir şatoda yapılan ve "gerçek"liğin sınırlarından özgürleşmeyi vaat eden festival bu vaadini tam anlamıyla yerine getirerek 2015 yılında hayatını kaybeden müzisyen Lemmy Kilmister'ı, grubu Motorhead'in başında festival sahnesinde ağırlar (Koe, 2022). Dört günde toplam üç bin kullanıcının katıldığı festival için kimi teknik detaylar da ilk Metaverse festivallerinden biri için önemlidir; katılımcılar için uygulama içine bir sohbet özelliği yerleştirilir ve uzamsal ses yoluyla da birbirleriyle konuşabilirler. Bu rnek, Metaverse'in evrimii ve gerçek dünya etkinliklerine bir uzantı olarak eklendiğinde nasıl önemli bir rol oynayabileceğini göstermek için benzersiz bir "ilk" olarak görülür.

Metaverse'in müzik endüstrisinin geleceğine yön vereceğini gösteren bir diğer çarpıcı örnek de 2022 yılı itibariyle MTV Video Müzik Ödüllerine eklenen "En İyi Metaverse Performansı" ödül kategorisidir. MTV, küresel müzik endüstrisinde değer zincirine katılan sıradan bir medya organı olmanın çok ötesindedir. 1981 yılında bu yana yayın yapan kanal, kendisinden sonra gelen müzik televizyonlarıyla rekabette galip gelerek, müzik endüstrisinin medya ayağı olarak tekelleşmiş ve endüstrinin 1980'ler sonrası atmosferini yeniden yaratmıştır (Çelikcan, 1996:136-138). 1984 yılından bu yana verilen ödül törenleri de MTV'nin küresel endüstrideki kurumsal varlığının en önemli simgelerindedir. Dolayısıyla çoğu müzisyen için bir "prestij" meselesi olan ödüller, Metaverse kategorisiyle birlikte rekabet alanına bir yenisini eklemiştir. Adaylar, her biri Metaverse'de kurdukları bir sahne ya da video ile Ariana Grande, BLACKPINK, Charli XCX, Justin Bieber, Twenty One Pilots'tır. Farklı sanal platformları da müzisyenlerle işbirliğine yönlendiren bir girişim olarak ödül kategorisi, gelecekte müziğe ilişkin yargıların ve beğeni kriterlerinin kazanacağı yeni boyutlara ilişkin soruları beraberinde getirir.

Sonuç

İnsanların hayatında bilgisayar oyunları, konferans ve toplantı sistemleri, eğitim platformları ve çeşitli alanlarda yapılan film ve tanıtımlar ile son otuz yıldır kullanılan sanal sistemleri bir araya getiren Metaverse, gerçeklik ortamında dünya çapında bir ağ oluşturulabilmesini sağlar. Covid -19 Pandemisi ile başlayan karantina döneminde "gerçek" dünyaya ait sosyal hayatın, sosyal mesafeyi muhafaza ederek sürdürülebileceği dijital bir alternatif fikrine dönüşmeye başlayan Metaverse, paraya çevrilebilir yönlerin çoğuna sahip yepyeni bir ekosistem vaadiyle giderek daha sürükleyici hale gelir. Web 3.0 teknolojilerinin getirdiği yenilikleri temel alarak, henüz emekleme aşamasında olmakla birlikte daha etkileşimli ve kitlesel olarak desteklenen alternatif bir gerçeklik deneyimini hedefler.

Metaverse sunacağı bu alternatif gerçeklik ve kendisini inşa eden teknolojilerle müzik endüstrisindeki keskin dönüşümlerin de hazırlayıcısıdır. Endüstrideki en önemli sorunlardan biri olarak görülen telif ücretleri için kalıcı kamu kaydıyla sağladığı aracısız, hızlı, adil ve güvenilir bir ortamla, yeni gelir akışlarıyla müzisyen-hayran yakınsamasından doğan yeni yaratıcı vizyonuyla gerçekliğe dair tüm sınırları ortadan kaldırdığı yeni sahne deneyimleri ve rekabet alanlarıyla 20. Yüzyılın ilk çeyreğinden bu yana müzik endüstrisinde kemikleşmiş olan yapıları ve güç dengelerini yeniden inşa edeceğinin ve yeni bir müzik ekosistemi yaratacağının işaretlerini vermeye başladı.

KAYNAKLAR

- Arcos, L.C. (2018). The blockchain technology on the music industry. *Brazilian Journal of Operations & Production Management*, 3 (15) pp 439-443. DOI: 10.14488/BJOPM.2018.v15.n3.a11
- Attali, J. (2017). *Gürültüden müziğe: müziğin ekonomi-politiği üzerine*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Big Z. (2022, 2 Ocak). How Web 3.0 Will Change The Music Industry Forever [Video]. Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=6Q-bR268Wq08>
- Copans, V. (2021). Erişim Adresi: <https://www.xliveglobal.com/fan-experience/3-ways-metaverse-disrupting-music-industry>
- Crosby M, Pattanayak P, Verma S, Kalyanaraman V (2016) Blockchain technology: Beyond bitcoin. *Applied Innovation* 2:6-10.
- Çelikcan, P. (1996). *Müziği seyretmek*. İstanbul: Yansıma Yayınları.
- Fagerjord, A. (2010). *After convergence: YouTube and remix culture*. J. Hunsinger et al. (Ed.), *International Handbook of Internet Research* (s. 187-200) içinde. DOI:10.1007/978-1-4020-9789-8_11
- Fatemi, F. (2022). Here's How NFTs Could Define The Future Of Music. Erişim Adresi: <https://www.forbes.com/sites/falonfatemi/2022/01/24/nfts-and-the-future-of-music/?sh=4ee2801e5677>
- Gottfried G. (2015). The New Music Industry: Blockchain in Action *iMusician Digital* Accessed 17.12.15: www.imusiciandigital.com/en/blog/the-new-music-industry-blockchain-in-action/
- Grimes (2021,28 Şubat). Erişim Adresi: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/grimes-nft-digital-artwork-1134516/>
- Gözübüyük, B. (2021), “Gelişen Blokzincir Teknolojisinin Vadettikleri Karşısında Türkiye’de Müzik Alanında Faaliyet Gösteren Meslek Birliklerinin Rolü”, *TFM, C: 7, S: 2, s. 315-340*.
- Harris, C.; Thomas, L. (2022, August 5) The Top Music NFT Moments of All Time. *NFT Now*. <https://nftnow.com/music/top-music-nft-moments/>
- Janssens, J., Beken, T.V., Daele, S. V. (2009). The Music Industry on (the) Line? Surviving Music Piracy in a Digital Era *European Journal of Crime, Criminal Law and Criminal Justice* 17 (2009) 77–96. Erişim Adresi: <http://hdl.handle.net/1854/LU-608677>
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture*. New York: NYU Press.
- Jenkins, H. (2001). Erişim Adresi: <https://web.mit.edu/~21fms/People/henry3/converge.pdf> Laeq (2022). Metaverse: Why, How and What https://www.researchgate.net/publication/358505001_Metaverse_Why_How_and_What/link/62053bb0afa8884cabd70210/download

- Koe, C. (2022). Watch: Metaverse Lemmy and Ozzy Osbourne headline first-ever virtual Ozzfest, Erişim Adresi: <https://guitar.com/news/music-news/watch-virtual-lemmy-ozzy-osbourne-headline-ozzfest-metaverse-nft-avatar/>
- Meige, A., Abascal J., Eagar, R., Papadopoulos, M. (2022). The Metaverse, beyond fantasy. Erişim Adresi: <https://www.adlittle.com/sites/default/files/reports/ADL%20%20Blue%20Shift%20%20The%20Metaverse%20Beyond%20Fantasy.pdf>
- Pınarbaşı, G. (2022). Metaverse’de Ruhsal Evren Örnekleri: Evol VR ve Cardolordz. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 12 (3), 721-733.
- Reilly, E.B. (2010). Remix Culture: Digital Music and Video Remix Opportunities for Creative Production. Erişim Adresi: https://www.academia.edu/10210738/Remix_Culture_Digital_Music_and_Video_Remix_Opportunities_for_Creative_Production
- Sellin, D., Seppala, T. (2017). Digital Music Industry –Background Synthesis. Erişim Adresii: <http://pub.etla.fi/ETLA-Working-Papers-48.pdf>
- Shuker, R. (2002). *Understanding popular music*. London: Routledge.
- Senkardes, C., (2021). Blockchain technology and NFT’s: a review in music industry. *Journal of Management, Marketing and Logistics (JMML)*, 8(3), 154-163.
- Permanent link to this document: <http://doi.org/10.17261/Pressacademia.2021.1454>
- Sitonio, C., Nucciarelli, A. (2018). The Impact of Blockchain on the Music Industry. R&D Management Conference 2018 “R&Designing Innovation: Transformational Challenges for Organizations and Society” June, 30th -July, 4th, 2018, Milan, Italy.
- Testino, D. (2019). “Stream Ripping: A Copyright Infringement Epidemic,” *Backstage Pass: Vol. 2 (1)*. Erişim Adresi: <https://scholarlycommons.pacific.edu/backstage-pass/vol2/iss1/17>
- Throsby, D. (2002). The Music Industry In The New Millennium: Global and Local Perspectives. The Global Alliance for Cultural Diversity Division of Arts and Cultural Enterprise UNESCO, Paris. Erişim Tarihi: https://www.researchgate.net/publication/237379351_The_music_industry_in_the_new_millennium_global_and_local_perspectives
- Trevisi, C., Cesaretti, A., Visconti, R. M. (2022). Non-Fungible Tokens (NFT): business models, legal aspects, and market valuation. Erişim Adresi: https://www.researchgate.net/publication/359134650_Non-Fungible_Tokens_NFT_business_models_legal_aspects_and_market_valuation

“

Bölüm 15

**ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ
SERAMİK VE ÇİNİ MOTİFLERİNİN
GÜNÜMÜZ SERAMİK YÜZEYLERİNE
YANSIMASI**

Fatime SAVAŞ CAN¹

”

¹ Iğdır Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu
El Sanatları Bölümü, Seramik ve Cam Tasarımı Programı
ORCID: 0000-0002-4317-3310, e-mail: fatime.savascan@hotmail.com

Anadolu Selçuklu Dönemi

1077 yılından 1308 yılına kadar varlığını devam ettiren Anadolu Selçuklu Devleti askerlik esasına dayalı devlet kurmuşlardır. Alparslan'ın oğlu Melihşah'ın Kızılırmak batısında olan yerleşim yerlerinin kendinde kalmak koşuluyla 1077'de Anadolu sultanlığının Kutulmuşoğlu Süleyman Bey'e vermesiyle Anadolu Selçuklu Devleti kurulmuştur. Selçuklu Devleti 1077-1204 yılları arasında kuruluş, 1204-1243 yılları arasında genişleme ve 1243 tarihinden başlayarak 1308'e kadar zayıflama devirleri yaşamıştır. Selçuklu Devletinde halk, üç (3) farklı şekilde sınıflandırılmıştır. Bunlar; şehirli, köylüler ve devletine vergisini ödeyen göçebelilerdir. Selçuklular, doğu bölgelerinde yaşayan insanlar arasında Şafi ve Alevi mezhepleri ile genellikle Sünniliğin Hanefi mezhebindendirler. Sünni mezheplerden farklı olarak bazı inanışlar ortaya çıkmıştır. Konya'da Mevlana'nın temsil ettiği Mevlevilik kısa zamanda yayılmıştır. Rûfailik, Nakşibendilik ve Kadirilik gibi mezhepler kısa zamanda tüm Anadolu'da taraftar kazanmıştır. 13. yy ilk dönemlerinde I. Alaeddin Keykubad ile Anadolu'da en kuvvetli devlet olan Anadolu Selçukluları, Moğollara 1243'de Köseadağ Muharebesinde yenilmesi ile bir Moğol Devleti olarak Hülagü Han tarafından Orta Doğuda ortaya çıkan İlhanlı (İlhanlılar) Devletine haraç ödemek zorunda kalan devlet haline gelmiş ve zamanla bütün gücünü kaybederek yıkılmış ve Anadolu'da birçok Türk Beyliğinin yönetimine girmiştir (Turani, 2004).

Anadolu Selçuklu Dönemi Seramikleri

Seramik; doğanın içinde var olan kilin sulandırılınca birbirlerine yapışarak şekillendirilme özelliğine kavuşan plastik kilden, yani topraktan yapılan kap kacaklara verilen addır. Yunanca'da kil, killi toprak, topraktan yapılmış kap ve çömlekçi toprağı anlamlarına gelen "keramos" sözcüğü, Avrupa dillerine "keramik" veya "ceramic" olarak geçmiştir (Kültür AŞ. 2017). Anadolu'daki seramik sanatı da diğer sanatlar gibi daha önceki Türk devirlerine bağlanarak geliştirilmiştir (Aslanapa, 1999). Selçuklu dönemi, Türk seramik sanatının en parlak dönemleri olarak kabul edilir. Bu dönem ustalarının sınır bilmeyen hayal güçleri ve sanatsal dürtüsü, elde edilenle yetinmeyen, sürekli yeni arayışlar ve uygulamalar peşinde olan bir tavır halinde olması, Selçuklu dönemindeki yönetici sınıfı ve toplumun sanata ve kültüre karşı takındığı tavrın son derece olumlu olması bu dönemdeki seramik sanatının gelişmesine de katkı sağlamıştır. Erken çağdan itibaren seramik alanındaki farklı gelişmeleri benimseyen Selçuklu ustaları üretimi daha yüksek bir teknik ve sanatsal düzeye taşımıştır. Bu dönemden itibaren Moğol istilasına kadar ve kısmi istisnalarla daha sonrasında seramik sanatı sürdürülme devam etmiştir. Selçuklu seramik tarzının İran coğrafyasında kalıcılığı, Azerbaycan ve Horasan topraklarını-

da yaşayan Türklerin varlığı ile ilişkilidir. Devletin yok olması, o coğrafyada sürekli yaşayanlar ve söz konusu ekolu taşıyan insanların yok olması anlamına gelmez. Bu nedenle, Selçuklu seramik sanatı tanımı devlet tarihi sınırları içinde kabul edilmez. Söz konusu ekolün varlığını koruyabildiği geniş zaman ve mekan çerçevesi içinde değerlendirilmelidir. Bu nedenle, Selçuklu ustaları tabiri Selçuklu ya da Selçuklunun kültürel etkisi altındaki devletlerde imalat yapan ustalar olarak değil, Selçuklu seramik ekolünü İran, Anadolu, Suriye topraklarında yaşatan seramik ustaları olarak kullanılır (Avşar ve Avşar, 2017).

Büyük Selçukluların döneminde İran'da lakabi olarak ifade edilen seramikler, renkli sırlama teknikleri ile yapılmıştır. Selçuklular Samerra'da ortaya çıkan perdah stilini farklı bir tarz kullanarak geliştirmiştir. Yine de Selçukluların yarattığı en büyük yenilik, minai tekniğini keşfetmeleridir. Minyatür sanatıyla çok yakından alakalı bol figüre sahip minai seramikleri, Selçukluların kıyafetleri ve yaşamlarını canlandıran konularda işlenmiştir (Aslanapa, 1999).



Resim 1. Ahlat Seramiği (Karamağaralı, 2017)



Resim 2. Sgraffito Testi (Foto: Öney, G., Aktaran: Bulut, 2017)

Selçukluların mimari alanında çeşitli zengin çini uygulamaları mevcut olmasına rağmen, seramik kullanımı biraz daha kısıtlıdır. Aslında bu durum, hem Selçuklular öncesinde hem de döneminde Mısır ve Yakın Doğu bölgelerinde seramik yapımı uygulamalarının çok fazla olmasından dolayı dikkat çekicidir. Çeşitli müzelerde olan buluntular ile birlikte son dönemlerde arkeolojik kazılardan ulaşılan Orta Çağ dönemi tabaklarındaki değerlendirmeler sonucunda Selçuklular Dönemine ait çok sayıda seramik olduğuna ulaşılmıştır. Ulaşılan buluntulardan, sır kullanılmayan ve farklı formlarda çeşitli günlük yaşamda kullanılan seramiklerin mevcut olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu seramiklerin bazıları siyah ya da kırmızı cilalı, bazıları basit fırça darbeleri ile yapılmıştır. Çanaklar, çömlekler, vazolar, ibrikler, mataralar, kadehler, sürahiler, testiler, küpler ve benzer seramik çamurları gözenekli ve farklı renktedir. Bazılarının üstünde kalıp baskılar, kazıma ya da barbutin tekniği ile bitkisel şekiller, benekler ya da hayvanlar ve yolla ile bezenmiştir (Kültür A.Ş., 2017).

Kubad Abad sırlı seramikleri içerisinde birçok örneği mevcut olan kazıma (sgraffito) seramikleri vardır (Çeken, 2007). Bu seramik örnekleri, çamurun üstüne çekilmiş olan bir astar tabakasının ince uç ile kazınarak ve çizilerek desen verilmesi şeklindedir. Orta çağ dönemindeki seramiklerle kıyaslandığında, bitkisel, geometrik, insan ve hayvan figürleri ve neshi ya da kufi yazılar ile bezeli kazıma türünde Selçuklu seramiklerini ayırmak genellikle çok zordur. İnsan figürlerindeki yüz tiplerinin erken dönemdeki diğer örneklerden daha uzun ve ince olduğu söylenebilir. Bazı

örneklerdeki kazılmış olan satırların da daha derin ve geniş olduğu, çukur kısımlarının siyah ve kahverengiyle boyandığı görülür (Kültür A.Ş., 2017). Kubad Abad kazılarında ele geçirilen sgraffito seramiklerin çoğunluğunun şeffaf sırlı boyalı ve akıtmalı seramiklerden oluştuğu, bazı seramiklerde ise şeffaf renksiz, sarı ve yeşil renkteki sırların kullanıldığı, tek renkli olan sırlı sgraffito seramiklerinde şeffaf hardal ve yeşilin çeşitli tonlarının olduğu ve bazı örneklerde ise iç yüzün şeffaf hardal sarısı, dış yüzün ise şeffaf yeşil sırla kaplandığı görülür (Çeken, 2007).

Selçuklular döneminde renkli astarlar ile boyama (slip) tekniği ile bezenmiş olan seramikler çok nadirdir. Slip tekniğinde yapılan seramikler, genellikle soyut damla, bitki ve çizgisel desenler kullanılarak bezenmiştir. Şeffaf renksiz ya da mor sırlın üstüne metal oksitlerle desenlemesi yapılan lüster seramikleri bu dönemde çok fazla yapılmıştır ve özellikle Doğu ile Güneydoğu Anadolu'da bulunmuştur. Anadolu Selçuklu Dönemindeki bir diğer seramik tekniği ise tek renk sırlı seramiklerdir ve bu tür seramiklerin büyük bir çoğunluğunda sır altında herhangi bir artar mevcut değildir. Bu seramik türü, rengine ve çamurunun kalitesine göre bölgelerde değişiklik göstererek gri, kirli beyaz ya da kiremit rengindedir. Sırları kalitesiz ve de kalındır (Kültür A.Ş., 2017).



Resim 3. Sırsız, Kabartmalı Matara (Foto: Öney, G., Aktaran: Bulut, 2017)



Resim 4. Selçuklu Dönemi, Sıraltı Dekor, Üzeri Şeffaf Turkuaz Sırlı İbrik M.Ö. 13. yüzyıl (Kültür A.Ş. 2017)

Selçuklu seramik sanatının temel özellikleri şunlardır;

- Selçuklu öncesi çağda olan hiçbir teknik uygulama, Selçuklu döneminde terk edilmemiş, tam tersine benimsenerek mevcut düzeyden daha yüksek sanatsal yüzeye taşınmıştır.
- Selçuklu seramiği her ne kadar bir form olarak kap kaçak veya mimari plaka şeklinde yapılmış olsa da mahiyet itibariyle sanat eserinde aranan tüm özelliklere fazlasıyla sahiptir.
- Selçuklu seramik ekolünde, görsel sanatın temel ilkeleri olan malzeme ve form, işlevsellik ve form, dekor ve form arasında ilişkiler ustaları oyalarken, süsleme kompozisyonları ve form tasarımında denge, geometrik düzen, vurgu, tekrar gibi tasarım öğeleri ön plandadır ve ekole uygun bir anlayış içindedir.
- Selçuklu seramik sanatında, sanatsal arayışlar hem form hem de süsleme düzeyinde devam etmiş, çağdaki seramiklerin form ve dekor çeşitliliğine yansımıştır.
- Selçuklu seramik sanatında teknik yelpaze zenginliği oldukça fazladır ve seramik ustaları mevcut tüm imkanları zorlayarak yeni görsellik elde etmek için arayışlar içerisindeydi.
- Selçuklu seramik ekolünde ortaya çıkan yeniliklerin bazıları bağımsız buluş (örneğin minai, sıraltı ve Selçuklu beyazları), bazıları İslam seramik sanatında bilinen tekniklerin yeni bünye üzerinde uygulanması (örneğin, siluet kazımalı seramikler), bazıları ise eskiden tek başına kulla-

nılan tekniklerin bir arada yapılması (örneğin, kalıp şekillendirme, applike ve kazımanın bir arada uygulanması) şeklidir.

- Selçuklu seramik üretimindeki yüksek sanatsal nitelik, ustalar arasındaki iş paylaşımı ve belirli alanlardaki uzmanlaşmadan kaynaklanır. Atölyelerde gövde yapımı ve süslemelerin farklı ustalar tarafından gerçekleştirilmesi, hem kalıp hem de fırça işçiliğinin çok yüksek bir ustalık düzeyine ulaşılmasına neden olmuştur.

- Selçuklu sanatında ilk kez seramik malzeme sırüstü polikrom resimsel uygulamalara zemin oluşturmuştur.

- Seramik üretim düzeyinde mevcut olan iş ayrışımından dolayı, form odaklı süsleme anlayışı ortaya çıkmıştır.

- Selçuklu dönemi seramik sanatında figüratif süslemelerde artış olmuştur (Avşar ve Avşar, 2017).

Anadolu Selçuklu Dönemi Çini Motifleri

Selçuklu döneminde Anadolu, gök rengi ışıltılar saçan yapılarla bir çini diyarı haline almıştır (Arık, 2007). Türklerin çini sanatında, Uygurlara kadar giden çok geniş geçmişi olmasına rağmen, çininin mimari sanatında sürekli kullanılma ve geliştirilmesi, çini sanatındaki ilk eserlerini İran'da ortaya çıkartan Büyük Selçuklu Devleti ile sağlanmıştır. Moğol istilası ile birlikte eserlerin büyük çoğunluğunun yok olmasından dolayı günümüze kadar gelen çini örnekleri azdır. Çini sanatının en önemli büyük ve parlak gelişimi, 13. yüzyıl boyunca Anadolu Türk sanatında ortaya çıkmıştır ve ilk kez Türklerle başlayan mimari eserlerde çini süslemeleri, çok zengin motifler haline gelmiştir. Bunlar, Büyük Selçuklu Devletinden gelen ve süsleme sanatlarının tamamına yayılan motiflerdir. Diğer sanat dallarında olduğu gibi çini sanatında da yeni desenler, renkler ve tekniklerle çok hızlı gelişmeler ortaya çıkmıştır. Böylece, çini sanatı mozaik ve levha şekilleri ile Selçuklu mimarisi alanında en temel unsurlar arasına girerek anıtsal sanata yükselmiştir. Çini sanatındaki ilk örnekler, tuğla süslemelere firuze çinilerin katılması şeklindedir. 13. yüzyıl ortasında mozaik çini süslemeleri (ilk çinili abide olan Konya Sırçalı medresesindeki gibi) bütün alanlarda hakimiyet kazanmış, Karatay medresesi duvarları, kubbeleri ve tonozların tümü çini kaplanarak bu sanatın en muhteşem abidesi yapılmıştır. Renkler; firuze, lacivert, yeşil ve mor olarak dörde çıkmış ve levha çinilerden başka kabartma çinileri de yapılmıştır. 12. yüzyılda, iki kez fırınlanarak sıraltı ve sırüstü yedi rengin tespit edildiği minia tekniğinde çiniler de yapılmış ama sonraları bu minia tarzı çinilerin yerini perdah tekniğinde çiniler almıştır. I. Alaeddin Keykubat'ın sarayı Kubad Abad'ta yapılan kazılarda perdahlı ve sıraltı tekniği ile yapılan birçok çini bulunmuştur. Yıldız biçimli çiniler insan ve hayvan figürleri bakımından

inanılmaz zenginlik gösterir. Yıldız çiniler sır altına firuze, yeşil, mor, mavi renkler, yeşilimsi siyah konturlarla oturmuş ve ayakta olan insan figürleri, tavus, su kuşu, balık, kaplan, çift başlı kartal, ayı, eşek, keçi, köpek gibi havyanlar, sfenks, harpi, grifon, bir ağacın iki tarafında kuş figürleri ve sembolik figürler yapılmıştır (Aslanapa 1999).



Resim 5. Çift Başlı Kartal (Erdemir, 2009)



Resim 6. Selçuklu Dönemi, Yıldız Şekilli Çini Karo 12. Yüzyıl (Kültür A.Ş. 2017)



Resim 7. Güvercinler (Erdemir, 2009)

Dönemin Seramik ve Çini Motiflerinin Günümüz Seramik Yüzeylerine Yansıması

Selçuklu Devletinin Anadolu topraklarına gelişiyle başladığı kabul edilen Türk-İslam döneminin geçmiş tarihlerden gelmiş olan zengin kültürel birikimlerine çeşitlilik ekleyerek yeni bir sanatsal anlayış meydana getirmiştir. Yüzyıllar boyunca yararlanılan seramikler Selçuklu dönemine has özellikleri yansıtarak Türk-İslam seramiklerini Anadolu'daki eşsiz örnekleri çıkarmıştır. Selçuklular dönemindeki seramikler, kapsamlı bir tekniksel özellik ve motif repertuarı sunar. Selçuklular döneminden önce ortaya çıkan ve Büyük Selçuklu Devleti dönemi esnasında da yararlanılan slip, lüster, sıraltı, sgraffito, tek renk sırlar, kabartmalar, baskı, barbutin ve minai teknikleri ile seramiklerin süslediği görülür. Hayvan ve insan figürleri ile geometrik ve bitkisel figürler yanında yazılar ve yazı taklidinin yapıldığı süslemeler ve farklı tekniklerle karşımıza çıkar (Gök-Gürhan, 2017).

Geçmiş dönem seramiklerinin günümüzde yapılan çalışmalar, tasarımlar ve sanat eserlerinde yol gösterici ve ilham kaynağı olduğunu ifade edebiliriz. Bu noktadan hareketle, form olarak Selçuklu yıldız şeklini dikkate alarak seramik ve çini çamurundan oluşturulan seramik eserleri (resim 8, 9 ve 10) tasarlandı. Bahsi geçen seramik eserlerinin ilk pişirimi yapıp bisküvi haline geldikten sonra sır altı dekorlamaları yapıldı ve daha sonra sırlama işlemi gerçekleştirildi. Sırlaması yapılan seramik ürünlerinin pişirimi 1050° sıcaklıkta yapılırken, çini ürünlerin pişirimi 920° sıcaklıkta yapıldı. Son olarak, seramik ve çini çamurları kullanılarak oluşturulan formlar üzerine dönemin çini motifleri yapıldı.



Resim 8. Selçuklu Dönemi Çift Başlı Kartal Motifli Çini Tabak



Resim 9. Selçuklu Dönemi Kuş Motifli Seramik Karo



Resim 10. Selçuklu Dönemi İnsan Figürlü Çini Motifi Karo

KAYNAKLAR

- Aslanapa, O. (1999). Türk sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Arık, MO. (2017). Anadolu toplum hayatında çini. Öney, G., Çobanlı, Z. (Editörler). Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı (ss. 29-69). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Avşar, L., Avşar, ME. (2017). Selçuklu seramik sanatında kalıp kabartma. Konya: Kömen Yayınları.
- Bulut, L. (2017). Samsat Kazı Buluntuları. Öney, G., Çobanlı, Z. (Editörler). Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı (ss. 172-197). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Çeken, M. (2007). Kubad Abad sarayı kazısı Selçuklu Seramikleri. Öney, G., Çobanlı, Z. (Editörler). Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı (ss. 111-119). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Erdemir, Y. (2009). Karatay müzesi çini eserleri müzesi. Konya: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Gök-Gürhan, S. (2017). Selçuklu dönemi kazıları. Öney, G., Çobanlı, Z. (Editörler). Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı (ss. 104-107). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Karamağaralı, N. (2017). Ahlat sırlı seramikleri. Öney, G., Çobanlı, Z. (Editörler). Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı (ss. 135-153). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kültür A.Ş. (2017). Türk sanatları seramik. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Turani, A. (2004). Dünya sanat tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

“

Bölüm 16

**İFADE BİÇİMİ OLARAK SANAT:
MİTLERDE VE ESKİ YAZMA
ESERLERDE ACININ TEZAHÜRÜ**

Neslihan Dilşad DİNÇ¹

”

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Bitlis Eren Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, nddinc@beu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0785-8803

GİRİŞ

Sanatın en bilinen genel tanımlarından biri; duygu, düşünce ve hislerin ifadesi için kullanılan bir araç olmasıdır. Bu yönü ile insan psikolojisinin yansıması ortaya çıkar ve birey sözel ya da yazınsal olarak anlatmanın dışında sanatın dilini kullanarak kendini ifade eder. Duygu, düşünce ve fikirler bir muhatap buldukça daha da kıymetli hale gelir. İnsanın sosyal bir varlık olduğu gerçeği bu gereksinimi daha da gerçek kılar.

Yaşamda insanı etkileyen iyi duygular olduğu kadar ona kötü hissettiren başa çıkmakta zorlandığı duygular da vardır. Özellikle bu kötü duygular sanatsal yaratıcılığın motivasyon kaynağı olmaktadır. Acı hissi de yaratım gücünü tetikleyen duygulardan biridir. Bu açıdan sanat tarihini incelediğimizde bireysel veya toplumsal, fiziksel veya psikolojik birçok acı formunun sanatçıyı tetiklediği ve sanat pratiğine ilham verdiği görülmektedir. Sanatçının kim olduğu sorunsalı, çoğu zaman “söyleyecek sözü olan insan” cevabı ile bizi karşılaştırmaktadır. İçinde bulunduğu toplumdandan, kültürden, sosyolojik, politik ve psikolojik denklemlerden ayrı düşünemeyen sanatçı, nihayetinde karşılaştığı sorunlara bir refleks vermesi gerektiğini bilmektedir. Fiziksel ya da psikolojik hissedilen tüm duygular bedende ve zihinde yer bulur. Bu yer insanın yaşamı boyunca travmatik etkileri doğurabilir. Fakat bu etkilerin sağaltımı ile de sanatın iyileştirici gücü ortaya çıkar.

Acı hissiyatı yaratıcı ifade biçimlerine kaynaklık eder. Bu hissiyatın tasavvuru hem plastik hem de ontolojik bağlamda incelenmeye ve analiz edilmeye müsaittir. Bu tasavvurlara zamanın birçok döneminde rastlamak mümkündür. Orta çağdaki bir el yazması kitaptan, modern dönemdeki ekspresyonist bir tabloya kadar çeşitli formlarda ifade biçimlerinde karşımıza çıkar. Örneğin; Edvard Munch, Frida Kahlo, Van Gogh, Francisco Goya gibi modern dönem sanatçılarının eserlerinde kişisel ve toplumsal birçok konuda acı çekmeye dair kompozisyonlar vardır. Bunun yanı sıra kadim bir tarihe sahip mezopotamya topraklarının mitlerinde de bu bağlamda birçok tasvire rastlanır.

Acının tasavvuru sanatçı açısından, kendini ifade ettiği için bir sağaltım (iyileşme) sağlar. Bu durum sanatsal yaratının acıyla baş etmek için bir yöntem olduğunu ve terapatik yönünü bizlere gösterir. İnsan yaşamının her evresinde acı vardır. Acı aslında doğumla başlar, var olma, ait olma, topluma uyum sağlama ve kendini bulma yolculuğunda insanı hiç bırakmayan arkadaşı olur. Acının varlığından sıyrılmayan insan, sanat gibi bununla baş etme mekanizmaları geliştirir.

Bu bağlamda araştırmanın konusu fiziksel acı hissiyatının sanat üretimlerinde nasıl karşılık bulduğunun belli örnekler özelinde incelenmesidir. İncelenen örnekler mezopotamya mitlerinde yer bulan çeşitli

çalışmalardan oluşmaktadır. Bu çalışmalar korku ve acı temalı mitlerin tasvirlerini içermektedir. Çalışma yöntemi nitel araştırma modellerinden literatür tarama ile şekillenmiştir.

1. Acının Sanatsal İfadesinde Farklı Algi Biçimleri

Yüzyıllar boyunca, acı ve ıstırap her zaman sanatta ifade edilmiştir. Bazı durumlarda bu sanat eserleri, sanatçıların çeşitli hastalıklarını veya çocukluk çağı travmalarından kaynaklanabilecek zihinsel sağlık sorunlarını konu eder. Kelime anlamı olarak bakıldığında Türk Dil Kurumu sözlüğünde “Herhangi bir dış etken dolayısıyla duyulan rahatsızlık, ıstırap” şeklinde açıklandığı görülmektedir. Kişinin bedeninde hissettiği, ona rahatsızlık veren duyu ise fiziksel acıyı tarif eder.

Sanat, zamansal karakteri nedeniyle acının yoğunluğunu şimdiki zamanda, bunun için geçmişteki olası açıklamaları ve gelecek için potansiyel dönüşümü yoğunlaştıran simgesel bir dildir. Gadamer (1997a,b,c) farklı zaman kiplerinin bir sanat eserinde yoğunlaşmasını daha önce belirtmiştir. Böylece sanat, hem izleyiciye hem de sanatçıya dair iç görüler sağlamanın yanı sıra, acının bireysel ve mevcut yönlerini aşmak için ufuk açabilir.

Sembolik karakteri nedeniyle, bazı insanlar için sanatsal ifade, acı ve travmanın kelimelerle o kadar kolay ifade edilemeyen belirli yönlerinin aktarılmasını kolaylaştırır. Psikanalist Klein (1927, 1955/1975) sanat yoluyla oluşturulan sembolik ifade biçimlerinin daha rahatlatıcı olduğunu ve böylelikle sözlü iletişimden daha güvenli olduğunu vurgulamaktadır. Klein bu çıkarımı, psikotik çocuklarla psikanalitik olarak çalışarak, daha genç hastalar için sanat malzemelerini kullanmalarını sağladığı oyun tekniğini geliştirerek, bu ifade biçimlerini yetişkin psikanalizin serbest sözel çağrışımıyla eşitleyerek elde etmiştir. Psikiyatrist bu yöntemde bireyler sanat malzemelerini kullanırken yönlendirici olmaktan kaçınmış ve onları serbest bırakmıştır. Keşfi, klinik sanat terapisi için teorik bir zemin hazırlamıştır (Marxen, 2004).

Bazı sanat eserleri acıyı dönüştürebilir. İmgeler, eğer izin verilirse ve bu görseller seyircilerin hayatlarına yeni bir şeyin girdiğini hissetmelerini sağlayacak kadar yeterli malzeme içeriyorsa, izleyiciyi her zaman etkileyebilir.

Zevk felsefesini oluşturan Epikuros’a göre, insanın acıdan kaçması ve zevki, mutluluğu araması doğaldır. Epikuros, insanın bedenini acıdan uzak tutan, ruhunu karışıklık ve tedirginlikten kurtaran, ölçülü ve bilgece bir hayata götüren, mutluluğa eriştiren zevkleri kasteder. Acıyla sonuçlanan zevk ve arzuların kaçınmayı, zevkle sonuçlanan acı ve uğraşılardan yılmamayı öğütler.(Yılmaz, 2004: 4; akt: Kaptan, 2013: 60).

Acı, günümüz perspektifinden baktığımızda korktuğumuz, sakındığımız olmaması için elimizden geleni yaptığımız bir olgudur. Ancak Yunan felsefesi incelendiğinde acının kutsallığından bahsedilir. Semavi dinlerin birçoğunda acının insanı Tanrıya yaklaştırdığı söylenir. Dünya hayatındaki günahlarından ancak buradaki fiziksel acı ile aranabileceğine inanılır. Bu bağlamda çekilen acıyla baş edebilmek insanı gerçek benliğine götürecektir. Sanat ise insanı bu noktaya taşıyacak ilahi bir yoldur.

Acı, sanatsal yaratıcılık konusunda, insana verilmiş önemli bir armağan, olumlu bir lanettir. Acının varlığı, içinde bulunulan yapının aksadığını gösterir ve üzerine gidildiği takdirde, yeni bir düzenin, yaşamın yaratılmasına giden yolun başlangıcıdır (Oysal,1998: 8).

Bu görüşlerin yanı sıra, tanrılarını insan biçimli (antropomorf) tasavvur eden Eski Yunanlılar, onların, insan ilişkilerine karışmaktan geri durmadığına inandıklarından, manevi acılarla tanrıların entrikaları arasında bir bağ olduğuna inanmışlardır. Nitekim “İlyada”da, savaşın en şiddetli anında öfkeden çıldırıp, hezeyana kapılan Hektor’un bu hali, savaş tanrısı Ares’in işidir. “Odysseia”da ise Odysseus’un karısı Penelope’ye göz koyan taliplerin, bir şölen sırasında evvela şenlenip ardından gözyaşlarına boğulmaları, tanrıça Athena’nın müdahalesiyle gerçekleşir (Demiralp, 2022: 51). Eski Yunan’daki Tanrıların acı vererek deliliğe sebep olduğu miti acının hem bir cezalandırma ögesi hem de önemli bir silah olduğunu vurgulamaktadır.

Yaşam şeklinin değişmesi kent kültürünün gelişimi, sanayi devrimi gibi toplumsal, sosyolojik ve ekonomik dönüşümler insanın da yaşam içindeki yerini sorgulamasına, varoluşu ile ilgili çatışmalara girmesine yol açmıştır. Doğadan uzaklaşıp dış dünya tarafından tayin edilen belli kalıp ve kurallar içinde yaşama zorunluluğu ruhsal açıdan bireyi yoran bir durum olmuştur. Bu tür bunalım dönemlerinde sanatçıların toplumsal korku ve gerilimler hakkındaki tavır ve görüşleri önemsenmiştir.

Sanat tarihine bakıldığında sanatın zaman içinde farklı etkiler altında kaldığı ancak modern zamanda özgür bir hal aldığı görülmektedir. Özgürlüğün ve bireyselleşmenin getirdiği yalnızlık duygusu bireyi bunalıma sürükleyebilecek bir olgudur. Bu noktada sanatçıların duyarlılıkları önem kazanır. Read (2020)’e göre; “duyarlılık” sanatın içerdiği tek değer değerdir. Birbirini izleyen uygarlıklar kendi kültürlerini yaratırken, bu temel duyarlılığı mantıksal değerlerle birleştirirler. Sanatın canlılığı duyarlılık ile entelektüel ve duygusal eklentiler arasındaki ince dengenin korunmasına bağlıdır (17).

Duyarlılık ve duygusal hassasiyet açısından akla gelen isimlerden biri Francisco Goya’dır. Baskı resim türündeki eserleri ile de bilinen Goya, korku ve şiddet temasındaki resimleri ile ön plana çıkmıştır. Edvard Mun-

ch aynı şekilde duyguların dışavurumunu savunan ekspresyonist sanatın önemli isimlerinden biridir. 1893'te yaptığı, sanat tarihinde önemli yeri olan "Çılgılık" tablosunu doğanın çılgılığı olarak nitelendirdiği bilinmektedir. İlk bakışta bu tablonun isminin merkezinde yer alan figürün çılgılık atıyor gibi tasvir edilmesinden kaynaklandığı düşünülebilir. Ancak Munch, resmin adını kendi çevresini saran dünyadan gelen, gizemli bir çılgılıktan aldığını söylemiştir (İngles, 2015). Sanatta acı kavramından bahsedildiğinde akla gelen en önemli isimlerden biri aslında İspanyol ressam Frida Kahlo olacaktır. Zira O'nun sıfatlarından biri de "aşkın ve acının kadını" olmasıdır. Yaşadığı fiziksel ve ruhsal acılar sanat pratiğini domine eden en önemli etmenlerdir. Aşk hayatındaki çalkantılar, geçirdiği trafik kazası sonucu omuriliğine aldığı darbe her türlü acıyı sonuna kadar deneyimlemesine sebep olmuştur. Acılarından kaçıp, tuvaline ve renklere sığınır. Eserlerinde ağırlıklı olarak hissettiği acıların tasvirini yapmıştır.

Modern dönem sanatında ifade biçimleri o dönemin imkânları paralelinde gelişmiştir. Esin kaynağı çoğunlukla doğa, bireyin duygu dünyası ve içinde bulunduğu evrenin çeşitli paradigmalardır. Betimlemeler ve ifade biçimleri ona göre şekillenir. O dönemden yüzlerce yıl önceye gittiğimizde bir olgu veya konunun anlatımında mitlere, efsanelere, çeşitli inanışlardan gelen söylem biçimlerine rastlarız. Tuval resminden çok önceleri bu söylemlerin forma dönüşmesi farklı malzemeler üzerinden olmuştur. Deri üzerine yazılan kitap yazmaları, duvarlara yapılan freskler, mozaik resimler, vitraylar, minyatürler ve bunun gibi birçok ifade biçimi ile karşılaşırız. El yazması eserlerde bulunan mitlere ilişkin görseller o dönem insanının inanış biçimlerinden, günlük yaşam şekillerine, toplumsal ritüellerinden yönetim şekillerine kadar bize tarihi bilgi taşır. Acının tasviri noktasında ise karşımıza Mezopotamya topraklarında yeşeren mitlere dayanan çeşitli kaynaklar çıkmaktadır. Bunlar el yazmalarında bulunan betimlemelerdir. Araştırmanın merkezini oluşturan bu betimlemeler acı kavramının bir mit'e dönüşmesi ve sanat formuna evrilmesi açısından incelenecektir.

2. Mitlerde ve Eski Yazma Eserlerde Acı Tasviri

Antik Mezopotamya'nın mitleri ve efsaneleri son derece zengin bir malzeme koleksiyonu oluşturur. Bunlardan bazıları Sümercede ve bazıları Akad dilinde korunmuşlardır; en erken tarihli metin M.Ö. 2500'e, en geçiyse M.Ö. Birinci yüzyıla aittir. Kayıtların bu kadar geniş, bir tarih dilimine yayılmasından da tahmin edilebileceği gibi, bu malzeme oldukça fazla çeşitlilik gösterir. Bu çeşitlilik öykülerin ve mitlerin bölgelere göre farklı dönemlerde farklı versiyonlarının ortaya çıkmasına sebep olur ve bu öykülerden bazıları diğer versiyonlarsa çelişmektedir (Black ve Green, 2003: 13).

Mit, değerler paradigmasında dünyayı algılama, şekillendirme, sembolleştirme, kısaca hayatın ve olayların genelleştirilmiş bir modelidir. Mit bir düşünce tarzı bir şuur ve bilinç çeşididir (Bayat, 2007:3). Mitlerdeki konular genellikle doğaüstü varlıkların eylemlerinden, kutsal sayılan figürlerin hikâyelerinin yer aldığı, bir durumun, bir olgunun yaşama nasıl geçtiğini anlatan *yaradılış* kavramı ile ilgilidir. Çoğunlukla inanç sistemi ile ilgili olan mitler, insanoğlunun yaşam içinde neden-sonuç ilişkisi kurma arayışının bir tezahürüdür.

Kökeni eski çağlardan kalma ve 19. yüzyıla kadar (ve bazı yerlerde günümüze kadar) varlığını sürdüren en eski ve en kalıcı mitlerden biri “diş kurdu” efsanesidir. Sümer kaynakları bile dişlerdeki deliklerin kendilerine delik kazan küçük solucanlar tarafından kemirildiğini iddia etmiştir. Çivi yazısı ile yazılmış en eski tabletlerden birinin isimsiz yazarı göklere sorar: *Tanrılar neden bir insanı bu iğrenç yaratıklar tarafından yutulması için verdi ve doymak bilmez diş yiylene “ellerinin gücüyle” vurmadı?*



Resim 1

“Cehennem İblis’i Olarak Diş Kurdu”

Fildişinden oyularak yapılan “Cehennem İblisi Olarak Diş Kurdu”, güney Fransa’da, 18.yy’a tarihlendirilir. Sanatsal olarak tasarlanmış bu oyma, 10,5 cm yüksekliğinde, eşit büyüklükte iki yarıya ayrılabilen bir azı dişinde yer almaktadır. Diş ağrısına neden olan diş kurdu efsanesi, MÖ 1800 yılına ait eski tabletlerdeki yazıtlarda, diş kurdunun kökenine ilişkin Yaradılış efsanesi ile hemen hemen aynı anlamda bir efsane bulunur;

Anu Gökyüzünü yarattığında,
Gökyüzü yeri yarattı,
Yer ırmakları yarattı,
Irmaklar kanalları yarattı, Kanallar bataklığı yarattı,
Ve bataklık kurtçuğu yarattı,
Kurtçuk ağlayarak Şamaş'ın önüne çıktı,
“Sen bana yiyeceğim olarak ne vereceksin?
Sen bana emmem için ne vereceksin?”
“Sana olgun incir vereceğim ve kayısı vereceğim”
“Bana ne yararı olur, olgun incirin ve kayısının?”
“Beni kaldır! Ve dişlerinin arasında ve diş etlerinin arasında oturma-
mı sağla!
Dişin kanını sorayım,
Ve dişinin etlerini,
Dişin köklerini kemireyim!”

*İğneyi batır ve ayağımı yakala**

“Böyle söylediğin için, Ey kurtçuk!

Ea seni vursun,

Elinin (tüm) gücüyle!”

Babilonyalılar, deltada oturanların yakalandıkları hastalıklardan dolayı kötü ruhları, büyücü erkek ve kadınları sorumlu tutuyorlardı. Bu durumda bedensel hastalıklarda, zamanın bilinen iyileştirme yöntemleri kullanılırken, sağaltma işlemi için genellikle belirli efsunların okunması gerektiğine inanılırdı. Yukarıda ifade edilen metnin, sağaltma işleminden sonra hastanın üzerine üç kere okunması gerektiği bilinmekteydi (Şenel, 1993: 65). Bu efsane hakkında araştırma yaparak bu miti ilk sorgulayan isimler Fauchard ve Pfaff (1712-1766)dır. Her ikisi de bu efsanenin gerçekliğini sonuna kadar kabul etmese de, Pfaff, “tüm çabalarına rağmen” diş kurduna asla rastlamadığını, ancak “bilgili doktorların gözlemlerine itiraz ertmek” istemediğini belirtmiştir (Dental History, 2007).

Ayurveda yazarları ve Eski Çin doktorları, firavunların şifacıları ve eski yazarlar, Arap Doğu bilim adamları ve Kızılderiilerin şamanları bu diş solucanlarından bahsetmişlerdir. Modern araştırmacılar, bu inancın nedeninin, insanların çektiği diş ağrısının onlara adeta bir böceğin ağacı kemirdiği gibi bir solucanın da dişlerini kemirdiğini hissettirmesi olduğu

kanaatindedir. Bu ağrının tedavisi için solucanı kovmanın veya öldürmenin mantıklı olduğu düşünülmüştür. Bu sebeple çoğu zaman fümigasyon (ilaçlama) yoluyla parazitlerden kurtulmayı tercih etmişlerdir (örneğin, hasta soğan, banotu ve keçi yağından çıkan dumanı solumaya zorlandı). Bir başka “doğru” bulunan yöntem de kurbağayı yakalayıp ağzına tükürmekti: bu durumda solucanların başka bir yere göç etmiş olduğu düşünülürdü. Yaşlı Pliny, diş kurdundan korunmak için ayda iki kez canlı bir yarasanın kafasını ısırmayı tavsiye ederdi. Antik Roma’nın bir başka yerlisi olan Cornelius Celsus, diş kurdunun müşil ve lavmanların yardımıyla vücuttan mükemmel bir şekilde yıkandığını iddia etmiştir (Unident, 2018).

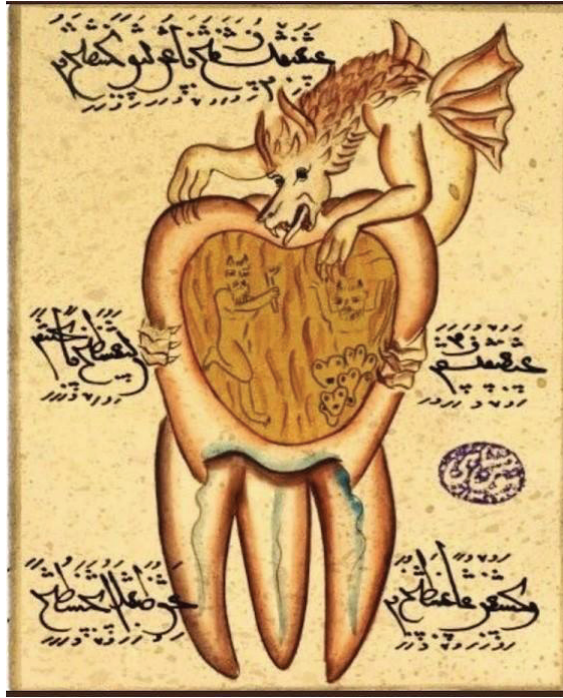
En nazik muamele ay ışığıydı. Solucanlar için ölümcül olduğuna inanılıyordu. Bu nedenle, her dolunayda evlerin çatılarında, ağızlarını açarak hasta dişlerini şifalı ışınların altında değiştiren hastalar görülebiliyordu. Daha radikal yöntemler genellikle sadece solucanı değil, hastayı da öldürür. Solucanlar, asit, sıcak balmumu, kuş pisliği ve çeşitli zehirlerle doldurulmuş kızgın bir demirle yakıldı.

Bu kadar acılı ağrı kesme işlemi yerine çürük dişin neden çekilmediği sorusu akla gelse de, 300 yıl önce bile, sıkıca oturmuş bir dişin çıkarılması ölümcül kabul edildiği bilinmekteydi. İnsanlara göre dişler doğrudan beyne bağlıydı ve beyin, diş çekildiğinde oluşan delikten dışarı sızabiliyordu. O dönemde şu şekilde bir mantık söz konusuydu; *kafada diş, beyin de kafada, diş çekersen ölürsün*. Yine o dönemki inanışa göre, diş ağrının kafada oluşur ve oradan dişe geçer, eğer diş çekilirse aynı ağrının tekrar kafaya geri dönerdi. Bu nedenle, hastalıklı diş ancak sonunda çürüdüğünde düşerdi. Çürük dişler bir diş kurdu tarafından yutulursa, sağlıklı dişlerin kaybindan (örneğin periodontal hastalıkta) kişinin kendisi sorumlu tutulurdu. Daha spesifik olarak çok sert yiyeceklerin çiğnenmesi nedeniyle dişlerin gevşediğine inanılıyordu. Kısa bir süre sonra, 17.-18. yüzyıllarda, bu inanç, sert yiyecekleri çiğnemenin ciltte kırıksıklık ve sarkma oluşumuna yol açtığına dair güçlü bir inançla desteklendi. Birçok insan o dönem sadece püre ve sıvı gıda ile beslenmeyi tercih etti. (Unident, 2018).

Bununla birlikte, Aydınlanma çağında, diş kurdu teorisi tıp doktorları tarafından neredeyse tamamen hurafe olarak sayılsa da diş ağrısının onu kemiren solucanlardan kaynaklandığı fikri bu yüzyılda bile devam etti. Örneğin İngiltere’de diş kurdunun yılanbalığına benzediği düşünülüyordu. Kuzey Almanya’da insanlar diş kurdunun kırmızı, mavi ve gri olduğunu varsaydılar ve birçok durumda solucan bir kurtçukla karşılaştırılmış ve özellikle çürüklerin sebep olduğu diş ağrılarından sorumlu tutulmuştur. Townend’e (1944) göre diş kurdu fikri Yakın Doğu’da gelişti ve oradan tüm dünyaya yayıldı (s. 58). Ancak Paul Diepgen, Eski Mısır’ın diş kurdu hikâyesinin kaynağı olduğuna inanmış ve şöyle demiştir: “Mısır’da

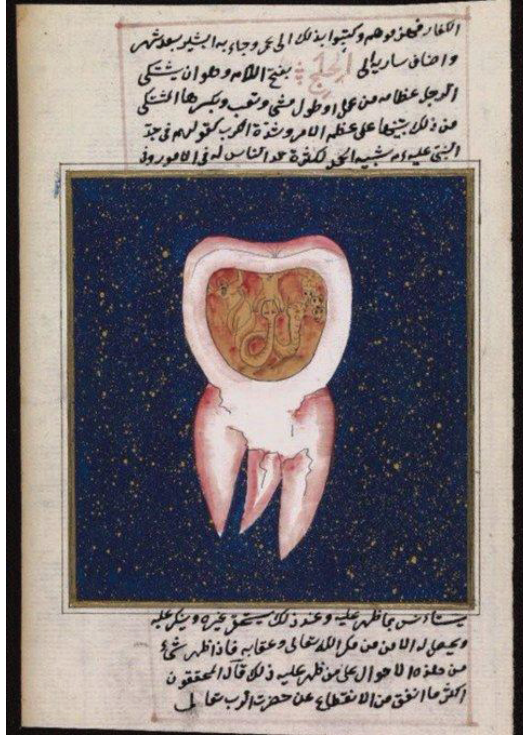
parazitler çok sık görüldüğünden, solucan tüm hastalıkların ana sembolü haline geldi.” (Gerabek, 1999: 1).

Bu mitlerin yanı sıra Türk-İslam tarihi kaynaklarında acının ve diş kurdu mitinin görselleştirilmiş örneklerine rastlamak mümkündür. Geleneksel tıbbın Medrese-Darüşşifa eğitimine yansıyan etkisine dair bu örnekler, uygulamalı tıp eğitiminin diş tedavisine ait halk inançları ile tıbbi yorum ve değerlendirmelerini birlikte içeren ve görselleştirilmiş açıklamalarla zenginleştirilmiştir. Tasvirlerin etrafını çevreleyen bu açıklamalar içerik olarak dişe zarar veren unsurların resmedilmiş sembolik ifadeleri ve dişleri zararlılardan korumak için önerileri içermektedir.



Resim 2 “İblis ve şeytan metaforları ile ifade edilen diş ağrısı tasviri”

Diş ağrısının adeta cehennem azabı gibi betimlendiği edildiği bu görselde şeytan ve iblis tasvirlerine rastlamaktayız. Bu görsel fiziksel acının insan zihnindeki yansımaları net bir şekilde göstermektedir. Yazınsal ifadeler çoğunlukla Arap alfabesi ile belli kısaltma ve şifreler kullanılarak yazılmıştır. Çekilen fiziksel acının o dönem insanın zihninde canlanan en büyük acı ile bağdaştırılması söz konusudur. Şeytanlar ve iblislerin bir insana acı çektirebilecek en kuvvetli varlıklar olduğu algısı bu tasvirlerin ifade biçimini şekillendirmiştir.



Resim 3 “Diş Kurdu Resmi”

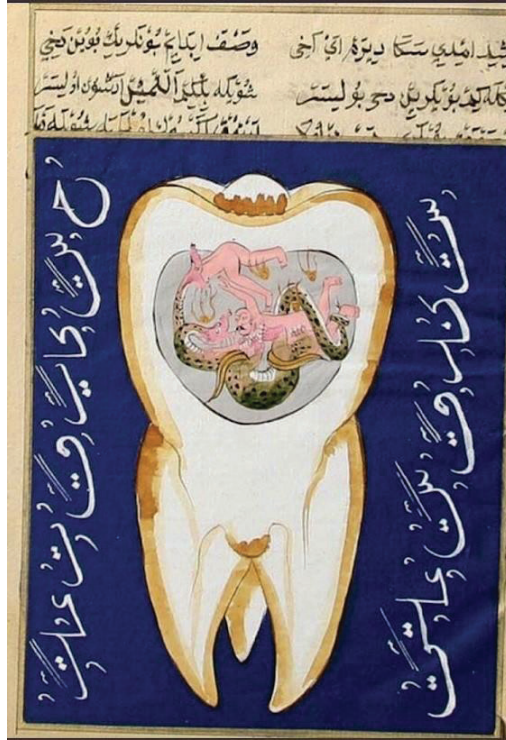
Oxford Bodleian Kütüphanesi’nde bulunan eser Arapça el yazmaları kategorisinde yer almaktadır (Bodleian Library, 2022). Ortaçağ Türk ve İslam devletlerinde sağlık-egitim kurumu olan Darüşşifalarda (bugün bildiğimiz Tıp fakülteleri) okul ve medrese sistemine ait bu tür tasvir ve sembollerle anlatma geleneği oldukça yaygındır. Araştırmada kullanılan görseller bu amaçla üretilmiş nadide eserler ve eğitim malzemeleridir. Ortaçağ ve yeniçağ dönemlerinde yaygın olan kabul ve anlayışa göre diş zarar veren mikroorganizmalar kurt veya kurtçuk olarak adlandırılmış olup bu söylem biçimi günümüz ve halk arasında da yaygındır. Önlenemez tahrip gücünden dolayı iblis ve şeytan metaforlarına benzetilmiştir.

Resim 3’de gösterilen tasvir, Sharh al-Qaşidah al-Munfarijah lil-Tawzarī’nin bir nüshasından alınan ve üzerine bir ‘diş kurdu’ resminin boyandığı tek bir yapraktan oluşmaktadır. Altta yatan metin: MS 18. yüzyıla tarihlendirilir. Resimsel tasvirin ise MS 20. yüzyıla ait olduğu düşünülmektedir. Açıklama kısmen Emilie Savage-Smith’e dayanmaktadır (Bodleian Library, 2022).

El yazması eserler inanç ekonomi, inanışlar, kültür, edebiyat ve sağlık hakkında bilgi vermektedir. Birer tarihi belge niteliğinde olan el yazması eserlerde yer alan küçük hacimli renkli resimlere minyatür denilmektedir

(Kaska, 2020: 78). Minyatürler el yazması eserlerdeki konuyu açıklayan ve gerektiğinde anlattığı konu ile ilgili en ince ayrıntısına kadar üzerinde duran resimler olarak da tarif edilmektedir (Atalay, 2012: 8-20). Resimsel tasvirler yazıları destekleyen ve anlatımı pekiştiren önemli ayrıntılardır. Bir konu ve kavramın anlatımında sıkça kullanılır. Resim 3’de gösterilen diş kurdu kavramı diş ağrısını hisseden bir insanın o dönemdeki teknoloji ve tıp alanındaki bilgi birikimi ışığında zihninde canlandırdığı, hakikat olarak algıladığı düşüncelerin dışavurumu olarak görülebilir. Sanatın hisleri form, şekil, çizgi gibi elemanlara ifade etme özelliği çoğu zaman kelimelerden daha çok etkili bir iletişim biçimi olmaktadır.

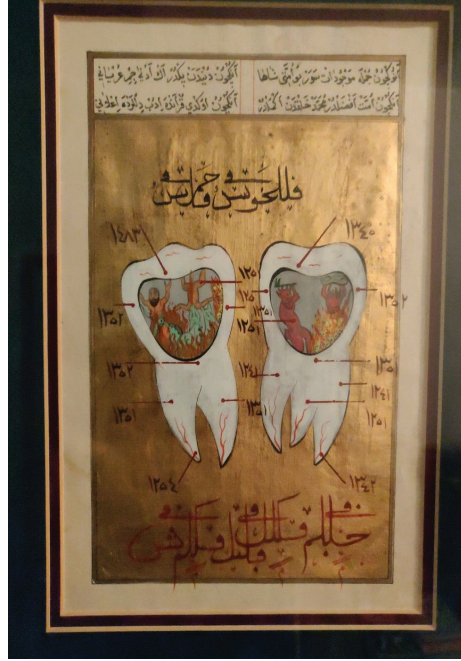
Hislerin metaforlarla izahı ise hem konunun daha öz anlatılmasını hem de hayal gücünün gelişmesini sağlamaktadır. Konu ve kavramlar arasında diyalog kurabilmek, analiz ve sentez yapabilmek ancak algı ve ifade gücünün kuvvetiyle paralel olacaktır. Acı hissiyatının, ancak bir kurdun ağacı kemirip yok ettiği gibi diş içerisinde onu yiyip bitiren bir yok edici metaforu ile anlatılması bu bağlamda kuvvetli bir algının eseri olduğu sonucuna bizi ulaştırmaktadır.



Resim 4 “Diş ağrısı ve cehennem azabı tasviri”

Kötü solucana olan inanç, çeşitli kültürlerde ve çağlar boyunca var olmuştur. Örneğin, hem çok ileri uygarlıklar hem de Roma İmparatorluğu ve Orta Çağ’da yaşayan insanlar diş kurduna inanıyorlardı (Hoffmann,

1985: 838).Örneğin Almanya’da ‘zanewurm’ terimi dokuzuncu ve onuncu yüzyıl literatüründe bulunabilir (Steinmeyer ve Sievers, 1922: 503). Hildegard von Bingen, ‘Causae et curae’ adlı kitabında diş kurdundan diş çürüklerinin olası bir nedeni olarak bahseder (Kobusch, 1955: 10). Hastalar daha sonraki dönemlerde de “canavar”dan bahsetmiştir. Örneğin, Rönesans döneminde Floransa’da yaşayan ve 1412’de ölen Nicolò Nicoli Falcucci, diş kurdu sorununu dile getirmiştir (Sudhoff, 1926: 138). Bir solucanın kötü bir dişte geliştiği, hemen kemirmeye başladığı ve havayla temas eder etmez öldüğü inancı Paracelsus’a kadar uzanmaktadır (Gerabek, 1999: 1).



Resim 5 “Diş kurtları ve iblisler”

Resim 5’deki sayfa, diş hekimliği veya Demonoloji üzerine bir Osmanlı/Türk kitabından, iblislerle ve ölüm kafalarıyla dolu iki hastalıklı diş tasvirini içermektedir. El yazması olan bu eser 8,5 x 6,5 ölçülerindedir (Wordpoint, 2022). Diş kurdu bulaşmış bir azı dişini gösteren bu sayfa altın rengi zemin üzerine çizilmiştir. Tasvirdeki solucanlar, sanatta Cehennem iblisleriyle birlikte yaşarken ve günahkârlardan beslenirken tasvir edilmiştir. İkiye bölünmüş dişin bir tarafındaki boşlukta, Lucifer iki solucanın dişleri yutup tuzağa düşürmesini izlemektedir.

Burada metafor olarak kullanılan iblis ve şeytan imgeleri insan bedeninin acı çekmesinin nasıl bir kaynaktan gelebileceği düşüncesi üzerine

şekillenmiş gibi görünmektedir. Bu tarz dinsel kavramlar insana günahları karşılığında verilecek cezayı simgelemektedir. İblis figürünün bedene acı verme vasfı dünyadan sonraki yaşama ait bir inanışı karşılamaktadır. Bu acıyı görselleştirme çalışmasında hem acı neticesindeki hislerin, aynı zamanda önlem alınmaması halinde neler olabileceğine dair bir uyarı niteliğindeki ifadelerin tezahürüdür.

SONUÇ

Sanat birçok kavram konu ve metafordan beslenen bir olgudur. Duygular ve hisler de sanat motivasyonu konusunda sanatçıyı destekler. Olumlu hisler kadar olumsuz hisler de sanatsal yaratı süreçleri için önemlidir. Özellikle acı mevzusu çoğu sezgisel sanatçı için ilham kaynağı olmuştur. bir nokta da da sanat bir iyileşme aracı olarak görüldüğü için sanatsal üretim pratiklerinde acı konusunu kullanmak hem yaratıcılık hem sağaltım açısından sanatçıyı yükselten bir etmendir. Bu yükselme ifadesi duyguların yoğunlaşması ve üretimine dönüşmesindeki iti güç olarak değerlendirilebilir.

Sanatın birçok alanında farklı tezahürleri olan acı konusu, el yazması eserlerde ise yazınsal bilgileri destekleyici şekilde kullanılmıştır. Diş ağrısı konusu üzerinden örnekler sunulan çalışmada, fiziksel acı çekme hissini insan psikolojisinde nasıl bir hayal gücüne tekabül ettiği gözlemlenmiştir. Çoğunlukla hissedilen fiziksel acının insanın çevresinde gözlemediği, deneyimlediği diğer acılarla bağdaştırdığı söylenebilir. Bu bağlamda bir kurdun ağacı kemirmesi ve tüketerek yok etmesi gibi bir metaforun kullanıldığı görülebilir. Bunun yanı sıra acının hangi kaynaklardan gelebileceği gibi bir düşünce, bu tasvirlerde şeytan ve iblis gibi betimlemeleri karşımıza çıkarmaktadır.

Dini inanışların bir getirisi olan bu tür kavramlar, eski dönemlerdeki sağlık alanındaki kitapların yazınsal bilgilerini desteklemek için kullanılmıştır. Zaman zaman sonucu simgelerken bazen de sağlık konusunda önlem alınmadığı takdirde karşılaşılabilecek sonuçlara işaret eden uyarıcılar konumundadır. Sonuç olarak sanatsal ifade, sanatçının sezgisel dünyasının bir tezahürüdür ve onu derinden etkileyen her duygu sanatsal pratiğinin konusu olabilir.

KAYNAKÇA

- Atalay, M. C. (2012). “Türk Minyatür Sanatının Tasarım Öğelerinin, Türk Resminde Varlık Bulması” Akdeniz Sanat Dergisi, 5/10.
- Bayat, F. (2007). Türk mitoloji Sistemi 1. İstanbul, Ötüken Neşriyat.
- Black, J., Green, A. (2003). Mezopotamya Mitolojisi Sözlüğü-Tanrılar, İfritler, İstanbul, Aram Yayıncılık.
- Bodleian Library (2011). A New Catalogue of Arabic Manuscripts in the Bodleian Library, University of Oxford: Volume I: Medicine, University Press, s. 794-796, Erişim: 17.11.2022. <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/object-s/4837b441-eaf8-4b6d-b57c-dd41c61e51a3/>
- Demiralp, D. (2022). Eski Yunan Tragedyaları Işığında Bir İnceleme- Trajik Bir Unsur Olarak “Delilik”, Social Science Development Journal, Sayı:7/ 29, s: 51-68.
- Dental History. (2007). Erişim: 15.12.2022, <https://dental.uthscsa.edu/dentalhistory/content/june2007.html>
- Gerabek, W.E. (1999). The tooth-worm: historical aspects of a popular medical belief, Clin Oral Invest, 3:1-6.
- Hoffmann-Axthelm W (1985) Die Geschichte der Zahnheilkunde, 2nd edn. Quintessenz.
- Ingles, E. (2015). Munch, Birinci Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Kaptan, C. (2013). Acı ve Sanat, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi “Sanat ve Tasarım” Dergisi, no. 12, s: 59–81.
- Kaska, Ç. (2020). İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi’nde Bulunan Farsça Yazmalar, ETÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (ETÜSBED), Sayı 11, s: 72-99.
- Kobusch, H. (1955). Son iki yüzyılda Alman halk tıbbında diş kurdu inancı. Lisansüstü Tezi, Frankfurt Üniversitesi.
- Marxen, E. (2004). The benefits of art therapy in the immigration field. www.migrasalut-mental.org.
- Read, H. (2020). Modern Sanatın Felsefesi, İstanbul, Hayalperest Yayınevi.
- Steinmeyer E von, Sievers E (1879–1922) Eski Yüksek Almanca Sözlükler, I – V. Berlin; yeniden basım (1969): Dublin Zürih
- Sudhoff, K. (1926). Diş Hekimliği Tarihi, 2. baskı. Leipzig; yeniden basıldı (1964): Hildesheim
- Şenel, A. (1993). Ortadoğu Mitolojisi, İstanbul, İmge Kitabevi.
- Unident (2018), Diş kurdu ve ata ruhları: Dişlerle ilgili en şaşırtıcı mitler, <https://unidentshop.ru/zubnoj-cher-v-i-duhi-predkov-samy-e-udivitelnye-mify-o-zubah>, Erişim: 20.12.2020
- Wordpoint (2022). Ottoman-Turkish Dental Page, Erişim: 25.10.2022. <https://www.worthpoint.com/worthopedia/ottoman-turkish-dental-page-te-eth-171706643>

“

Bölüm 17

DİJİTALLEŞEN KÜLTÜR VE SAVAŞIN TEMSİLİ¹

*Ahmet Sait YILDIZ²,
M. Uluç CEYLANI³,
Uğur GÜNAY YAVUZ⁴*

”

1 Bu çalışmanın bir bölümü INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON WAR STUDIES 29-30 Ekim 2021 tarihinde sunulmuştur.

2 Öğr. Gör., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü, Antalya, Türkiye, yildizahmetsait@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3287-2108

3 Öğr. Gör., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü, Antalya, Türkiye, ulucceylani@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1379-3452

4 Doçent, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü, Antalya, Türkiye, ugurgunay@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-3111-8277

Savaşın Fotoğrafik Tarihi

Savaşların fotoğrafik olarak temsili: bir ülkenin hükümeti, yayın organları ya da serbest fotoğrafçıları tarafından savaşa dair deneyimlerin, izlenimlerin fotoğraf kanalı ile görselleştirilmesi ve belgelenmesi olarak açıklanabilir. Bu açıklamanın beraberinde getirdiği önemli bir değişken; savaşın ülkeler, devletler, hükümetler arası bir sorun olması ve bu durumun yine aynı yapılar tarafından görsel olarak yönlendirilmesi, değiştirilmesi ya da sınırlandırılmasının kaçınılmaz olmasıdır. Bu bağlamda üretilen ilk savaş fotoğrafları da hükümetlerin ön gördüğü tarzda çekilmiştir.

Savaş fotoğraflarının ilk dönemi olarak Roger Fenton'ın Kırım Savaşı fotoğrafları popülerliğini korusa da çekilmiş ilk fotoğraflar biraz daha eskiye dayanmaktadır. Yale Üniversitesi'nin Beinicke Nadir Kitaplar ve El Yazmaları Kütüphanesinde bulunan ve Ekim-Aralık 2013 tarihleri arasında sergilenen Meksika-Amerika savaşı (1846-1848) sırasında çekilen fotoğraflar (dagerotipler) olduğu kabul edilmektedir. 1846'da Meksika'nın Saltillo kentinde çekilmiştir fakat fotoğrafçısı belli değildir. ABD ordusunun Virginia Alayını, topçu taburunu ve generallerini gösteren 12 adet dagerotipten oluşmaktadır (Yale University Library).



Görsel 1: Meksika Savaşına ait 12 adet dagerotip ve detayı, 1846. (<https://collections.library.yale.edu/>)

Ceset ya da yaralı asker içermeyen ve Saltillo şehrinde konuşlanmış askerlerden oluşan bu savaş fotoğraflarına benzer şekilde tekrar eden bir

diğer seri fotoğraflar da Kırım Savaşında görülmektedir. Osmanlı İmparatorluğu ve Rus İmparatorluğu arasında geçen bu savaş (1853-1856) İngiliz hükümeti isteğiyle görevlendirilen Roger Fenton tarafından fotoğraflanmıştır. İngiliz hükümeti tarafından “cesetlere hayır” kuralıyla çekilen yaklaşık 360 adet fotoğraflardan oluşan bu seri ilk savaş belgeseli olarak da tanımlanmaktadır. İngiliz hükümetinin sansür politikası gereği genellikle boş arazide bulunan top-tüfekler, tütün içen ya da mola verip keyif yapan askerlerin fotoğrafları seriyi oluşturmaktadır (Günay, 2012).

Ardından savaş fotoğrafları için bir dönüm noktası olarak görülen, ülke politikaları ve baskıcı yayın organlarından sıyrılarak tamamen özgür olarak hareket eden Mathew Brady Amerikan iç savaşını fotoğraflamıştır (1861-1865). Bu döneme kadar olan fotoğraflardan farklı olarak Brady, savaşın katliam niteliğindeki dehşet verici görüntüsü fotoğraflamıştır. 1862’de Brady, savaş katliamının ilk fotoğraflarını New York’taki stüdyosunda “The Dead of Antietam” başlıklı bir sergide sergilediğinde fotoğraflar koca bir ulusu şoka uğratmıştır. Başta New York Times olmak üzere birçok gazete ver dergi fotoğrafların ve savaşın etkisini “*Brady, bize savaşın korkunç gerçekliğini ve ciddiyetini gösterdi. Cesetleri getirip cesetleri getirip sokaklarımıza ve kapılarımızın önüne koydu...*” şeklinde benzer yorumlarda bulunmuştur (American Battlefield). Bu fotoğraflar: Cesetler kaldırılmadan önce bir savaş alanını gösteren ilk fotoğraflar olarak tarihe geçmiştir.



Görsel 2: *The Dead of Antietam*, Mathew Brady, 1862.

(<https://www.historynet.com/the-dead-of-antietam/>)

Brady’nin savaş fotoğrafçılığına getirmiş olduğu büyük değişim devamında savaş ve çatışmalarla birlikte etkisini sürdürmeye devam etti. İnsanlık tarihi için büyük bir yere sahip I. Dünya Savaşı bu etkiler sebebiyle hükümetlerin sıkı denetimleri içerisinde gerçekleşti. Belirli sayıda ve seçilmiş fotoğrafçılar savaş alanında görevlendirildi. Uygulanan çok sıkı denetim sonucunda I. Dünya Savaşına ait çok az sayıda fotoğraf bulunmaktadır ve bu fotoğrafların büyük birçoğunun fotoğrafçıları dahi bilinmemektedir. Teknolojinin savaş durumlarıyla birlikte yavaş ilerleme-

si makinaların büyüklükleri, dolayısıyla belirginlikleri ve rahat taşınmaması hükümet yasaklarının rahat uygulanabilmesini de beraberinde getirmiştir. Fakat söz konusu durum ardından devam eden II. Dünya Savaşı için geçerliliğini yitirmiştir. Bunun sebebi olarak da ilerleyen fotoğraf teknolojisi gösterilebilir. 1925 yılında piyasaya sürülen Leica 1(A) fotoğraf makinası Leica'nın ilk 35mm kamerasıdır. Bu kameranın boyutlarının diğerlerine göre daha ince ve küçük yapıda olması ve enstantane hızının 1/500'e kadar çıkabilmesi sonucu fotoğraf çekimlerini çok daha pratik hale getirmiştir. Bu ve benzeri gelişmeler II. Dünya Savaşı fotoğraflarını da etkilemiş ve savaş tarihinin o zamana kadar ki en fazla çekilen fotoğraflarına sahne olmuştur. Her ne kadar hükümetlerin/devletlerin sınırlamalarına/baskılarına rağmen II. Dünya Savaşında savaşın her türlü yüzü gözler önüne serilmiştir. Tüm bu durumun neticesinde II. Dünya Savaşı fotoğrafları, fotoğrafik olarak baskı ve yasakların teknolojik gelişmelerin yardımıyla aşılabileceğinin ilk sinyallerini vermiştir.



Görsel 3: George Strock. Buna Sahili'ndeki ölü askerler (II. Dünya Savaşında yayınlanan ilk ölü Amerikan askerleri), 1943.

(<http://www.pbs.org/ktca/americanphotography/features/popups/bunabeach.html>) Erişim tarihi: 11.12.2022

Böylelikle fotoğrafın ortaya koyduğu savaşların gerçek yüzü tüm dünyaya genelinde kitleleri harekete geçirmeye başladı. I. Dünya Savaşı'nda sansür ağırdı, fotoğrafçılar için cepheye erişim sınırlıydı ve nispeten az sayıda gerçek savaş fotoğrafı vardı. II. Dünya Savaşı'nda ilk kez Amerikan ölülerinin fotoğrafları yayınlandı. Başlangıçta sansür tarafından durdurulduktan sonra, Life dergisinde Pasifik'e iniş yaptıktan sonra sahilde yatan üç Amerikan cesedinin fotoğrafı çıktı. Kore'de savaşın doğası gereği yaşanan bazı kötü çatışmalar ve beraberinde David Douglas Duncan'ın ünlü fotoğrafları sonuç olarak zaferden çok yalınlık ve isyan hissine yol açtı. Vietnam'da fotoğraflar daha açık ve daha şok ediciydi: kendini yakarak öldüren budist keşiş, yolda koşan napalm kızı, bir Vietkong zanlısını infaz eden Güney Vietnamlı bir generalin görüntüleri. My Lai'de ABD birlikleri tarafından katledilen Vietnamlı köylüler. Hepsi savaşın ikonları haline geldi ve kamuoyunu değiştirmeye yardımcı olurken savaşın seyrini değiştirdi (PBS Learning Media).

Dünya genelinde insanlar tarafından ortaya konan eylemler ve tepkiler hükümetlerin hareketlerini zorlaştırıp hatta değiştirmeye kadar etki etmesi, savaş fotoğraflarının tekrar baskılanmasını gündeme getirmiştir. Ve bunun ilk örneği Körfez Savaşında görülmüştür. Fotoğrafçıların çok sıkı kontrol altında ve savaşın çok sınırlı alanlarında çekim yapmalarına izin verilmiştir. Netice olarak beklenen gerçekleşmiş ve Körfez Savaşı sırasında hemen hemen hiç fotoğraf yayınlanmamıştır. Yayınlananlar da kontrollü ve sahnelenmiş fotoğraflardan oluşmaktadır. Fakat savaştan sonra bir takım çarpıcı fotoğraflar yayınlanmış ve tepkiler yükselmiştir. Yine savaştan sonra bir ABD yetkilisi tarafından yapılan “...eğer kamuoyunun savaşta çekilen tüm fotoğrafları görmesine izin verseydik, bir daha asla savaş olmazdı” (Çimen ve Gögebakan, 2007: 423) şeklindeki açıklama savaşa konulan fotoğrafik sansürün asıl sebebini ve fotoğrafın yapabilirliklerini net bir şekilde ortaya koymaktadır. 21. Yüzyılda savaş sorunu, ülke içinde gerçekleşen iç savaşlar çatışmalara, dış savaşlar hareketlere evrilmiştir. Fakat gelişen teknoloji, değişmeyen savaş/çatışma/harekat görüntülerinin her türlü engellemelere rağmen fotoğraflanmasına ve yayılmasına izin vermektedir.

Savaş Fotoğrafı ve Teknoloji

İcadından günümüze her anlamda teknoloji ile iç içe olan fotoğraf sanatı, yaşanan teknik gelişmeler doğrultusunda yeni alanlarda yeni üretimler yapılması ile her dönem kendini yenilemektedir. Roger Fenton'un şarap arabasını restore ederek yaptığı karanlık oda ile üretilen fotoğraflar sonrasında makinaların ve filmlerin küçülmesi ile daha pratik hale gelmiştir. Fotoğrafın ilk dönemlerinde görüntünün ışığa duyarlı yüzeye aktarılması aşamasında pozlama süresi büyük önem arz etmektedir. Doğru net-

likte bir fotoğrafın elde edilebilmesi için fotoğraf makinasının hiç hareket etmeden sabit bir biçimde pozlaması gerekmektedir. Özellikle söz konusu hareketli bir konu ise teknik açıdan pek çok zorluk yaşanması muhtemeldir. Bu alanda savaş fotoğrafçıları teknik gelişmelere bağlı olarak konuya daha yakın olma imkanına sahip olmaya başlamışlardır. Richard L. Maddox'un 1871 yılında gümüş bromürler ile jelatin kaplamaları kullandığı deneyler sonucunda, ışık hassasiyeti yüksek yüzeyler elde etmesine sebep olmuştur. Bu gelişim sayesinde pozlama süreleri ciddi oranda düşüş göstermiştir. Sonraki yıllarda özellikle Kodak firmasının 1889 yılında ürettiği Brownie Camera fotoğraf makinası ve filmi erişilebilir hale getirmiştir.

Işığa duyarlı yüzeylerin gelişim göstermesi ile sonraki dönemlerde fotoğraf makinasının başka önemli bir bölümü olan optik alanlar da gelişim göstermeye başlamıştır. Almanya merkezli mikroskop imalatı yapan Leitz firması bünyesinde çalışan Oscar Barnack isimli bir mühendis tarafından geliştirilen benzerlerine göre daha yüksek bir görüntü kalitesi sunan 35mm'lik fotoğraf makinasını Leica'yı piyasaya sürmüştür.



Oskar Barnack'ın Geliştirdiği Fotoğraf Makinası, 1914

https://en.wikipedia.org/wiki/File:LEI0060_186_Leica_I_Sn.5193_1927_Originalzustand_Front-2_FS-15.jpg

Sonraki onlarca yıl boyunca fotoğraf makinası teknik gelişmelerin odağında olmaya devam etmiştir. Ortaya çıktığı ilk andan itibaren deneysel metotlar ile ilerleyen fotoğraf sanatı, bu sebeple teknik açıdan farklı görüşler ile gelişimini sürdürmüştür. İlk adımda kimyasal öncelikli kayıt yöntemleri zamanla optik oluşumlar ile gelişmeye devam etmiştir. Yaşa-

nan tüm bu değişimler fotoğrafı hem eser bakımından hem de üretilebilirlik bakımında daha erişilebilir kılmıştır. Artık halk fotoğraf makinasına erişebilmekte ve üretim yapabilmektedir. Bu durum fotoğraf sanatının kabulü ve yaygınlaşması için oldukça önemlidir.



*Sony Mavica, 1981, en.wikipedia.org/wiki/Sony_Mavica
https://en.wikipedia.org/wiki/Sony_Mavica*

1900'lü yılların ortalarından itibaren fotoğraf makinalarında dijitalleşmenin adımlarının atıldığı görülmektedir. Işığa duyarlı film yüzeylerin yerine dijital kayıt alanlarına kayıt yapabilen fotoğraf makinaları Sony Mavica ile 1981 yılında ortaya çıkmıştır. İlk dijital kayıt ortamı oluşturan ve üretimi yapılan fotoğraf makinası olan Mavica 2" (inch) boyutundaki bir diske kayıt yapabilme özelliğine sahiptir. Sonraki dönemlerde 1991 yılında Kodak firması tarafından geliştirilen 1.3 megapixel sensöre sahip ve Nikon F3 gövdesi üzerine takılı bir makine üretilmiştir. 1999 yılında Nikon firmasının D1 isimli 2,74 mp çözünürlüğe sahip makinayı piyasaya sürmesi ile erişilebilir kameralar toplumun pek çok kesimi tarafından ilgiyle karşılandı. İlk aşamalarda yüksek maliyeti nedeniyle sadece belirli kesimlerin kullanmasıyla başlayan süreç, farklı firmaların pazara girmesi ve teknolojik gelişmeler sayesinde maliyetlerin düşmesi ile toplumun daha kolay erişebilmesine yol açmıştır. Ayrıca fotoğraf makinalarının ana parçaları olan objektifler de gelişimini eş biçimde sürdürmüştür. Daha net fotoğraflar üretebilmenin yanı sıra kullanım kolaylığı da objektifler için birer önemli unsur olduğu görülmektedir. Savaş fotoğrafçılığı tarihinde pek çok fotoğrafçının hayatı pahasına cephelere erişebilmesi ve savaşları

en önden fotoğraflayabilmelerini sağlayacak en temel unsur ekipmanlarının sahaya uygunludur. Objektifin yanı sıra bir diğer önemli unsur kayıt alanlarıdır. Geleneksel fotoğraf üretiminde kullanılan filmler, fotoğrafların muhafazası ve arşivlenmesi aşamalarında bazı zorluklara sebep olmaktadır. Ayrıca özellikle savaş fotoğrafçıları için cephe hattında çatışma anında film değiştirmek hem teknik bir zorluk hem de olay anında zaman kaybına sebep olmaktadır. Bunun yanı sıra kullanılan filmlerin doğru koşullarda saklanıp banyo süreçlerine yönlendirilmesi aşamaları da cephe hattı için pek çok zorluk teşkil etmektedir. Sony Mavica ile başlayan film sonrası kayıt alanları disk, CD ve farklı biçimlerdeki hafıza kartları ile gelişim sürecini sürdürmüştür.

Tüm bu teknolojik gelişmeler gözlemlendiğinde pek çok savaş fotoğrafçısının cephe hattına erişebilmesi, gözlemlediği olaylara yakın olabilmesi, savaşın gerçek yüzünü toplumlara aktarabilmesi, doğru ve hızlı aktarım yapabilmesi gibi süreçler düşünüldüğünde savaş fotoğrafçılığı için önemi oldukça büyüktür.

Savaşın Yeni Medyada Sunumu

Tarih boyunca yaşanan çatışmaların belgelenmesi açısından önemli olan savaş fotoğrafı aynı kaydedilen belgelerin sunulması açısından da büyük öneme sahiptir. Gerçeğin temsili noktasında fotoğrafın bulunduğu yer, bir olayın meşrulaşmasını sağlamakta ya da deneyimleyemediğimiz bir olayın gerçekliği ile ilgili şüpheleri ortadan kaldıracak gerçeklikte kanıtlar sunarak anı tarihe kaydetmektedir (Şahin, 2015:1). Teknoloji ile iç içe ilerleyen fotoğraf sanatı, bir yandan teknik gelişmeler ile çalışma alanlarını genişletirken başka bir yandan da dijitalleşme sonucunda bazı tartışmaların doğmasına sebep olmuştur. Özünde gerçeği yansıtma ve belgeleme olan fotoğraf dijitalleşmenin getirdiği bazı imkanlar ile gerçeğe müdahale edilmesine uygun ortam oluşturmuştur. Dijital düzenleme yazılımlarının sağladığı imkanlar ile fotoğraflar üzerinde değişiklikler yapmak mümkün hale gelmiştir. Film döneminde yapılan müdahalelerin teknik açıdan zorluğu yerini sonraki süreçte dijital ortamlarda yapılan müdahalelerin kolaylığı sebebiyle fotoğrafın gerçekliğinin sorgulanmasına sebep olmuştur.

Teknoloji ve fotoğraf ekseninde artan tartışmalara bir yenisi de geleneksel medyada var olan sansür tartışmalarıdır. İktidar sahipleri medya kontrolünü sağlayarak bazı görsellerin yayınlanmasına engel olabilmektedir. Bunun en net örneği Vietnam Savaşı esnasında ABD medyasının yansıtıkları ile sahada fotoğraf çeken savaş fotoğrafçılarının anlatılarının farklı olması sonucunda oluşan kamuoyuna karşın sonraki askeri müdahalelerinde sahada yer alacak fotoğrafçıları denetleme yoluna gitmesidir. Özellikle Irak savaşında yaklaşık 500 fotoğrafçı-muhabir ile sözleşme yapan ABD hükümeti, fotoğrafların hangi koşullarda ne şekilde çekim

yapabileceğini kesin sınırlar ile belirlemiş ve bir sansür programı uygulamıştır. Tüm bu önlemlere karşın yine fotoğraflar yardımı ile bir daha ortaya çıkmış ve Ebu Garib Cezaevinde ABD askerlerinin mahkumlara yaptığı işkence ve taciz görüntüleri kamuoyunun eline geçmiştir.



Ebu Gureyb Cezaevi İşkence Görüntüleri, 2004

<https://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib>

Yaşanan bu büyük skandallardan sonra iletişim alanında gelişen teknoloji ve internet ağı ile yeni bir ortam oluşmaya başlamıştır. Yurttaş muhabirliğinin yapılabildiği, internete bağlı her yerden bilgi akışının sağlandığı ve fotoğraf ile belgelendiği bir ortam olan yeni medya, gelecekteki medyanın aksine kendi içerisindeki dinamikler ile sansürü kıran özgürlükçü bir ortam olarak ortaya çıkmıştır. Geçmiş dönemlerde çatışma hattından çekilen fotoğrafların uğradığı sansürler yerini fotoğrafçının çalışmalarını bir editörün ya da medya kuruluşunun inisiyatifine kalmadan özgürce paylaşımına açabileceği yenilikçi bir ortama bırakmaktadır.

İnternet çağında ilk olarak forum sitelerinde başlayan içerik paylaşımı sonraki süreçte myspace, flicker, 500px, deviantart gibi görsel sitelerinde devam etmiştir. Yeni medyanın bilgi ve iletişim ağında sağladığı yenilikler ile ortaya çıkan Facebook ağı, sonrasında onu takip eden Twitter ve Instagram ile çağın dinamiklerini hızla değiştirdiği gözlenmektedir. Özellikle 2010 yılında Kuzey Afrika bölgesinde başlayan ve tüm Arap coğrafyasını etkileyen bir dizi siyasi-silahlı çatışma olan Arap Baharı, yeni medya platformları üzerinden örgütlendiği görülmektedir. Bazı kent meydanlarında ayaklanmalar yaşanmış ve bu görüntüler yeni medyada paylaşılmıştır. Bu sayede pek çok isyancı ayaklanarak onlarca ülkeye aylarca süren çatışmalara sebep olmuştur. Tam bu noktada özgür ve kontrol edilemez denilen yeni medya bir kez daha sansüre uğramıştır. Başta Mısır,

Suudi Arabistan ve Libya olmak üzere pek çok ülkede internet kesintiye uğramıştır.

Tarihler 24 Şubat 2022 gösterdiğinde Rusya ve Ukrayna arasında yıllardır süregelen çatışma yeniden savaşa dönmektedir. Rusya devlet başkanı Vladimir Putin'in özel bir askeri operasyon yapılacağını ilan etmesiyle başlayan süreç günümüze kadar acı, ölüm, göç ve yok oluştan başka bir getiri sağlamamaktadır. İki egemen devlet arasındaki savaş aynı zamanda dijital mecrada da sürmektedir. Kamuoyu oluşması adına yapılan propaganda çalışmaları savaş alanında yaşanan yıkımın gözlemlenebilmesi adına büyük önem arz etmektedir. Ukrayna devletinin yanı sıra sivil toplum örgütlerinin en büyük sosyal medya platformlarından olan Twitter üzerinden yaptığı çalışmalar, dünya genelinde büyük ses getirmiştir. Bilgi akışının özellikle fotoğraf ve video ile sahadan paylaşılan yıkıcı görüntülerin dünya kamuoyuna aktarılması Rusya karşıtı olayların başlamasını sağlayan tetikleyici bir unsur olarak görülmektedir. Bu noktada savaş alanında bilgi akışını sağlayan internet bağlantısının kesilmesi Rusya devleti için büyük önem arz etmektedir. Sivil halkın maruz kaldığı ölümcül saldırıların yurttaş muhabirler tarafından kaydedilerek dünya ile paylaşılmasını önlemek adına Rusya devleti Ukrayna topraklarında bulunan internet bağlantı noktalarını tahrip etmeyi planlamış ve dünya ile bağlantısını kopma noktasına getirecek saldırılarda bulunmuştur. Dünya genelinde internet denetim yetkisine sahip tek kurum olan İnternet Tahsisli Sayılar ve İsimler Kurumu (ICANN) Ukrayna'nın sayısız çağrısına rağmen Rusya müdahalelerine dahil olmamış ve tarafsız bir kurum olmanın getirisi olarak çağrıları cevapsız bırakmıştır. Küresel interneti savunan kurum, tek dünya tek internet düşüncesiyle olası bir müdahalenin geri dönülemez sonuçları olacağına dair öngörüsü nedeniyle olaya müdahale etmekten kaçınmıştır (Gold, 2022).

Arap baharında olduğu için yurttaş muhabirler sayesinde sahadan alınan haberler yerini yasakların olduğu iletişimsiz bir dünyaya döndüğü dönemde Starlink Uydu Projesi sahibi Elon Musk 27 Şubat 2022 tarihi itibarıyla Ukrayna geneline bedava internet sağlayabileceğini duyurmuştur.



Elon Musk 
@elonmusk

@FedorovMykhailo adlı kişiye yanıt olarak

Starlink service is now active in Ukraine. More terminals en route.

[Tweeti Çevir](#)

Elon Musk'ın Kişisel Twitter Hesabı Üzerinden Yaptığı Duyuru 27.02.2022

Starlink uyduları tarafından sağlanan internet sayesinde savaşa dair fotoğraf ve video akışı sağlanmaya devam etmiştir. Bu durum savaş fotoğrafçılığı tarihinde büyük bir öneme sahiptir. Meksika Savaşı ile başlayan, Kırım savaşı, 1. ve 2. Dünya Savaşı ile devam eden, Vietnam ve Afrika kıtası iç savaşları ile tüm dikkatleri üzerine çeken, ardından Körfez ve Irak savaşı ile tüm kamuoyunu birleştiren savaş fotoğrafı, tüm bu süreç içerisinde çeşitli sansür, baskı, zorbalığa maruz kalmıştır. Irak savaşı ile iliştilmiş muhabirlik tanımı ile sınırlanan bu alan, Ukrayna-Rus savaşında bambaşka seviyede bezdirilmeye maruz kalmış, tüm enformatik ağ kesilmeye çalışılmıştır. Starlink uyduları sayesinde sağlanan yeni internet bağlantısı ile Ukrayna yeniden dünya ile bağlantıya geçmiş, sahadan savaşa dar görüntüler kamuoyu oluşturmuş ve Rusya devletine ağır yaptırımlar uygulanmıştır.

Dinamiklerin durmaksızın değiştiği bu dönemde savaş fotoğrafının yeni medyada da kendi alanını inşa ettiği görülmektedir. Gazete ile dergilerden, ajans ile editörlerden ve medya patronlarından sıyrılan günümüz savaş fotoğrafı tıpkı Gilles Peress ve James Nachtwey gibi aktivist bir ruh ile varlığını, özgür yeni medya ortamında sosyal paylaşım sitelerinde, kişisel web sayfalarında, forumlarda ve son olarak sanal gerçeklikle inşa edilmiş alanlarda sürdürmektedir.

Sonuç

Meksika -ABD savaşı medyada yer alan ilk savaş olarak ön plana çıkmaktadır, bu özelliği ile savaş fotoğrafçılığında büyük bir öneme sahip olduğu söylenmektedir. Savaş fotoğrafçılığı için başka bir ilkten ve büyük bir önemden bahsedilen bir diğer savaş ise Vietnam savaşı olarak değerlendirilir. Burada önem, kitle iletişim araçlarıyla dünyaya yayılan fotoğrafların etkisi olarak değerlendirilmektedir. ABD-Vietnam savaşında fotoğrafların kitle iletişim araçları ile yayılımının oluşturduğu kamuoyu etkisi, bu savaş sonrasında yapılan harekât/savaşlarda fotoğrafların ya da videoların hükümetler tarafından kontrolü ve denetim altına alınmasını sağlamış, hükümetlerce sıkı tedbirler uygulanmıştır. Hükümetlerin belirlediği sınırlarda, belirlenen konularda ve alanlarda üretim yapan savaş muhabirleri pek çok kısıtlamaya maruz kalmıştır. Fakat günümüzde birçok kısıtlama ve engellemeye rağmen dijital medyanın sosyalleşme gücü kendini göstermektedir. Bunun en büyük nedeni olarak da teknoloji ile ortaya çıkan hız ve erişim kaynakları ön plana çıkmaktadır.

Dijitalleşen fotoğraf ve medyanın bu denli etkili olabilmesinde öne çıkan erişilebilirliğin arkasında yatan temel gerçekler ise yönlendirilebilir, dikkat çekici ve coğrafi sınırları ortadan kaldırabilmesidir. Ali Burak Darıcı'nın yazısında irdelediği üzere: dijital medyanın sosyalleşmesi sonucu "yaşanan savaş, yalnızca karada, havada, şehirlerde geçmiyor, ta-

raflar sosyal medyada da adeta savaşıyorlar. Çatışmalara ait olduğu iddia edilen görüntülerin dolaşım platformlarındaki yayılma hızı ve yoğunluğu, dünyanın bugüne kadar bir savaş ile ilgili olarak tecrübe ettiğinin çok ötesinde. Bazı uzmanların da dediği gibi ‘Sosyal Medya Savaşı’ yaşanıyor” (Darıcı 2022). Aslında bu yorumdan yola çıkarak her iki taraftan bahsetmek, bir nevi sivillerinde savaşın gidişatına sosyal medya aracılığı ile katılmasını belirtmektir. Kuşkusuz bu durum da, fotoğrafların ve videoların tüm dünya üzerindeki etkisi ile gerçekleşmektedir. Dijitalleşen fotoğrafların sosyal medyaya mükemmel adaptasyonu; daha dikkat çekici ve anlaşılır olması, daha esnek bir yapıyla süreklilik kazanması, hedeflenen tüm kitlelere ve kullanıcılara anında ulaşması ve coğrafi sınırlarının olmaması sonuçlarını ortaya koymaktadır.

İki egemen güç arasında yaşanan savaş dijitalleşen kültür ile yeni bir cepheye taşınmış ve dijital bir cephenin içerisinde sivillerin katılımı ile etkisini her geçen gün arttırmıştır. Kronolojik açıdan analog kameralar ile üretilen ve savaşın acı yüzünü tüm çıplaklığı ile gözler önüne seren savaş fotoğrafçılığı sonraki dönemlerde dijitalleşme ile daha hızlı üretilerek ve yayılarak etkisini arttırmıştır. Vietnam savaşı sonrası kitlesel hareketler için tetikleyici bir unsur olan fotoğraf, dijitalleşen medya ortamında yurttaş gazetecilerinde katılımı ile savaşların doğrudan ve hızlı aktarımını sağlamaktadır. Savaş alanına giden aktivist ruhlu savaş fotoğrafçılarının yanına, savaş ortamında mağdur olan halkın çektiği görüntüler de eklenmiş ve savaş ortamı tüm gerçekliği ile aktarılmaya çalışılmıştır. Görüntülerin aktarımı için uygun ortamı sağlayan sosyal medya platformları dönem dönem çatışan güçler arasında yasaklanmaya çalışılmış fakat başarısız olunmuştur. Arap baharı ile başlayan ve kitlesel hareketleri kısıtlamak adına kesilen internet uydu internet ve kapatılan platformlara ise özel sanal ağ uygulamaları ile bağlanılmış, görüntülü bilgi akışı sağlanmaya devam edilmiştir.

KAYNAKÇA

- American Battlefield. <https://www.battlefields.org/learn/biographies/mat-hew-brady> Erişim tarihi: 1. 12. 2022
- Çimen A., Gögebakan G. (2007). Tarihi Değiştiren Savaşlar, İstanbul, Timaş Yayınları.
- Darıcı, B. A. (2022). <https://fikirturu.com/jeo-strateji/rusya-ukrayna-savasinda-yeni-cephe-sosyal-medya/> Erişim tarihi: 10.12.2022
- Gold, Jon, (2022) <https://www.networkworld.com/article/3652571/icann-denies-ukraine-request-to-shut-down-russian-internet-domains.html> Erişim Tarihi: 19. 12. 2022
- Şahin, I. (2015). İkinci Dünya Savaşının sinemadaki temsilini gerçeklikle olan ilişkisi. Yüksek Lisans Tezi İstanbul: Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- PBS Learning Media. <https://www.pbslearningmedia.org/resource/66709e8f-8ed8-4b10-957c-c6ad445e1ff1/photography-and-war-american-photography-a-century-of-images/> Erişim tarihi 11.12.2022
- Yale University Library. <https://collections.library.yale.edu/catalog/2057278> Erişim Tarihi: 1. 12. 2022
- Yavuz, Uğur, G. (2012) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tojdac/issue/13009/156745> Erişim Tarihi: 19. 12. 2022

“

Bölüm 18

DİSİPLİNLERARASI SANAT VE SANATIN TERAPİ ETKİSİNİN GÖÇMEN KADINLAR ÜZERİNDE İNCELENMESİ ¹

N. Müge SELÇUK²

Büşra ŞAHİN³

”

1 Şahin B. (2022). *Sanat terapisi ve disiplinlerarası sanat yöntemleri ile sığınmacı kadınlara yönelik uygulamalar* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Danışman Doç. N.Müge Selçuk

2 Doç., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, mugeselcuk80@gmail.com, ORCHID ID: 0000-0003-1696-1810

3 Uzman, busrasahin10432@gmail.com, ORCHID ID:0000-0002-9948-5778

Sanatın Disiplinlerarasılığı

On binlerce yıllık insanlık tarihi içinde, ilk örneklerinden çağdaş olanlarına, sanat olgusu çok yönlü uzantılarla karşımıza çıkmaktadır. Örneğin arkaik bireyin, varsayılan ilk sanat uygulamaları mağara resimlerinde, hemen yanı başındaki, malzeme, araç ve yöntemlere başvurduğu görülür. Böylelikle insanlığın daha ilk üretimlerinden itibaren saf bir anlam dili kurduğu düşünülebilir. Ancak uzun göçebelik yaşantısının ardından gelişen ve katı imparatorlukların otoritesi ile gerçekleştirilen sanatsal uygulamalarının biçim ve içerik unsurları, dönem de tek söz sahibi olan iktidarları akla getirmektedir. Diğer yandan ilk yerleşik kültürlerin imparatorluklara dönüşmesi ile sanat uygulamalarının hiyerarşik yaşam düzeyine uyumu ve otoriteye hizmet eder nitelikleri dikkat çekicidir. Yerleşik yaşantıya geçişle toplumların deneyim ve kültürlerinin büyük değişimi böylelikle gerçekleşmektedir. Bu durum, on sekizinci yüzyıla kadar uzanan sanat uygulamalarının şablonlaşmış/kalıplaşmış yapısını açıklamaktadır.

Dünya tarihinde ilk defa on sekizinci yüzyılda, bireysel hak ve özgürlükler çerçevesinde edinilen kazanımlarla başlayan ilerlemenin, sanat üreticisinin bilincine de yansıdığı açıkça görülmektedir. Böylelikle sanatın kalıplaşagelmış konusu ve üslubu gibi temel unsurlarının değişime uğrayacağı bir dönem açılmış olur. Sanat üsluplarında 1850'li yıllarda adeta bir keskin kırılma gibi başlayan ve çok katmanlı anlatım zenginliklerinin izlenebildiği modern dönem sanatı, yeni olasılıkların peşinde olan zihinsel esnekliğin izlerini taşımaktadır. Diğer yandan modern dönem sanatçılarının ardından, toplumun her alanındaki geri dönülmez değişime paralel, durdurulamaz ilk adımlar ve sanatı farklı açılardan tartışmaya açan, denenmemiş yolların araştırıldığı postmodern yaklaşımlar görülür.

Modern dönem sonrası olarak bilinen, Postmodernizmle birlikte çeşitli sanat disiplinlerinin biraradalığı üzerinden sunulan sanat yapıtlarının özellikle biçimsel anlamda yepyeni formlarla, yaşamın bütünlüğüne hizmet edene yönelik bir anlayış ortaya koyduğu gözlemlenmektedir. Bu durum yaşamın kendisinin sanatın kaynağı olabilme ihtimali üzerine gidilerek, bilim, teknoloji, kamusal ya da insan hakları gibi geniş çerçevede ki içeriklerin canlı disiplinlerarası sunumlarına izin vermiş olur. Bu dönemde bir bakışla modern insanın doğayla, toplumla ya da kendi bireyselliği ile yeniden ve geleneksel olandan daha çok, hakiki bir ilişki kurmanın yollarını araştırırken, sanatın deneysel ve disiplinlerarası yönü açığa çıkmaktadır.

Modern dönemler öncesi ortak bir kaygı olarak, sanatın sadece toplumun belli bir kesimin arzu ve taleplerine hizmet eden biçimsel duruşunun karşısında zamanın ruhuna dâhil olan disiplinlerarası sanat uygulamala-

rı, çağdaş üreticinin bilincine dayanmaktadır. Bugünün sanat üreticisinin bilinci, yakın geçmişin yükleri ve gündemin taşınmaz ağırlığı yanı sıra, bilimsel çalışmalar ve tüm dünya halkları için mümkün olabilecek yeni ve eşitlikçi yaşam ihtimallerini araştırmaktadır. Günümüzde sanat uygulamaları, yüzyıllardır süren alışıldık kuralların ve koşullandırmaların dışına taşarak, esnek ve çağdaş dünya insanının gündelik yaşantısında daha fazla yer edinmiş gözükmektedir. Bu duruma dayanarak, disiplinlerarası sanat yapıtlarının alıcısının anlayışını, kavrayışını geliştirdiği ve böylelikle bilişsel düzeyde katkı sunduğu iddiası yerinde olacaktır.

Sanat Terapisi/ Sanatın Terapi Etkisi

İnsanlığın en ilkel günlerinde, dünya karşısındaki savunmasız bireyin ürettiği bilinen mağara resimleri, sanatsal üretimlerinin ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir. Tekamülün başındaki bu insanı canlıının, yaşam ve ölüm sonrası ile bir tür baş etme pratiğinden doğduğunu düşünülen bu sanat yapıtları, sanatın ve yarattığı sağaltım etkisinin eş zamanlı oluşunu ortaya koyar. Kabile insan topluluklarından, kentlerde yaşayan modern insana sanat, alternatif düşünsel yapısı ile karşımıza çıksa dahi sanat yapıtlarının terapi etkisi, sanat olgusunun kökeninde her daim yer almıştır.

Sanat terapisi, resim, müzik, dans, yazı, drama, heykel gibi sanatın farklı dallarıyla işbirliği kuran disiplinlerarası, bedensel ve zihinsel, daha *iyi olma* halini hedefleyen çağdaş bir uygulamadır. Sanatın farklı disiplinlerinin terapi uygulamaları ile kullanımı, başta bireyin kendiliğine yönelik farkındalığının kazanımı ve güçlendirilmesi bu anlamda kendini daha doğru tanımlaması ve böylelikle fizyolojik/psikolojik olumsuzluklarla başa çıkabilmesini öngörmektedir. Diğer yandan yaratıcı benliğin ortaya çıkarılması sürecinde bireyin düşünsel beceriler kazanabileceği varsayılmaktadır. Bu sebeplerle sanatın, bireyler üzerine yarattığı terapi etkisi, çağdaş bilimlerinin araştırma konusu olmaktadır. Sanat terapisi antikçağ doğası, iletişim biçimi ve ritüellerinde açıkça gözlemlenebilen ancak bilimsel olarak modern bilimin gelişimi ile incelendiği görülmektedir (Çelikbaş, 2019). Antik Yunan döneminde var olan temenos kavramı, duvarlarla çevrelenmiş kutsal alanı ifade etmektedir. Konu dahilinde temenos, iyileşmenin vuku bulduğu kutsal alandır. Yani terapinin gerçekleştiği yerdir. Çevrelenen alanda insana dair empati, şefkat, farkındalık, kabul, gerçek bir içtenlik temenosun bir parçası sayılmaktadır (PediatriDen Geriatriye, 2022).

Sanat terapisi temenosun içinde zihni, ruhu ve bedeni bir bütün şeklinde düşünen uygulamalar içermektedir. Bu sebeple holistik/bütüncül bir yaklaşımı savunduğu görülmektedir. Burada sanat, bireylerin iç çatışmalarını çözümlenmek, bireysel anlama/anlamlandırma sürecini kolaylaştırmak, stresle başa çıkmak üzere tanı ve tedavi alanı görevini yürütür.

Uygulama esnasında kullanılacak olan sanatsal araç-gereçler, terapiden faydalanacak bireylerin özelliklerine göre belirlenir ve terapinin başarış doğrudan etkiler. Sanat terapisi, psikoloji bilimi ve sanatın ortak paydasında yer alan bir disiplindir. Grupların travmatize olmuş, nevrotik ya da ruhsal sağlık bozukluğu olan bireylerden oluşması nedeniyle konunun uzmanları terapi süreçlerinde bulunur.

Sanat terapisi veya psikoterapisinin, son yıllarda ülkemiz bilim insanları tarafından uygulandığı gözlenmiştir. Ancak kullanımına, şifa vericilik şekli ile Osmanlı toplumunda da rastlanmıştır. Çağdaş Türkiye tarihinde ise ilk kez, 1950'lerde *Çapa Tıp Fakültesi*'nde uygulanmaya başlanan sanat terapisi sayesinde psikiyatri hastalarının daha iyi bir hale kavuştukları belirtilmektedir. Yakın tarihe bakıldığında, 1999 Yalova Depremi ile yaşanan travma sonrası rehabilitasyon ve kaygı gibi duygu durum bozukluklarına müdahalede amaçlı kullanıldığı görülür. Ancak sanat terapisi alanında mesleki örgütlenme 2008 yılından sonra söz konusu olmuştur (Psychologies Türkiye, 2020) Diğer yandan sanat terapisini, sanat eyleminin yaratıcı süreç ve uygulamalı terapötik deneyimsellik yoluyla bireyin bilincine aktarılması ve yaşamı zenginleştiren bütünleştirici bir insan hizmeti olarak tanımlayan, Amerikan Sanat Terapisi Derneği 1969'dan bu yana sanat terapisi mesleki örgütlenmesinin büyümesinde faaliyet göstermektedir (American Art Therapy Association).

Sanat aslen duyguların dışavurumudur. Bu yüzden sanat çalışmalarının terapötik ve sosyal işlevselliği bulunmaktadır. Terapötik açıdan benlik ve nesne birlikteliği somut formlara dönüşerek dışavurum sağlarken, terapi alanındaki birey/grup iletişimi, sosyal alanın gelişmesine katkı sunarak dışavurumun, farklı açılardan da gerçekleşmesini sağlayabilir. Yaşamda bireyin psikolojik süreçlerine yönelik ifade ya da analizi önem arz etmekle birlikte, bireysel olarak işletilebilmesi çok mümkün olmamaktadır. Bu bağlamda disiplinlerarası sanat elemanları, yazı, dans, resim, vb..., kullanımını, alternatif iletişim modelleri yaratabilmekte, görsel ve zihinsel imgeleri ön plana çıkararak sözlü anlatımın yetersiz olduğu zamanlarda iyi bir yardımcı olabilmektedir (Çelikbaş, 2019).

Sanat terapisi sözel iletişimden, görsel iletişime akışkan bir geçiş sağlayabilmektedir. Bu sebeple, sanat terapisinin gerçekleşmesi için, çerçevelendirilmiş terapötik süreç ve karşılıklı iletişim öncelikli adım olmaktadır. Sanat terapisi ile sadece konular hakkında düşünmekle kalmayıp, yaşamda o duyguları işleyecek sanat yapıtlarının ortaya çıkışı desteklenir. Sanat terapisi esnasında bireyler, geçmiş deneyimler ve gelecek olasılıkları üzerine konuşur, yazar, çizer ya da bedeni ile ifade yollarını araştırır. Sanat terapisi bireye geleceğin provasını yapma ve duyguları deneyimleme imkânı tanır. Bu sebeplerle, sanat terapisinin bireyin zihinsel ve bedensel eyleminden yola çıktığı görülür ki iyileşme bu esnada ortaya çık-

maktadır. Birey kendi içindeki öz bilince ulaştığında aslında en gerçek haline ulaşmış olur. Böylelikle birey bilinci, katı normlardan sıyrılabilir. Diğer yandan, yaşamın zenginlik ya da çeşitliliğini fark ederek öz yaşam biçimine aktarabilir (Psychologies Türkiye, 2020).

Terapi, tanık ve destek olma sürecidir. Şefkatli tanıklık, empati, destek ve sevgi sunma gibi prensipleri barındırmaktadır. Sanatın terapi metodu duygu, düşünce, davranışın iyileşmesi ve dönüşümünü destekleme aynı zamanda iç görü kazanımını sağlama üzerine kullanılmaktadır. Sanat terapisi yaratıcılık ve spontanlık (kendiliğindenlik) ile oluşan bir süreçtir. Tıpkı sanatın doğuşundan beri var olagelmış dışavurumcu sanatçılar gibi yaratımın anlamını keşfetmek bu anlamda bireye konforlu bir alan sunmaktadır. Buna örnek, günümüzde sanatçı ve psikoterapi uzmanlarının sıkça kullandığı dışavurumcu bir yaklaşım olarak tanımlanan sanat terapisi ise bu alana hizmet eden ve Freud ve Jung temelli bilinç düzeylerini tanıyan modern, yaratıcı ve spontan bir terapötik iletişim metodudur. Sanat terapisi bireye açtığı öz kabul, şefkat, farkındalık alanları ile tanımaktadır. Bu alanlar bireylerin kendilerine ve çevrelerine olan bakış açılarını geliştirerek, onları yorumlamasını sağlamaktadır (Çelikbaş, 2019).

İntermodel/dışavurumcu sanat terapisi yaklaşımı bütün dalları bilesik/bütünleşik şekilde kullanabilmektedir. Bu yaklaşıma göre süreç, destek verilen bireyler ve terapist ilişkisini sanatsal süreçlerin dahil edildiği bir alanı kapsamaktadır. Dışavurumcu model, insan hafızasının çok yönlülüğü, üretkenliği ve hayal gücü ile paralel olarak yaşama uyum sağlama esaslarını kullanmaktadır. Terapi esnasında, grup üyelerinin, duygu durumu ya da bilişsel düzeylerine uygun davetlerde bulunmalıdır (Psychologies Türkiye, 2020).

Metodoloji

Bu çalışma Doç. N.Müge Selçuk danışmanlığında, araştırmacı Büşra Şahin tarafından, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı'nda üretilen “Sanat Terapisi ve Disiplinlerarası Sanat Yöntemleri ile Sığınmacı Kadınlara Yönelik Uygulamalar” başlıklı yüksek lisans uygulama ve araştırmalarından üretilmiştir.

Çalışma da sanatla terapi ve bunun göçmen/sığınmacı kadınlar üzerindeki etkililiği incelenmiş ve bu bağlamda iki farklı *disiplinlerarası dışavurumcu sanat çalışması* kurgulanmıştır. Çalışma grupları Birleşmiş Milletler Nüfus Fonu işbirliği projesi *Eskişehir ESOGU ve UNFPA Kadın Sağlığı Danışma Merkezi*'nde faaliyetlerde bulunan, yaş aralığı 18-53 olan, farklı kültürel kimliklere sahip, toplam 22 göçmen/sığınmacı kadından oluşturulmuştur. Grup, sanat terapisi uygulayıcı eğitmeni Büşra Şahin tarafından yönlendirmiştir.

Çalışma grup içi faaliyetin işleyişi ve değişkenliğini gözlemlemek adına ikiye ayrılarak farklı günlere bölünmüştür. Uygulamalar 2022 yılı, Ocak-Mart aylarında iki oturum (4+4 saat) kapsamında gerçekleştirilmiştir. Katılımcılar uygulamaların ilkinde, müzik etkileşimi ile resim yapılmıştır. İkinci uygulama da, belirli bir fotoğraf üzerine, katılımcıların duygu ve düşüncelerini ifade etmeleri teşvik edilmiştir.

Çalışma sonrası etkileri, üretimlerin altında yatan nedenler ve bunların nasıl oluştuğuna dair verilere ulaşmak için nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır (İlgin, 2022). Bu bağlamda çalışma analizinde, gözlem ve açık uçlu anket sorularından faydalanılmıştır. Önceden hazırlanan açık uçlu anket sorularında bireylerden kendilerinde gözlemledikleri değişimlerin değerlendirilmesi istenmiştir. Uygulama esnasında fotoğraf çekimi ve video kaydı oluşturulmuştur.

Göçmen Kadınlarla Sanat Terapisi Süreci

Araştırma gurupları, daha önce sanat terapisi seansına katılmamış bireylerden oluşturulmuştur. Aynı zamanda katılımcıların birçoğunun sanat faaliyeti deneyimlememiş ve bu sebeple sanat malzemelerini tanımadıkları bilinmektedir. Basit tesadüfi örneklem ile seçilen 18-53 yaş arası, katılımcılar iki farklı zaman dilimi içerisinde önceden planlama ile gruba uygun terapi kurallarına yönelik sanat pratiği ve değerlendirmesi deneyimlemişlerdir.

İlk uygulama oturumunda, 18-51 yaş aralığında 12 kişilik bir sanat terapisi grubu oluşturulmuştur. Yapılacaklara ilişkin ön bilgi verildikten sonra katılımcıların buldukları mekân ve birbirlerine yönelik tedirginliklerinin azalması amacıyla basit soru-cevaplar gerçekleştirilmiş, kısa bir tanışma gerçekleştirilmiştir (Görsel 1-2).



Görsel 1: *I. Oturum, Isınma*



Görsel 2: *I. Oturum, Isınma*

Uygulamanın ikinci adımı, araştırma konusuna yönelik görsellerin incelenmesi için katılımcılara zaman tanınmıştır (Görsel 3-4).



Görsel 3: I. Oturum, Görsellerin İncelenmesi **Görsel 4:** I. Oturum, Görsellerin İncelenmesi

Görsellerin incelenmesi aşaması ardından, her bireyin duygusal bağ kurduğu görseli seçerek isimlendirmeleri istenmiştir. Diğer adımda katılımcıların belirttikleri isimleri göz önünde bulundurularak, imgelem dünyalarında oluşan imajı, müzik eşliğinde resimleştirmeleri istenmiştir (Görsel 5-6).



Görsel 5: I. Oturum, Resim uygulaması **Görsel 6:** I. Oturum, Resim uygulaması

Terapinin son aşamasında, soru-cevap yönergeleriyle süreç çözümlenmesi gerçekleştirilmiştir (Görsel 7-8).



Görsel 7: I. Oturum, Değerlendirme **Görsel 8:** I. Oturum, Değerlendirme

İlk oturum boyunca, bireylerin sanatsal malzemelerin kullanımına yönelik çekimserlikleri ve bunun yerine daha çok aşına olunan kalem, kâğıt gibi malzemelere yönelim gözlemlenmiştir. Sunulan görsellerden;

sevgi, zahmet, yalnızlık, huzur, hayat, doğa, hicret, bahar, mutluluk gibi temalar ortaya konmuştur. Bu temalar, kişisel deneyimler ve bilinçaltından referans olması nedeniyle önemli görülmektedir. Aynı zamanda korku, sevgi, arzu gibi temel duygusal soyut yapılara karşılık gelmektedir. Gerçekleştirilen uygulamalar boyunca, öncelikle bireylerin sürece alışması ve sanatın farklı alanlarını deneyimlemesi sağlanmıştır. Süreç boyu bireylerin çeşitli araç ve yöntemler kullanarak teşvik edilmesiyle, zorlu duygu ve düşüncelerin dışavurumu gözlemlenmiştir. Uygulama sonunda katılımcıların, “çizmek ve anlatmak içimi açtı”, “yaşadıklarımı hatırladım”, “müzik beni çocukluğuma götürdü”, “umutlarımı ve ailemi çizdim” şeklinde ifadeleri dikkat çekici olmuştur. İlk oturum dışavurumcu sanat terapisi uygulamasında üzerine değerlendirmeler yapılan göçmen kadınların sanat ürünlerinden birkaç örnek aşağıdaki gibidir (Görsel9-15).



Görsel 9: I. Oturum, Khatun AbdulahmanMustafa'nın Çizimi

Görsel 10: I. Oturum, Esmâ Al İbrahim'in Çizimi



Görsel 11: I. Oturum, Abde Amani'nin Çizimi



Görsel 12: *I. Oturum, Maleke Ozbak'ın Çizimi*



Görsel 13: *I. Oturum, Bibi Fatema Rashidi'nin Çizimi*

Görsel 14: *I. Oturum, Asmaa Jabbar Hadi Al Jaafari'nin Çizimi*



Görsel 15: *I. Oturum, Reneh Salım Hamma'nın Çizimi*

İkinci uygulama oturumunda, terapi temasına ilişkin yöntem olarak, disiplinlerarası sanat modelleri uygulanması planlanmıştır. İkinci araştırma gurubu 19-53 yaş aralığında 10 kadın katılımcıdan oluşturulmuştur. İlk uygulamada gerçekleştirilen işlem basamakları 2. uygulamada da izlenmiştir. Görsel 16 ve 17' de katılımcıların birbirlerini tanıma ve alışmaları görülmektedir.



Görsel 16: II. Oturum, Isınma



Görsel 17: II. Oturum, Isınma

Ardından çok çağrışımlı çeşitli temalar içeren fotoğraflar, müzikle katılımcılara sunulmuştur (Görsel 18-19).



Görsel 18: II. Oturum, Fotoğraf İnceleme



Görsel 19: II. Oturum, Fotoğraf İnceleme

İncelemeler ve soru yönergelerinden oluşan bu seansta herhangi bir sanat üretimi gerçekleşmeden her bir katılımcının yaşamlarına dair deneyimler üzerine sohbet edilmiştir (Görsel 20-22).



Görsel 20: II. Oturum, Değerlendirmeler



Görsel 21: II. Oturum, Değerlendirmeler



Görsel 22: *II. Oturum, Değerlendirmeler*

Bu süreçte sunulan fotoğrafların katılımcıların yaşamlarında neleri temsil ettiği analiz edilmeye çalışılmıştır. Değerlendirmelerde yaşantılara bağlı olarak göçebelik, yer-yurt özlemi, kadın olmak ve yalnızlık temaları açığa çıkmıştır. Aynı zamanda kimi yaşantıların benzerliğinin grup üzerinde empati ve beraberliği geliştirdiği gözlemlenmiştir. Bu örnek sanat terapisinde, sanat üretimi gerçekleştirilmeden de sanatın ele aldığı konuyu konuşarak bilinç düzeyinde oluşan imgenin ve o imgeden faydalanmanın önemi vurgulanmaktadır. Söz konusu imgeler, bireyler ve yaşamlarına ilişkin farkındalık geliştirdiği gözlenmiştir.

Her iki sanat terapisi pratiğinde yapılan değerlendirmeler katılımcıların bireysel inisiyatifi ile oluşmuştur.

Sanat Terapisi Etkisi

Wilde (2008), sanatın organik benlik gelişimi için yol açıcı olduğunu söylemektedir. Bazı kuramcı ve sanatçıların söylemleri doğrultusunda da sanat, imgelerin görünür hale getirilmesiyle ifade biçimi yaratma yolu sayılmaktadır. Aynı zamanda sanat, insanın kendini keşfetmesini ve anlamasını sağlayan bilinç düzeyindeki katmanların yansıtılmasına zemin olan, geniş imgeleme süreçlerinden beslenen bir iletişim yöntemidir (Wilde, 2008).

Modern toplum ihtiyaçlarının arasında da yer alan sanat, çağdaş teknolojik araçlar sayesinde yeni mecralarda farklı biçimlerde ortaya çıkarırken, sosyal ve çağdaş insanın imge üretim fırsatını kolaylaştırmaktadır (Yılmaz, 2013: 23).

Sanat, gözlemlendiği üzere söze dökülemeyen duyguların bazı araçlarla ele alınmasını kolaylaştıran bir olgudur. Bilinçdışı atılmış olayların açığa çıkması için sanatı araç olarak kullanan sanat terapisi ise gündelik yaşam düzenine uyumsuz (zihinsel ya da bedensel) bireye, dışavurumcu

ve yaratıcı bir alan açabilir. Sanat terapisinde insan kendi öz varlığına ilkel bir bakış açısı ve yorumla bakmaktadır. Buradaki ikellik ilk elden temas etmeyi ve farkındalığı ima etmektedir. Buna örnek olarak, ilk imgeler olan mağara resimlerinin sanatla dışavurum ve farkındalığın göstergesi olduğu düşünülmektedir. Bu aynı zamanda hem sanat tarihinin hem de incelenen konunun önemli bir referansı sayılmaktadır (Çelikbaş, 2021).

Sanatın terapi etkisinin göçmen kadınlar üzerindeki etkililiğinin araştırma uygulamaları ile sanatın insanı holistik yani bütüncül bakış açısıyla inceleyebilecek bir çerçeve sunabileceğini söylemek mümkün olmuştur. Bu alanda ortaya konmuş bilimsel veriler ve edinilen bilgiye dayanarak, göçmen kadın katılımcıların verilen uyarıcı yönergelerle dışavurum sağlayabildikleri görülmüştür. Katılımcılar açısından bu durum, zihinde oluşan imgelerin somutlaşabileceğinin kanıtıdır. Rollo May (2008) insanın varlığını yaratarak gösterebileceğini, bunun var oluşun olması gereken bir parçası olduğunu ifade etmektedir (May, 2008: 42).

Psikanalizde ruh halinin dışavurumuna yönelik olarak yaratıcılık ve spontanlığın kullanıldığı bilinmektedir. Bu aşamada yaratıcılığa karşılık gelen kavram, regresyon (regression) yani gerilemedir. Bilinen pek çok sanatçının nevrotik anlarında yaratıcı faaliyetlerde bulunduğu ve oluşturduğu sanat üretimleri hatırlanmalıdır. Yaratıcılık kişilerin kendilerini gerçekleştirmelerinde bir dışavurum basamağı olarak düşünülebilir (May, 2008: 62-64).

Kişinin özü ile temasa geçmesine yönelik Harvard’lı psikiyatrist Dr. Jeff Rediger, bireyin benliği ile kurduğu iletişim sayesinde iyileşme gösteren hastalar üzerinde araştırmalar yapmıştır. Buna göre; modern tedavilerin üzerlerinde sonuç vermediği ya da tedaviyi reddeden böylelikle terminal tanı konan ancak yine de iyileşen bireylerin oluşudur. Diğer bir örnek, kanser hastalarıyla çalışan Doktor Kelly Turner’in “spontan/kendiliğinden” iyileşen hastaları incelemesi olmuştur. Her iki bilim insanı kendiliğinden iyileşmelerde, bireylerin kendi özleri ile otantik bir ilişki geliştirmiş olabileceklerini ortaya koymaktadır. Bu örnekler, öz benlik ile temasa geçerek “kimim?, neye ihtiyacım var?” gibi sorgulamalara girişmenin, farkındalığının önemine dikkat çekmektedir. Günümüz çağdaş bireyin travmasının da yaşamsal bir belirti olduğu yadsınamaz bir durumdur. Buradaki önemli esas odak, travmayı nasıl ve ne düzeyde algılandığını belirleyen uyum stratejilerini ve savunma mekanizmalarını sağlamlaştıran bir travmatik versiyonu deneyimlediğini kabul etmekten geçmektedir (Roll, 2022). “Farkındalık, (awareness) kelimesi anlama ve algının bulunma halini anlatmakla beraber, bireyin kendisine ve çevresine karşı idrakını, algısını, bilincini içermektedir” (May, 2008: 39).

Göçmen kadınların üretimleri analiz edildiğinde travmalarının yalnızlık ya da savaş gibi temalardan kaynaklandığı görülmüştür. Fiziksel-duygusal istismarlar, yaşanan-tanık olunan felaketler, kayıplar travmatik etki yaratmaktadır. Macaristan soykırımından kurtulmuş, birinci nesil göçmen, doktor ve yazar Gabor Maté, travmanın yaşamımız boyunca bizi nasıl etkilediği konusunda güncel saptamalarda bulunan bilim insanlarından. Ona göre bağımlılıklar, kronik hastalıklar, zihinsel hastalıklar, gündelik kaygılar çocukluk yaralarına işaret etmektedir ve duygusal durumu direkt şekillendirmektedir. Bu anlamda parçası olunan coğrafya ve kültürün ürünü psikolojik bir durum gözlenebilir.

Travma, yunanca “yaralanma” kelimesinden gelmektedir. Travmalar açılmış ve kapanmayacak ve adeta her zaman izi kalacak bir yara gibidir. Bir bireyin travmatize olması için illaki bir felaket geçmişi olması gerekmez. Fiziksel ya da duygusal ihtiyaçların karşılanmamış olması da bireyde travmatik bir etki yaratabilir. Bu sebeple travmanın, başa gelen olaylara karşın verilen ruhsal tepki olduğunu anlamak gerekir (Roll, 2022). Konu bakımından travmaları, sanat terapisinde bedendeki yansımaları bulunan “içsel bir yara” olarak tanımak onu iyileştirmeye yardımcı olmaktadır.

Konuya ilişkin uzman Gabor Maté, kendi dünyasından travmayı örneklemiştir: “Savaş zamanı Macaristan’da annem hayatımı kurtarmak için beni bir yabancıya verdiği ve onu görmediğimde bunun bir yansımasını yaşadım. Annem bana ulaşamadı, onu dört-beş hafta sonra tekrar gördüğümde birkaç gün ona bakmadım. Bir bebek kendini, tekrar terk edilmenin acısından korumak için böyle yapar. Üzerimdeki yara iyileşti, ancak 70 yıl sonra bile güvendiğim kadın bana gelmezse tekrar ortaya çıkacak. Bu travmatik bir izdir.”

Olan şu ki, travma harekete geçtiğinde beynin rasyonel olan (akılcı), yani yanıt verebilen kısmı devre dışı kalmaktadır ve travmatik izler gün yüzüne çıkmaktadır. Sonrasında davranışı bu travmatik etki yönetir. Birey incinmiş küçük bir çocuk gibi davranabilir. Travmanın iyileşmesi bu izleri tanımayı ve bunlarla başa çıkmayı öğrenmekle bağlantılıdır. Travmatize toplumlarda, sağlık, kültür, siyaset, ekonomi gibi kitlesel alanlarda, olumsuzluklar görülebilmektedir. Özgünlük, kızgınlık, kabul, farkındalık, özerklik gibi olgular şifa yolları olarak kabul edilmektedir. İnsanların iyileşebilmeleri, kendilerine terapi uygulayabilmeleri için kendi yollarını bulmaları gerekmektedir. İnsan bir davranışa yol açan travmanın holistik bir anlayışının ve onu rehabilite etmenin bir yolunu bulmanın aksine acı çekmeyi, kırılmayı, travmaya tutunmayı en kolay, bilindik yol olarak seçmektedir. Şifanın odağı, fark etmek ve inkâr etmemektir. Bu sebeple travmanın olaylar değil olaylara verilen içsel tepkinin açığa çıkışı olduğunu yeniden hatırlamakta fayda görülmektedir.

Travmanın tanımlanmasına yönelik, beden işaretler vermektedir. Bu anlamda kendini anlama, tanıma ya da bütünsel düşünme gibi adımları sanat terapisi yöntemleri ile takip etmek ve çözümlemek mümkün olabilecektir. Böylece birey, travmatize olmuş katı kimliğinden saf öz kimliğine narin bir akışla geçebilecektir (Roll, 2022).

Sanatın yarattığı cesaret duygusunun, terapiye etkisi konusunda örnek olarak May (2008), farklı cesaret biçimlerinden bahsetmektedir. Fiziksel cesareti, Nietzsche bağlamında bedenin ifadeyi oluşturması ve başkasıyla aynı duyguları hissetmenin aracı olarak değerlendirmektedir. Moral cesareti, kişinin çevresinde olup biteni algılamasına, farkında olmasına dayanmaktadır. Toplumsal cesareti, diğer bireylerle ilişki içinde olmasına ve arasında yakın bir anlam yaratma çabasına girmesiyle ilişkilendirilmektedir. Bu cesaret türünü Otto Rank'ın alıntısıyla; yalnız kalma korkusu, bir başkasına dayanma, ondan güç alma ihtiyacı olarak açıklamaktadır. Son olarak insan için en önemli olduğunu düşündüğü yaratıcı cesareti, çağdaş ve yeni bir toplumun temellendirilmesinde yeni arayış olarak açıklamaktadır. Bu yeni arayışların edebi, işitsel, plastik ve dramatik imgelerle bulunabileceği düşünülmektedir (May, 2008).

“...Bilinçdışı çalışmanın olanaklılığı ve kesin bir meyve vermesi ancak, bilinçli bir çalışma ile birlikte sürüdürülmesiyle söz konusudur.” (May, 2008: 85).

Sonuç ve Öneriler

İçinde yaşanan toplum ve çevre insan hayatının oldukça etkili, belirleyici zeminleridir. Geçmiş çağlardan yirmi birinci modern yüzyılına kadar bu olgunun psikolojik yansımaları birçok araştırmaya konu olmuştur. Bu araştırma kapsamında da göçebe kadınların toplum ve çevre ile olan uyumu, bireysel yaşantılarda kabul, farkındalık incelemeleri dışavurumcu sanat terapisi yöntemiyle gözlemlenmeye çalışılmıştır.

Sanatın iyileştirme gücünü ve terapi etkisini ortaya koyan sanat terapisi, günümüzde holistik/bütüncül bir alan olarak uzmanları yardımıyla gerçekleştirildiği taktirde tüm birey gruplarıyla iyi bir uyum sağlayacağı düşünülmektedir. Araştırma doğrultusunda disiplinlerarası sanatlardan üç tanesi; resim, müzik ve fotoğraf seçilerek gruplara uygun iki uygulama planlaması yapılmıştır. Uygulamalar, sanat terapisi uygulayıcı eğitmeni Büşra Şahin tarafından gerçekleştirilmiştir. Planlanan dışavurumcu sanat terapisi uygulamaları göçmen kadın grupları üzerinde istenen gözlemlerin yapılmasına iyi bir örnek olduğu düşünülmektedir.

Sanat terapisi hedeflenen davranışların gözlemini sağlarken aynı zamanda risk faktörü de barındırmaktadır. Grup içinde yaşantılarında göç, savaşı, yalnızlık gibi konular bakımından travmatize olmuş bireyler bulun-

maktadır. Bireylerde travmatize olmuş alanlarda travmanın ne olduğunu anlatmaya, öz kabul/başa çıkma yöntemlerini açığa çıkarmaya ve farkındalık oluşturmaya dikkat edilmiştir.

Gözlem ve analizler doğrultusunda, göçmen kadınların iç dünyalarının dışavurumları ilk aşamalarda kolay olmamıştır. İlk defa deneyimlenen sanat terapisi çekinceleri doğurmuştur. Fakat iki seansta da ilerleyen zamanlarda yaşanan ortak yaşam pratikleri duygudaşlığı ve bireysel ifadeyi kolaylaştırmıştır. Sanat uygulaması bireysel özellikleri ön plana çıkarmış, yakın hissedilen sanat malzemelerine olan temaslar gözlemlenmiştir. Önceden sanat terapisinin ne olduğuna dair bir fikri olmayan göçmen kadın grupları bireysel farkındalık, yaşantılarda içe dönme, bilinci sorgulama, toplumsal paylaşım duygusu ve benliğin ifadesi gibi birçok alanı bütüncül olarak çalışma fırsatı bulmuştur. Yaşantılarını birkaç sanat yoluyla dışa vuran kadınlar bilinç düzeylerindeki malzemeleri ve travmalarını kendileri yorumlamışlardır. Çalışmaların sonunda birçok zihinsel imge somut hale dönüştürülmüştür. İlk grup çizdiği resimlerle, ikinci grup ise seçtiği fotoğraflarla imgelerini yaratmıştır. Gerçekleştirilen sanat terapisi uygulamalarında hem psikolojik hem de fiziksel olarak anlama ve yaratma cesareti gösterilmiştir.

Günümüz yirmi birinci yüzyıl şartlarında sınırlandırılan bireyler olarak göçmenlere ve buna benzer gruplara kendilerini ifade etme, sanatın cesaret ve terapi etkisini yaşamalarına izin vermek gerekmektedir. Bu hususta alanlarında uzman sanat eğitimcilerinin ve psikoterapi uzmanlarının birlikte çalışarak alandaki açıklığı hedef kitleyi çoğaltarak içeriği geliştirmeleri beklenmektedir. Çalışılan örnek veya benzeri sınırlandırılmış gruplara toplumu ve çevreyi anlama/anlamlandırma konusunda fırsat tanınmalıdır.

KAYNAKÇA

- American Art Therapy Association. *About The American Art Therapy Association*. Ekim 27, 2022 tarihinde <https://arttherapy.org/about/> adresinden alındı
- Çelikbaş, E. Ö. (2019). Dışavurumcu Sanat Terapisi. *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 20-37.
- Çelikbaş, E. Ö. (2021). Sanat Terapisi ve Duyguların Dışavurumu. *E- Psikoloji Dergisi*(2).
- İlgın, S. (2022, Haziran 6). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. Kasım 1, 2022 tarihinde İstanbul Boğaziçi Enstitüsü: <https://istanbulbogazicienstitu.com/nitel-arastirma-yontemleri-nelerdir> adresinden alındı
- May, R. (2008). *Yaratma Cesareti*. (A. Oysal, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Pediatriden Geriatriye (2022). Bölüm 41 / Suzi Amado / Sanat Terapisi (Podcast). <https://open.spotify.com/episode/7CYq9b0rBs3ySpvjERcTyj?si=3517e4be4d9940ed> adresinden alındı
- Psychologies Türkiye (2020). Deniz Çakmakkaya ile Terapi Odalarından Serisi 3 - Bihter Yasemin Adalı / Sanat Terapisi (Podcast). <https://open.spotify.com/episode/1hbEMwgeZDr2MLJRmdkLue?si=273860a80a3e4c68> adresinden alındı
- Roll, R. (2022). Dr. Gabor Maté On How Trauma Fuels Disease (Video). Kasım 12, 2022 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=AEpD2o6M-ZOk&t=1203s> adresinden alındı
- Wikipedia. *Temenos*. Ekim 27, 2022 tarihinde <https://en.wikipedia.org/wiki/Temenos> adresinden alındı
- Wilde, O. (2008). *Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil Estetik ve Etik Üzerine*. (E. Soğancılar, K. Genç, F. Özgüven, & T. Armaner, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.

“

Bölüm 19

ÇAĞDAŞ SANATTA YAPIBOZUM
OKUMALARI

H. Nilüfer SÜZEN¹

”

1 Doç. Dr. H.Nilüfer Süzen Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi
Güzel San. Eğitimi Bölümü Resim-iş Eğitimi ABD- ORCID ID
0000000220205551

GİRİŞ

1960 yılında postmodernizmin eleştirel ifadesi olan yapıbozum, disiplinlerarası ortak bir düşünce biçimidir. Postyapısalcı Jacques Derrida'nın ortaya attığı ikili karşıtlıklar üzerine kurgulanmış tüm eserlerdeki zıtlıkları analiz ederek yorumlamayı hedeflemektedir. Yapıbozum sanat tarihinde alternatif bir görseli okuma yöntemleri geliştirmiştir. Yapıbozum çağdaş ve modern sanatta da etkili olmuştur. Sanat eserinin kurgulanmasında “gösterge-gösteren-gösterilen”le toplumsal yaşamın karşıtlıklarına yönelik bir farkındalık yaratmıştır. Yapıbozum güncel sanatın görseli çözüme ve anlamadaki arayışıdır. Derrida'nın yapısalcılığa getirdiği eleştiri, sanat nesnesinin yorumlanması ve okunmasında önemini arttırmıştır. Modern sanat kavramları üzerine geliştirdiği sorgulamaya yönelik geleneksel sanat eleştirisinden farklı, multidisipliner bir anlayışla yenilik getirmiştir. Yapıbozum, sanat ürününde dilin kurgulanma sürecine odaklanarak sanat eserini üreten kişiler değil, eserin ifade ettikleri önemlidir.

Bu araştırma da, yapıbozumun, sanat ve sanat eserlerindeki karşıtlıklarla, çok katmanlı sanat eserleri üreten sanatçılardan birer eser çözümlemesi yapılacaktır.

Postmodernizmin doğuşuyla ortaya çıkan yapıbozum, sanatın anlamlandırılması ve göstergebilim alanında da yorumlanabilmesi amacıyla yaygın olarak kullanılan bir kavram olmuştur.

Postmodernizm ve ideolojik modernitenin eleştirisi olarak (deconstruction) “yapıbozum”, Türkçe’de “yapısöküm” veya “yapıçözüm” sözcükleri ile ifade edilmektedir. Yapıbozum (sosyoloji, antropoloji, psikoloji, göstergebilim, dil bilimi) gibi farklı disiplinlerle birlikte yeni bir söylem geliştirmiştir.

Derrida'nın Batı Metafiziği'ne ve onun geleneksel yapısına karşı çıkması yapı sökümlü kavramını ortaya çıkarmıştır. Derrida yapıtın süreç içerisinde yeniden kurulmasını amaçlamaktadır. Derrida'ya göre, yapıt parçalarken her parça ile birlikte başka bir yapıt kurgulanır. Postyapısalcı düşünce, yapısalcı düşünceye göre koşulsuz kabul görmüş tüm kavramları ret eder (Aytekin,2020;1).

1) POSTMODERNİZMİN TANIMI

Postmodernizm, kültürel dışavurumlar sunarak gelişir. Bunlar, ironi, parodi, şiddet, geçmiş sanatı kullanma şeklinde sıralanır. Belirsizliği temsil eder görünen Postmodernizm terimi, 1970'li yıllardan beri yaygın olarak kullanılmasına karşın yüzyılın sonuna doğru güvenilirliğini kaybetmiştir.

Sanat eserlerinin Postmodernizm dışında halen var olanın yorumlanması ve benzeri girişimlerle yeniden tanımlanıp üretilmesinde, özellikle 1980’li ve 1990’lı yıllardan sonra artış izlenir. Bunu Bourriaud’dan şöyle tanımlamaktadır.

“ 90’lı yılların başında artan sayıdaki sanat işleri daha önce var olan eserlerden yola çıkılarak yaratılıyor; giderek daha fazla sanatçı başkaları tarafından yapılmış eserleri yorumluyor, yeniden üretiyor, yeniden sergiliyor. Kendi işlerini diğer insanların işlerine yerleştiren sanatçılar üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır nesne ve orijinal iş arasındaki geleneksel ayırımın kökünün kazanmasında ciddi rol oynarlar” (akt. Girgin,2018;31)

Postmodernizm, kuramcılarında Jameson, kendi kültürel sınıflandırmasıyla, 19. Yüzyılın ortasında bulunan “Buhar makinesi” ile “realizm”; 19. Yüzyılın sonuna doğru “Elektrik Enerjisi” ile “Modernizm” ve 1940’lardan bu yana “Elektronik ve Nükleer Enerji” ile “Postmodernizm” olarak tanımlamaktadır (Akt. Şahiner,2008;44).

Modern sanatın eskiye tepkisi, yeni ve özgün yaratılarda bulunma kaygısı özellikle 1990’lı yıllarda, sanatçılar tarafından, “kopyalama, göndermeler yapma, hatırlatma, benzetme, yeniden kullanma, kendine mal etme yöntemleri sakıncalı görülmemiştir (Erden,2016;317).

Sanatın sınırsızlığı, gereçlerin çeşitlenmesi, Gerard Genette’in tanımlamasıyla, “içkin nesnesinin” sürekli olarak yeni bir tanımlamaya uğraması sanatı kavramlaştırırken söz konusu çoğul okumaların da önünü açmıştır. Bu göstermeye yönelik sanat yapıtından “demek isteyen” sanat yapıtı anlayışına geçiştir (Aktulum,2016;11).

Bu bağlam da postmodernizmin yapısını açıklayabilmek adına modernizm ile arasındaki farklılıklar tanımlanmıştır.

Postmodernizm genel anlamda modernizme karşın biraz daha esnek ve herşeyi kabul eden yumuşak yapısıyla yıkıcı bir etki yaratmıştır. Yeni anlayışların ve kuramların ortaya çıktığı, sanat düşünce ve algılama tavırlarının gelişmesine katkı sağlayan farklı felsefeler de ortaya çıkmıştır. Bu kavramlardan biri de “yapıbozum/yapısöküm”dür.

2) YAPIBOZUM/YAPISÖKÜM NEDİR?

Eleştirel yöntemin kurucusu olan Derrida’ya göre yapıbozum yıkmaktan yerine bir bütünü nasıl inşa edildiğini bulmaya ve onu yeniden oluşturmaya yönelmektir. Derrida’ya göre yapıbozum otoriteyi reddetmektedir. Doğruların artmasıyla beraber tek ve kesin bir doğrunun olmaması kriz anlayışını beslenmektedir. Bu nedenle Derrida’da mutlak bir doğrunun olabileceği düşüncesi manasını yitirmiştir. Metne farklı an-

lamlar yüklenerek yeniden yorumlamayı önü açılmaktadır (Yanık, 2016, s.94) Aytekin, 2020,8).

Bir metin yapıbozuma uğradığında, onu her türlü anlama ve yorumla açık hale getirir, metindeki anahtar düşünceleri bulup çift anlamlı, karşıt ve sert tanımlarla sabitlenir ki; örneğin, iyi, kötü, erkek ve dişi. Karşıtlık ilişkisi içindeki kavram Derrida'nın "dilin kendi dışına çıkamayan kendine göndermeli bir sistem olduğunu iddia eden Saussure ve yapısalcılarla aynı düzlemde buluşur (Barrett,2015;251).

Derrida'nın yapıbozum yönteminde okuma ve yorumlama "Yapısöküm/Yapıbozum" ile, "gösteren/ gösterilen" arasındaki ilişkiyi değiştirerek "gösterge (anlam)"yi sınırsızlaştırmış ve "öteki"ni düşünmeye yöneltmiştir.

2.1) SANAT VE YAPIBOZUM/YAPISÖKÜM

Derrida'ya göre, eğer sanat göstergelerle hareket ediyor ve öykünme ile etkili oluyorsa bir kültüre yaslanıyor demektir. Sanat yapıtıdan duyusal izlenime karşıt etik izlenim alınmıyorsa, sanat kendinin göstergeler içine yerleştirmiş demektir. Bu bağlamda, estetiğin yolu semiyolojiden ve etnolojiden geçer ve göstergeler bir kültür sisteminin değerlerine göre anlam kazanır. Bu nedenle, duygulanım etik ile ilişkili olduğu sürece, bizim duyarlı olduğumuz bir izlenim,

farklı kültürlerin bireylerine bir şey ifade etmeyebilir. Sanatın kendisi bir kültürel gösterge olarak ele alınırsa, onun (sanatın) göstergelerinin de bağlı bulunduğu kültürün insanları için bir anlam taşıması doğaldır ve sanatta etkili olan da göstergenin gösterdiği, ifade ettiği veya öykündüğü şeydir. Derrida'nın dekonstrüksiyon modeli, belli bir yapının parçalara bölünmesi, öğelere ayrıştırılmasıyla öğeler arasında kurulan yeni ilişkiler sonucu, ilk yapının bozularak farklılaşmasını ifade eder. Hiçbir yerde ve zamanda hiçbir yapı ne tam olarak var olur ne de yok olur düşüncesinden hareketle yalnızca ayrışmaların varlığı gerçektir (Öndin,2009;123-124)

Derrida gösterilmeyeni anlamak için kalıplaşmış tümel kavramların yerine, yeni ve bilinmeyen anlamlar üretmemizi istemektedir. Bu yaklaşım, sanatın tüm alanlarında uygulanarak kabul edilmeye başlanmıştır.

Jacques Derrida'nın "yapıbozum/yapısöküm" stratejisi, çoğu kavramın kendi kendine yetmesinin nasıl yanıltıcı olduğunu kanıtlama düşüncesidir. Kavramlar kendilerinin karşıtlarına göre tanımlarken, genellikle reddettikleri düşüncelerin izlerini de içermektedirler.

Anlamlar asla durağan değil, sürekli bir "kayma hali" içerisindedir. Varlık mefhumu kendi içinde yapıbozum, için iyi bir adaydır çünkü "varlık", "yokluk" karşısında kendini tanımlarken bir eksikliği kabul eder

(Hopkins, 2018;162). Derrida'nın “son söz her zaman imgenindir” söylemi sanatın çeşitli alanlarında dolaşıma girmiş ve yeni kavramları beraberinde getirmiştir. Yapıbozum anlayışıyla eserler üreten çağdaş sanat teknoloji sayesinde toplumsal düzeyde yayılım ve kabul edilebilirlik sağlamıştır (Antmen, 2008;278).

2.2. YAPIBOZUMLA SANAT ESERLERİNİ OKUMA DENEMELERİ

Duyularımızla algıladığımız kısaca gördüğümüz, duyduğumuz, tattığımız ya da kokladığımız her şey yaşantımıza farklı anlamlar katarken sınırlarını kendiliğinden çizer. Sadece saf duyularla görülen ya da duyulan şeyin anlamlandırılması sanatı ve eseri anlama da yetersiz kalabilmektedir. Bu anlam da sanat eserini bir gösterge; eserin söylemini ise gösteren; biçim, form ve renk ile zenginleştirilmiş ifadesini ise gösterilen olarak ele alan yapıbozum yöntemi, sanat eserini çözümlenmiş parçalarına ayırmak ve felsefesini tanımlamak ve gösterene indirgeyerek gösterenin başka bir bağlamda tecrübe edilmesini sağlamaktadır.

Yapıbozumda, dil ve iletişim desteğiyle sorgulama, sanat eserinde “gönderge/gösteren” “gösterge/gösteren” arasındaki benzeşim ilişkisine odaklanmıştır. Sonuçta, imgenin, yorum ya da işaret zorunluluğu ortadan kalkmıştır. Sanat nesne ve imgesi arasındaki mesafe kaybolmuş nesne bağımsız ifadesiyle anlam üzerinde belirleyiciliğini kazanmıştır.

Yapıbozum sanata nasıl bir miras devreder? Sanatta anlatım ve iletişim yolu çeşitlendirilerek yeşerdiği coğrafyadan beslendiği kültüre kadar devingen yapısıyla gelişim ve değişime açıktır. Bu gelişim ve değişimle birlikte disiplinlerarası yaklaşımların etkisi de yadsınmaz. Bu anlamda sanatçının geresinim duyduğu farklılık çeşitlilik yenilik gibi birçok kavram yapıbozumun esnek ve sınırsızlığı sayesinde yenilenmiştir. Yapıbozum izleyiciyi ve üretene sanatı anlama ve yorumlamada yeni bir biçimde düşünmeye çağırır; bu yeni düşünme biçimi, Derrida'ya göre hem izleyen hem de sanat yapıtını “rastlantısallık hali” ne yönlendirecek yaratıcı gücüne sahip olmasını sağlar (Murray, 2012;117-118).

2.2.1. Anslem Kiefer

Anslem Kiefer 1945 yılında, İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden birkaç ay önce dünyaya gelmiştir. 1942-1945 yıllarında Almanya'ya bir milyon ton bomba atılarak şehirler yerle bir edilmiştir. Kiefer'in evi de bombalanan şehirler arasındaydı. Kiefer kasvetli savaş sonrası dönemde hiç oyuncağı olmadığından bahsetmektedir. Kiefer Nazizm gölgesinde yaşasa da onun direkt etkisini deneyimleyemeyecek kadar küçük yaştadır. Kiefer Almanya ve onun tabuları ile yüzleşmek istiyordu.

Bu nedenle Beuys bu acı veren geçmişle başa çıkmak için kendini belirsiz görseller kullanmaya mecbur hissederken, kişisel bir simya sembolizmiyle aşlanmış Kiefer, kendi sembollerini kullanarak Almanların bu toplu deneyimini daha aşikâr bir biçimde göstermeyi hedeflemiştir. Dolayısıyla Almanya'nın travmasıyla yüzleşebileceği bir alan olarak kullanmaya başlamıştır. Bunu yaparken tartışmalara yol açan toplu resimlerden, sembollerden ve geleneklerden tekrar tekrar faydalanmıştır. Açık ve sansürsüz paylaşılan hikayelerle ilgilenmiştir (Morley,2021;170).

Kiefer,savaşın sonra yanıp kavrulmuş toprağı tasvir ettiği resimleri 20. Yüzyıl sanatının en etkili görüntülerini içerir. Kiefer bütün Alman kültürünün alev alev yandığını gösterir(Hicks,2015;180).



Resim 1: *Osiris and Isis*, (379.73 x 561.34 x 24.13 cm).

San Francisco Museum of Modern Art,

Osiris ve İsis Yeni Dışavurumculuk 'un bir örneğidir. Osiris ve İsis sanatçı tarafından 1984-1987 yıllarında yapılan ve enerji teknolojilerinin çelişkili faydalarını irdeleyen bir eserdir. 1986 yılında tablonun yapımı sırasında Çernobil nükleer reaktör felaketi meydana gelmiştir. Kiefer'in tuvalin yüzeyine kil ve yağlıboya uygulayarak yaptığı eserinin piramide benzer yapısı, eserin adının çağrıştırdığı Mısır esinli içeriğinden ziyade Meksika'nın Maya tapınaklarına benzemektedir.

Yani adını aldığı bu efsanenin gerçekçi çizimi olmaktan çok uzaktır. Ancak Kiefer'in aklında evrensel bir mesaj vardır. Birçok kültürde piramit cennet ile dünyanın birleştiği noktayı temsil eder. Burada gökyüzüne

ait şeylerle dünyaya ait olanlar yakındır. Bu tabloda yapının tepesinde, bir şeyin kurban edilebileceği gökyüzü sınırında Kiefer, bir televizyonun elektronik devre kartını iliştiirmiştir. Yanmış ve paslanmış uzun bakır kablo telleri, tablonun yüzeyinden dışarı çıkar ve yapının ön cephesinden aşağı doğru sarkarak taban kısmına düşer.

Burada on yedi kırık porselen parçası erimiş kurlun üzerine lehimle tutturulmuştur. Kiefer eserlerinin karmaşık arka planına kafa yormanın gerekli olmadığını ve onları görmenin yeterli olduğunu iddia etse de tabloyu yorumlayabilmek için eserin başlığına odaklanmakta fayda vardır. Osiris ve İsis, kaynağını doğrudan bir Mısır efsanesinden alır. Çöl, fırtınalar, kargaşa, şiddet ve yabancıların tanrısı Set, Yeraltı Tanrısı ve Ölülerin Hakimi olan ağabeyi Osiris'in iyiliksever gücünün kıskanır ve bu nedenle rakibini kandırarak öldürür. Fakat en sonunda sadık karısı İsis'in yardımıyla Osiris yeniden doğar. Oğulları Horus ile birlikte Osiris en sonunda Set'ten intikamını alır ve tahtını geri kazanır. Osiris zeki lidere örnek oluşturur; İsis sadık eşi ve yardımcı simgeler, Set de kötülük, kıskançlık ve nefreti bünyesinde taşır. Efsane iyi ile kötüyü karşı karşıya getirir.

Ana tema, çaresizlikten ve ölümden ümit ve hayat doğabileceğidir. Üstü üste dizilmiş kitap gibi görüne piramit benzeri yapı, kil uygulatarak yapılmıştır. Bu malzeme Mısırlılar tarafından yalnızca binalar için tuğla olarak değil, bir yüzeye hieroglif yazılar yazmak için de kullanılmıştır. İletişim- kolaylaştırmak için bir elektronik devre kartı yapmıştır ancak devre harap olmuştur. Bu nedenle Kiefer'in eseri iletişim de yaşanan başarısızlığı ve bir felaketin yaklaştığı izlenimini kuvvetli bir şekilde verir. Osiris ve İsis'te bir tür çürüme ve yok olma duygusu hâkimdir.

Görünüşe bakılırsa Kiefer, piramit ve elektronik devre kartı ile simgelenen bilginin iyilik veya kötülük için kullanılabileceğini ama yıkıcı hedefler için faydalanılmasının daha olası olduğunu düşündürmektedir. Osiris ve İsis'in devasa boyut neredeyse monokrom denebilecek koyu renkleri, yıpranmış ve çukurlu yüzeyi, duvardan dışarı doğru en az on beş santimetre çıkması ve dramatik konusu gibi özelliklerinin tümü, Kiefer'in yücenin estetiğinden yararlandığının göstergesidir.

Bu korkuyla karışık saygı hissi, perspektifin kullanımıyla arta ve bu izleyicilere piramit şeklindeki yapının dibinde durup yukarıya bakıyorlarmış izlenimini verir. Fakat Kiefer resmi öyle bir şekilde çizmiştir ki bu sağlam mimari yapının aşırı hassas olduğunun bu anıtın her an çökebileceğini ve korkunç bir şeyin meydana geldiğini veya gelmek üzere olduğunu hissettirir. Kiefer'in, eseri savaşın soğuk ruhunu hissettirmekle kalmayıp, mistik bir dünyaya, tarih öncesi döneme, kozmik bir döngüye, yaşam ve ölüme, yeniden doğuma da şahitlik etmektedir.

Eserlerin somut kültürel değerleri üzerine, Derrida gösterge bilim yerine “iz” kavramını hatırlatır. “İz yalnızca köklerin kaybolması değildir-devam eden söylem içinde ve izlediğimiz anda içinde köklerin ortadan kaybolmadığı, iz tarafından karşılıklı olarak yapılanması dışında hiç yapılanmadığı anlamına gelir” (Aktr. Aytakin 2020 , Lucy,2012:83)

2.2.2. KAZIMIR MALEVICH



Resim2: *Siyah Kare, Kumaş Üzerine Yağlıboya 79.5x79.5 cm Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.*

Malevich'in anne ve babası Polonya'dan kaçan Polonyalıları kargaşa döneminde ülkelerinden kaçarak, o sırada Rus İmparatorluğu'nun bir parçası olan Ukrayna'nın Kiev kentine taşınmışlardır. Oğulları eserlerini daima isminin Polonya dilindeki orijinali olan Kazimierz Malewicz diye imzalardı (Morley,2021;50).

Malevich, tamamen zihinsellik içeren ve içedönük bir sanat yaratmak amacıyla algılanabilen dünyadan kaynaklanan temsili görselliği terk etmenin elzem olduğunu düşünen aralarında Wassily Kandisky ve Piet Mondrian gibi Avrupalı sanatçıların da yer aldığı bir nesilden gelir.

“Siyah Kare,Kazimir Malevich'in yeni “nesnesiz” sanat dediği tarzın en uç ifadesidir. Ortada bir görsel yoktur ama çoğu soyut eserde en azından formun ve rengin sanatsal oyununu düşünme imkânımız varken,

burada yalnızca beyaz renkli kare bir zemin üzerine boyanmış basit, siyah bir kare görürüz. Eser kompozisyonlara özgü karmaşıklıktan yoksundur ve algı açısından kör bir nokta gibidir.

Eserin 1915 yılında St. Petesburg’da (o dönem de bilinen adıyla Petrograd) açılan “Son Fütürist Resimler Sergisi: 0-10”da sergilenmesinden iki yıl sonra Rusya’da devrimin ve iç savaşın başlaması, Siyah Kare’nin kehaneti- tüm modası geçmiş sembollerin ölümüne işaret etmesi ve yeni bir toplum için “ikon” olması- olarak düşünülür (Morley,2021;46).

Resmin eşi benzeri görülmemiş basitliği karmaşık birbiriyle yarışan ve uyumsuz bir dolu yoruma sebep olur. Bu yorumlar, resmin figüratif imgelerden ve biçimsel karmaşıklıktan yosun olmasının doğurduğu boşluğu doldurmak için ortaya çıkar. Bu yüzden eserin anlamı maddesel nesnenin oluşturduğu çerçevenin- yani resmin ta kendisinin- dışında yatıyor gibidir. Anlamı, daha ziyade geniş çaplı toplumsal bir içerikte aramak gerekir.

Bu bağlamda sanatçı, eleştirmenler, sanat tarihçileri ve izleyicilerin esere atfettikleri birçok anlam devreye girer. Siyah Kare, görünmeyen ile görünen, karanlık ile ışık, loşluk ile berraklık arasında sessiz bir drama sergiler. Siyahlık, bir resimde normalde görülebilenlerin silinip çıkarılmasına veya gizlenmesine yarar ve bu durum izleyici de, görülebilen veya kavranabilenin ötesinde neler yattığı hakkında yüksek bir farkındalık yaratır.

Siyah Kare, bir şeylerin eksik olduğuna, saklandığına, silindiğine, şekil bulamadığına veya bulamayacağına dair güçlü bir his verir. Siyah Karenin siyahlığı depresyon ve travma durumuna benzeyen ruhsal bir boşluk gibidir veya belki de tam tersine insanı kendinden geçiren bir özgürlüktür. Aslına bakılırsa, bu karanlık alanın iyi niyetli olması, bu deneyiminin ne tür bir inanç sistemi aracılığıyla değerlendirildiğine bağlıdır. Somut terimlerle Malevich’in sunmayı hedeflediği şey, “sıfır” veya “hiçbir şey” fikrinin görsel muadili ya da başka bir deyişle “nesnesizliktir”.

Malevich, resminin görünür dünyanın nesnelileriyle bir bağı olmadığını ilan etmiştir. Siyah Kare hakkında şöyle yazmıştır:” Beyaz kenarlar, siyah kareyi çevreleyen kenarlar değildir, sadece bir var olmama hissi verir; kare form ise algının ilk nesnesiz unsurudur. İnsanların düşündüğü gibi sanatın sonu değil aksine gerçek varoluşun başlangıcıdır” (Morley,2021;48).

Sanatın anlamı ve hedefiyle ilgili önceki tüm fikirleri imha ediyor ve yeni bir sanatın doğduğuna dair ilk işareti veriyordu.

Derrida’nın post-yapısalcı dilbilim kuramı çerçevesinde oluşturduğu yapıbozum sanat üretiminin şeklini yeniden oluşturmak açısından önem-

lidir. Sanatın doğasına ilişkin belirli bir anlatım yerine bir dizi izlenim sunulur.

Yapıbozum hiçbir zaman herhangi birşeyin anlamıyla ilgilenmez; bunun yerine bize kuramlarımızın haksız yere varsayımda bulunduğumuzda ortaya çıkan boşluklarına dokunma girişimi sağlar. Tek bir sanat yapıtı bile bütünüyle var olamaz çünkü bütünüyle var olmak efsanedir (Murray,2012;118).

SONUÇ

Son söz olarak, sanatçıların sanat eserlerini üretme de baskın olan her dönem (savaş, ölüm, yoksulluk, din, dil, ırk ayrımı vb.) sanata yaklaşımlarını da farklılaştırmıştır. Yapıbozum- yapısöküm kavramı modern-post-modern dönemlerin kavramsal söylemleridir. Ancak sanatçıların sanatın var olduğu her çağ da ve mekân da klasik ezberlerden uzaklaşmak ve kalıplaşmış estetik kriterleri yıkmaktır.

Çalışma kapsamında eserleri seçilen sanatçılar, eserlerindeki teknik malzeme çeşitlilikleri zamansız eserler üreterek anlam kaygısının önem kazanmasını sağlamaktır. Kavramlar, kendilerini karşıtlarına göre tanımlarken genellikle reddettikleri fikirlerin kalıntılarını da içerirler. Bu anlam da sürekli bir kayma ve değişkenlik söz konusudur. Çünkü anlam sürekliliği olan gelişim ve değişim sürecidir. Ve göstergeler tam anlamı vermekte yetersiz kalabilirler. Bu anlamda, kendi içinde barındırdığı başka anlamların izlerindeki taşıyabilirler.

Sanat eseri sınırsız anlam ve yorum içeren yaşayan ve yaşatan yapıyla, yaratıcı öznenin üretebildiği ve düşünebildiği tüm ifadeleri taşır. Bu ifade biçimini üreten öznenin bireysel kararlarından ziyade kültür- teknoloji- bilim- coğrafya etkisiyle biçimlenen gelişen ve yayılan anlam kazandığı sürece sürekliliği sağlayan bir organizmadır. Yapıbozumun ortaya çıkışında metnin anlamını çözmek için metinde olmayanla, ilgilenen bu kavram çağdaş sanat üretiminde de etkisini göstermiştir.

Derrida'nın stratejinde yapısalcı üst-dilin anlatımdan ziyade alt yapıda anlatılan izler ve köklerin sanat eserlerini okumada etkin olduğu görülmektedir. Bu anlatımda kültürel yaklaşım ve sanatçının psikolojisinde etkin olduğu görülmektedir. Yapıbozum/yapısöküm sürecinde sanatçının izleyici ile paylaştığı gerçek yada gerçeküstücülük görünenin ötesinde anlamın ve ifadenin gücüyle yeniden üretilerek yeniden anlamlandırılmaktadır. Burada iletilen mesajla birlikte mesajı alan izleyicinin de kültürel yatkınlığı ve yaklaşımı süreci derinden etkilemektedir. Yapıbozum sürecinde üreten öznenin bize sunduğu gerçek yada gerçeklik ötesinde anlamın ve ifade gücünün durağan olmadığı, bağlam değişimdeki değişkenlerin yeni anlamlar üretebileceğini anlatır. Bu anlatı sadece biçim

okuma değil eserin ön ve arka yapısını oluşturan organik ve inorganik çözümlenmesini yapmakla başarılı olacaktır.

Geleneksel bir okumada ziyade eleştirel yaklaşımın yanısıra anlamlandırma eserde izleyenin kendinden bir parça bulmaya çalışması da izleyeni doyurması ve onu etkisi altına alması açısından önemlidir. Bu anlamda yapıbozum/yapısöküm yönteminde çağdaş sanat yada modernizmin geleneksel değerlerden koparılmadan yeniden oluşum içinde olduğu gözlemlenmektedir.

Çoğul anlatımlarla parçadan bütüne ilerleyiş anlayışıyla oluşturulan eserler temelinde yaşanmışlıkları üretildiği dönemde aktarmışlardır. Bu anlamda görsel birer arşiv oluşturularak tarihe not düşülmüştür. Bir eseri yorumlama ve anlamlandırmaya yönelik farklı disiplinlerinde işe koşulması ve eserin analizinde destek alınması çok önemlidir.

Burada yaratıcı ve farklı bakış açılarıyla eseri değerlendirmek ve yeni anlamlar için imkân sağlamıştır. Kısacası yapıbozum/yapısöküm yeni anlamlara ulaşmada farklı perspektif ve etkenleri de işe koşarak yeni ve ünik ifadelere ulaşmada atılan ilk adımlardır. Eseri okuma, görseli vizyon ve misyonuyla değerlendirmek yapıbozum/yapısöküm yöntemiyle mümkündür. Varlığın özünü aktaran araç sanatın hangi dili olursa olsun iletilen mesaj izleriyle kökleriyle var olmaktadır.

KAYNAKÇA

- AKTULUM, K. (2016). “Resimsel Alıntı, Resimlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar. 1. Baskı. Çizgi Kitabevi Yayınları. Konya.
- ANTMEN, A. (2008). “ 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”. Sel Yayıncılık. 1. Baskı. İstanbul.
- AYTEKİN, S. (2020). “Resim Sanatında Yaratıcı Bir Tavrı Olarak Yapıbozum” Kastamonu Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı. Yüksek lisans Tezi. Kastamonu. Erişim Linki: (<https://9lib.net/document/4zpd2vze-resi-m-sanatinda-yaratıcı-bi-r-tavir-olarak-yapıbozum.html>).
- BARRETT, T. (2015). “Neden Bu Sanat?” Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri. (çev. Esra Ermert). 1. Baskı Hayalperest Yayınevi. İstanbul.
- ERDEN, E.O. (2020) “Modern Sanatın Kısa Tarihi”. 2. Baskı. Hayalperest Yayınevi. İstanbul.
- GİRGİN, F. (2018). “Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim. Alıntı, Öykünme, Kolaj, Taklit”. 1. Baskı Hayalperest Yayınevi. İstanbul.
- HICKS, A. (2015). Küresel Sanat Pusulası, 21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler. (Çev. Dilek Şendil, Mine Haydaroğlu, Süreyya Evren). Yapı Kredi Yayınları. 1. Baskı. İstanbul.
- HOPKINS, D. (2018). “Modern Sanattan Sonra (1945-2017). (çev. Firdevs Candil Erdoğan). 1 Baskı. Hayalperest Yayınevi. İstanbul.
- MORLEY, S. (2021). “Modern Sanatın Yedi Anahtarı”. (Çev.Eda Açıanal)1. Baskı Hayalperest Yayınevi. İstanbul.
- MURRAY, C. (2012). “Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar” (Çev. Suğra Öncü). Sel Yayıncılık. ‘.2 Baskı. İstanbul.
- ŞAHİNER, R. (2008) . “Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu”. Yeni İnsan Yayınevi. 1. Baskı. İstanbul.
- ÖNDİN, N.(2009). “ XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili” Anlamsal Sorgulamalar. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv. Yayınları. İstanbul.