

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ

INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

Editör

Dr. Tahir Çelikbağ

Editör Yardımcıları

Dr. Eylem Güzel

Arş. Gör. Cihangir Eker



SANAT ve ESTETİK

Aralık 2022 | Yıl: 5 Sayı: 9

ISSN: 2667-4815



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

Editör

Dr. Tahir Çelikbağ

Editör Yardımcıları

Dr. Eylem Güzel | Arş. Gör. Cihangir Eker

Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi (International Journal of Art and Aesthetics) uluslararası hakemli bir dergi olup yılda 2 sayı yayınlanır. Gerekli durumlarda özel ya da ek sayılar da yayınlanabilir. Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi, sanatın bütün disiplinleri ve sosyal bilimlerin sanat ve estetikle ilgili disiplinlerarası yazı yayınlayan bir dergidir. Bu çerçevede özgün bilimsel makaleler, çeviriler, çeviri-yazılar, röportajlar, kitap, makale, sempozyum, panel ve bilimsel etkinlik tanıtma çalışmaları ile nekroloji metinleri yayınlar. Ayrıca, sunulduğu yer, toplantı ve tarihin kaydedilmesi ile başka bir yerde yayınlanmamış olması şartıyla sempozyum bildirileri de yayınlanabilir. Ancak bu yayın etkinliğinden kaynaklanması muhtemel herhangi bir sorunun sorumluluğu yazara aittir. Yayınlanması için Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi'ne gönderilen yazıların basım ve yayın hakları dergiye devredilmiş olur. Bu yazılar dergi yönetiminden izin alınmaksızın bir başka yayın organında yayınlanamaz, çoğaltılamaz ve kaynak gösterilmeden kullanılamaz.

Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi (International Journal of Art and Aesthetics), yayınlamış olduğu metinleri çeşitli mecralarda yayınlatabilir. Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi'ne gönderilmiş yazılardan kaynaklanması muhtemel herhangi bir yasal, hukuksal, ekonomik ve etik sorumluluk, söz konusu yazı yayınlanmış olsa bile yazarlarına aittir. Dergi herhangi bir yükümlülük kabul etmez. Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi'nin yayın dili Türkçe ve İngilizcedir. Diğer dillerden gelen yazılar değerlendirmeye tabi tutulur ve hakemler tarafından yayınlanması uygun görüldüğü takdirde yayınlanır.

www.usved.com/ usved@akademikiletisim.com

ISSN:2667-4815

YIL:5 / SAYI:9

ALAN EDİTÖRLERİ

Antropoloji: Dr. Fadime Suata Alparslan - *Cumhuriyet Üniversitesi*

Eğitim Bilimleri: Dr. Muhammet Zincirli - *Fırat Üniversitesi*

El Sanatları: Dr. Zeynep Balkanal - *Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi*

Felsefe: Dr. Vedat Çelebi - *Erciyes Üniversitesi*

Göstergebilim: Dr. Sezgin Demir - *Fırat Üniversitesi*

Görsel Sanatlar Eğitimi: Dr. Metin Uçar - *Kastamonu Üniversitesi*

Gastronomi ve Mutfak Sanatları: Dr. Serkan Polat - *İstanbul Medeniyet Üniversitesi*

Görsel İletişim Tasarım: Dr. M. Gökhan Genel - *Yalova Üniversitesi*

Grafik Tasarım: Dr. Fatih Özdemir - *İnönü Üniversitesi*

Heykel: Dr. Natic Aliyev - *Azerbaijan State Academy of Arts*

Türk-İslam Sanatları: Dr. Mert Ağaoğlu - *Sakarya Üniversitesi*

Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım: Dr. Berna Çağlar - *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*

Kuyumculuk Tasarım: Dr. Usama Abdulrahman Abdulaleem - *Egypt Helwan University*

Mimarlık: Dr. Deniz Demirarslan - *Kocaeli Üniversitesi*

Mozaik ve Vitray Sanatı: Dr. Limüna Akbarova - *Azerbaijan State Academy of Arts*

Müzik: Dr. Süleyman Cem Şaktanlı - *Yüzüncü Yıl Üniversitesi*

Peyzaj Mimarlığı: Dr. Meltem Yağmur Wallace - *Ege üniversitesi*

Plastik Sanatlar: Doç. Dr. Burcu Pehlivan - *Beykent Üniversitesi*

Resim: Dr. Ceyda Güler - *Mimar Sinan Üniversitesi*

Sanat Tarihi - Arkeoloji: Dr. Yalçın Karaca - *Yüzüncü Yıl Üniversitesi*

Seramik ve Cam Tasarım: Dr. Mine Ülkü Öztürk - *Necmettin Erbakan Üniversitesi*

Sinema ve Televizyon: Dr. Cengiz Asiltürk - *Beykent Üniversitesi*

Sanat Psikolojisi: Dr. Sultan Okumuşoğlu - *Lefke Avrupa Üniversitesi*

Sanat Sosyolojisi: Dr. Zafer Durdu - *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

Teksti Tasarım: Dr. Elif Aksoy - *Fırat Üniversitesi*



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

Grafik Tasarım ve İndeksleme

Arş. Gör. Cihangir Eker - Fırat Üniversitesi

Yabancı Dil Uzmanı

Bülent Polat

DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Arif Aziz - Azerbaijan State Fine Arts University - Bakü / Azerbaijan

Prof. Dr. Aslı Yazıcı - Bartın Üniversitesi - Bartın / Türkiye

Prof. Dr. Alaybey Karoğlu - Çankırı Karatekin Üniversitesi - Çankırı - Türkiye

Prof. Dr. Anastasiya Golovniya - Belarus State Art University - Minsk / Belarus

Prof. Dr. Adnan Tepecik - Başkent Üniversitesi - Ankara / Türkiye

Prof. Dr. Ahmet Kamil Cihan - Erciyes Üniversitesi - Kayseri / Türkiye

Prof. Dr. Ahmet Ali Bayhan - Ordu Üniversitesi - Ordu / Türkiye

Prof. Dr. Ata Yakup Kaptan - Ondokuz Mayıs Üniversitesi - Samsun / Türkiye

Prof. Dr. Bilal Makled - Egypt Helwan University - Kahire / Egypt

Prof. Dr. Fuat Salayev - Azerbaijan State Academy of Arts - Baku / Azerbaijan

Prof. Dr. Kazim Hadzimejlic - Academy of Fine Art Sarajevo - Sarajevo / Bosnia and Herzegovina

Prof. Dr. Mustafa Bulat - Atatürk Üniversitesi - Erzurum / Türkiye

Prof. Dr. Hüseyin Elmas - Selçuk Üniversitesi - Konya / Türkiye

Prof. Dr. Meliha Yılmaz - Gazi Üniversitesi - Ankara / Türkiye

Prof. Dr. Mehmet Nuri Gömleksiz - Fırat Üniversitesi - Elazığ / Türkiye

Prof. Dr. Serdar Yavuz - Fırat Üniversitesi - Elazığ / Türkiye

Prof. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin - Dokuz Eylül Üniversitesi - İzmir / Türkiye

Prof. Dr. İsmail Aytaç - Fırat Üniversitesi - Elazığ / Türkiye

Prof. Dr. Yüksel Gögebakan - İnönü Üniversitesi - Malatya / Türkiye



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

Assoc. Prof. Dr. (Doç. Dr.) Melinda Kostelac - Rijeka University - Rijeka / Croatia

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Bekir Deniz - Ardahan Üniversitesi - Ardahan / Türkiye

Prof. Dr. Can Mehmet Hersek - Başkent Üniversitesi - Ankara / Türkiye

Prof. Dr. Erhan Vecdi Küçükbaş - Ege Üniversitesi - İzmir / Türkiye

Prof. Dr. Hamza Gündoğdu - Sakarya Üniversitesi - Sakarya / Türkiye

Prof. Dr. Melek Gökay - Necmettin Erbakan Üniversitesi - Konya / Türkiye

Prof. Dr. Orhan Cebraioğlu - Selçuk Üniversitesi - Konya / Türkiye

Prof. Dr. Nehat Begiri - Tetova University - Tetova / Macedonia

Assoc. Prof. Dr. (Prof. Dr.) Shukhrat Abdumalikov - Uzbekistan State of Art University -
Taşkent / Uzbekistan

Prof. Dr. Serap Buyurgan - Başkent Üniversitesi - Ankara / Türkiye

Prof. Dr. Zeki Taştan - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van / Türkiye

Prof. Dr. Aygöl Aykut - Erciyes Üniversitesi - Kayseri / Türkiye

Prof. Dr. Afet Aslanova - Azerbaijan State Fine Arts University - Bakü / Azerbaijan

Prof. Dr. Abaz Dizdarović - International University of Novi Pazar - Sarajevo / Bosnia and
Herzegovina

Prof. Dr. Mustafa Cevat Atalay - Gaziantep Üniversitesi - G. Antep / Türkiye

Assoc. Prof. Dr. (Doç. Dr.) Galina Miskiniene - Vilnius University - Vilnius / Lithuanian

Prof. Dr. Meltem Katıranlı - Gazi Üniversitesi - Ankara / Türkiye

Prof. Dr. Özcan Bayrak - Fırat Üniversitesi - Elazığ / Türkiye

Prof. Dr. Ljubica Jocić Knezević - University of Art in Belgrade - belgrad / Serbia

Doç. Dr. Burcu Pehlivan - Beykent Üniversitesi/ İstanbul.

Doç. Dr. Üyesi Fahrettin Geçen - İnönü Üniversitesi - Malatya / Türkiye

Doç. Dr. Öğr. Üyesi Gökçen Şahmaran Can - Yüzüncü Yıl üniversitesi - Van / Türkiye

Doç. Dr. Üyesi Seyhan Mercan Kalaycı - Yüzüncü Yıl üniversitesi - Van / Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Turan Sinan - Fırat Üniversitesi - Elazığ / Türkiye



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

Dr. Öğr. Üyesi Aziz Coşkun - Bitlis Eren Üniversitesi - Bitlis / Türkiye

Dr. Öğr. Neslihan Dildaş Dinç - Bitlis Eren Üniversitesi - Bitlis / Türkiye

YURT DIŞI TEMSİLCİLERİ

Prof. Dr. Nehat Begiri - Tetova University - Tetova / Macedonia

Assoc. Prof. Dr. Ljubica Jovic Knezevic - University of Art in Belgrade / Serbia

Assoc. Prof. Art. Melinda Kostelac - Rijeka University / Croatia

Assoc. Prof. Dr. Limuna Akbarova - Azerbaijan State Academy of Arts / Azerbaijan

Assoc. Prof. Dr. Usama Abdulrahman Abdulaleem - Helwan University / Egypt

TARANDIĞI İNDEKSLER

Index Copernicus

RESEARCH BIBLE

CiteFactor

ISAM (İslam Araştırmaları Merkezi)

HINDEX

ESJI (Eurasian Scientific Journal Index)

I2OR (International Institute of Organized Reserarch)



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

İÇİNDEKİLER

Meryem Yıldız

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA BİR ÖRNEK: İBRAHİM ÇALLI
s.1-23

Mehmet Baltacan, Fuat Raufoğlu

SAHNE ESERİNİ OLUŞTURAN DRAMATİK YAPI KAPSAMINDA OLAYLAR DİZİSİ
AÇISINDAN ÖZSOY OPERASINA GENEL BİR BAKIŞ
s. 24-37

Neslihan Özgenç Erdoğan, Sofiya Ahadova

ARMAN'IN SANATINDA BİR İFADE ARACI OLARAK ATIK NESNE
s. 38-48

Neval Sakin

EBRU SANATINDA ÇİÇEK DESENLERİ VE UYGULANMASI
s. 49-73

Burcu Erden

HEYKELİ KOŞULLAR VE MALZEME İLİŞKİSİ İÇİNDE YENİDEN DÜŞÜNMEK: AHŞAP
HEYKELİN METALE AKTARILMASI
s. 74-87

Arzu Arslan

ORTA ÇAĞ DÖNEMİNDE ÖRMENİN GELİŞİMİ VE EL ÖRGÜSÜ ÜRÜNLERİN
DEĞERLENDİRİLMESİ
s. 88-114

İ.M.V.Noyan Güven, Ezgin Yetiş

EBRU SANATINDA KULLANILAN BAZI MALZEMELERDE RENK DEĞİŞİMLERİNİN
DEĞERLENDİRİLMESİ
s. 115-130

Hüseyin Şan
ŞIRNAK SİLOPİ KÖSRELİ (HASSANA) KÖYÜ'NDEKİ İKİ KİLİSE ÜZERİNE BİR
DEĞERLENDİRME
s. 131-151

Fatma Altın Yüce, Mustafa Cevat Atalay
SANATÇI EROL AKYAVAŞ RESİMLERİNDE KALİGRAFİK ETKİLER
s. 152-162

Cem Genç, İsa Eliri
ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ KÜLTÜR ve SANATINDA MİLLİ KİMLİK ARAYIŞLARI
s. 163-176

Kainat Özpolat, Zafer Lehimler
AFİŞİN DİJİTAL ARŞİVLENMESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME
s. 177-186

Fatih Karakaya, Menduha Satır Kayserili
1940 SONRASI MODERN RESİM ANLAYIŞINDA SOYUT DIŞAVURUMCULUK AKIMI
s. 187-203

Elifnur Elmas Koşarca, Tülün Malkoç
MERSİN YÖRESİ BOZDOĞAN YÖRÜKLERİNDE MÜZİK KÜLTÜRÜ
s. 204-222

Yelda Usal
KURAMDAN UYGULAMAYA SANAT EĞİTİMİ: BAUHAUS
s. 223-231



ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA BİR ÖRNEK: İBRAHİM ÇALLI

Meryem Yıldız¹

Özet

19. yüzyıl ortalarında iç ve dış siyasette yaşanan olumsuz durumlardan dolayı devlet; ekonomik ve sosyal yönden çöküntüye doğru gider. Böylelikle ülke içinde ve dışında yaşanan olumsuzluklara rağmen çoğu kurum ve kuruluşlarda önemli reform ve revizyonlar yapılmaya başlanır. Sanat alanında ise yurt dışından getirilen yabancı öğretmenlerle sanat yelpazesi genişletilir. Yapılan çalışmalarla yetenekli öğrenciler keşfedilip, gerekli eğitimlerden geçirilerek yurt dışına gönderilir. Böylece yurt dışına gönderilen öğrencilerin, dönemin popüler ve toplumu derinden etkileyen sanat dalları ile ilgili yeni gelişmeleri öğrenip, takip etmeleri sağlanır. Büyük bir değişim içerisinde olan ve birçok kurumunda büyük çaplı revizyonlara giren Osmanlı Devlet'inden ve onun küllerinden doğan ama tamamen farklı bir devlet yönetimiyle çağdaş ve modern bir ülke olmayı amaçlayan Türkiye Cumhuriyeti Devleti dönemine kadarki geçen süreçte Türk sanatında oluşan gelişmeler ve döneme damgasını vuran Empresyonizm akımının temsilcilerinden İbrahim Çallı'nın çocukluğundan itibaren başlayan resim hayatı anlatılır. İbrahim Çallı, empresyonist etkilerin derinden hissedildiği çalışmalarının yanı sıra sürekli değişim içerisinde olduğunu resimlerdeki üslup farklılıklarıyla göstermektedir. Yaşamının son yıllarına kadar resim yapmaktan vazgeçmeyen sanatçı; yaşadığı dönemde ülkesinin içinde bulunduğu sıkıntılı süreçleri ve kurtuluş mücadelesini de resmeder. Tablolarındaki kalın fırça darbeleri ve renk skalasındaki çeşitlilik en önemli üslup özelliklerindendir. Yapacağı kompozisyonu tuvale aktarırken sert ve kalın fırça darbelerini kullanmaktan çekinmez. Birçok konuya resimlerinde yer veren sanatçı, yaşamının son yıllarına kadar resim yapmayı sürdürür.

Anahtar Kelime: İbrahim Çallı, Çağdaş Türk Resim Sanatı, Empresyonizm, Resim, Sanat

¹ Uzman Sanat Tarihçisi, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Yüksek Lisans, ORCID: 0000-0002-1246-3374, mrymyldz1990@gmail.com

AN EXAMPLE FROM CONTEMPORARY TURKISH PAINTING: İBRAHİM ÇALLI

Abstract

Due to the negative situations in domestic and foreign politics in the middle of the 19th century, the state; goes towards economic and social collapse. Thus, despite the negativities in the country and abroad, important reforms and revisions began to be made in most institutions and organizations. In the field of art, the art spectrum is expanded with foreign teachers brought from abroad. Talented students are discovered through their work in the field of art and sent abroad after undergoing the necessary training. Thus, it is ensured that the students sent abroad learn and follow the new developments related to the popular arts of the period and deeply affecting the society. Developments in Turkish art and Impressionism that left its mark on the period until the period of the Republic of Turkey, which was born from the Ottoman Empire and its ashes, which was in great change and underwent major revisions in many of its institutions, but aimed to become a contemporary and modern country with a completely different state administration. The painting life of İbrahim Çallı, one of the representatives of the movement, which started from his childhood, is told. İbrahim Çallı, in addition to his works in which impressionist influences are felt deeply, shows that he is in a constant change in his paintings with the stylistic differences in his works. The artist, who did not give up painting until the last years of his life; He also depicts the troubled processes and the struggle for liberation in his country during his lifetime. The thick brush strokes in his paintings and the diversity in the color scale are among the most important stylistic features. He does not hesitate to use hard and thick brush strokes while transferring his composition to the canvas. The painter, who includes many subjects in his paintings, continues to paint until the last years of his life.

Keywords: İbrahim, Çallı, Contemporary Turkish Painting Art, Impressionism, Painting, Art

Giriş

Çağdaş Türk Resim Sanatı, ülkenin içinde bulunduğu zorlu süreçlere, savaşımlara, toplumsal buhranlara ve ekonomik sıkıntılara rağmen kendine yer bulmaya, yaşam alanı oluşturmaya çalışır. Yetenekli sanatçıların çabaları ve yer yer devletin desteği ile bu yolda ilerlemeye devam eder. Çağdaş Türk Resim Sanatı, Osmanlı Devleti içerisinde önemli bir yere sahip olan minyatür, tezhip ve hat sanatları gibi alanların ağır bastığı ve dini kuralların da baskın olduğu bir dönemde durmadan gelişimini sürdürür.

Topluma katı kuralların hâkim olduğu bir dönem içerisinde kural dışına çıkarak yapılan eserler günümüze ulaşır. Bu eserler yaşadıkları dönemin kalıplarını yıkarak, farklı deneyimlerle ve yeni üslup özellikleriyle karşımıza çıkar.

Çalışmanın amacı; Çağdaş Türk Resim Sanatını ve Empresyonizm akımından etkilenen İbrahim Çallı'nın sanat hayatını kronolojik olarak sıralamak, yorumlamak ve yapıldığı dönemlere göre sanatsal özelliklerini ortaya koymaktır. Çalışma kapsamında resim alanında yapılan yeni denemeler ve dönem içerisinde ressamın

etkilendiği akımlar, başta resimdeki üslupsal özellikleriyle ele alınarak karşılaştırılır. Bu süreçte literatür taraması ve doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Bu dönemde yaşanan gelişmeler ve sanatçının yaptığı eserler belgelenmeye çalışılmıştır.

Çalışma dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin oluşumundan ve geçirdiği süreçlerden bahsedilmektedir. İkinci bölümde Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve bu cemiyeti oluşturan sanatçılarla ilgili bilgiler verilmektedir. Üçüncü bölümde 1914 Kuşağı yani Çallı Kuşağı'nın resim sanatındaki üslup arayışı ve geçirdiği değişimler anlatılmaktadır. Dördüncü bölümde ise İbrahim Çallı'nın sanat yaşamından, Empresyonizm akımının resimlerine etkilerinden ve bu akımın nasıl temsilcisi olduğu bahsedilmektedir.

Sonuç kısmında Çağdaş Türk Resim sanatını oluşumu ile ilgili genel değerlendirmeler yapılmıştır. İbrahim Çallı'nın yaptığı çalışmalarda yansıttığı üsluplar üzerinde durulmuş ve sanatçının yaptığı resimlerin bulunduğu dönemle ilişkileri irdelenmiştir.

1.Sanayi-i Nefise Mektebi

XIX. yüzyıl ortalarında iç ve dış siyasi olaylarda yaşanan bunalım ve devletin hızlı sosyo-ekonomik çöküntüye doğru gitmesine karşın II. Abdülhamit döneminde, eğitim ve bazı konularda önemli gelişmeler kaydedilir. 1878'de Adliye Nazırı Cevdet Paşa'nın açtırdığı Hukuk Mektebi (İ.Ü. Hukuk Fakültesi) ile başlayan yüksekokul açma furyası, Anadolu'da çok sayıdaki Hukuk ve Tıbbiyelerin açılması ile devam eder, ardından da İstanbul'da 1884 de Ticaret Mektebi (İstanbul İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Marmara Üniversitesi), Hendese-i Mülkiye Mektebi (İTÜ), 1848'de Askeri Baytar (Veteriner) Mektebi, 1888'de Mülkiye Baytar Mektebi, 1900 tarihinde de Darülfünun-u Şahane, yani İstanbul Üniversitesi açılır².

Sanat dalındaki çalışmalarda ise 1865'de Abdülaziz'in çağrısı üzerine İstanbul'a gelen Pierre Desire Guillemet (1827-1878) adında Fransız ressam Pera'da (Beyoğlu) Kalyoncukulluğu mevkiindeki bir sokak içindeki atölyesine 'Academie' adını verir ve bu atölyede desen ve resim dersleri vermeye başlar. Guillemet, ilgili makamlarla ilişkilerini yoğunlaştırarak, bu özel atölyenin resmi bir okul haline gelmesi için çalışır. Fakat Guillemet 1877-78'de hastalanıp ölür ve zaten o yıllarda Osmanlı tarihinde 93 Harbi diye bilinen büyük bir savaş başlar. Türkiye doğumlu bir yabancı mimar olan Alexandre Vallaury'nin (1850-1921) projeleriyle önce Asari Atika Müzesi (İstanbul Arkeoloji Müzesi) yapısının (1881) ardından Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi (Eski Şark Eserler Müzesi) adını taşıyan okul yapısının (1883) gerçekleşmesinde büyük çabalar gösteren Osman Hamdi Bey (1842-1910), bu

²Seyfi Başkan, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*, (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997), 60.

başarıya Osmanlı İmparatorluğunun bu işlerle ilgili resmi makamları ve bir de dış çıkar güçleriyle yakın ilişkisi sayesinde erişir. 3 Mart 1883'te eğitime başlayan Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nde, Oskan Efendi'nin (1855–1914) heykel atölyesinde de hocalığını yaptığı okulda, resim atölyelerini Salvatore Valeri (1856-1946) ile Warnia Zarzecki (1850-?) adlarını taşıyan yağlıboya tekniğiyle yürütülen çalışmaların öğreticisidir. Mimarlık bölümünün hocaları Alexandre Vallaury ile Philippe Bello (1831-1911) idiler³. Kaymakam Hasan Fuat Bey matematik, Kolağası Yusuf Rami Efendi Anatomiden oluşan eğitim kadrosuyla 2 Mart 1883 günü öğretime başlar. Gravür atölyesi ise 1892 yılı Mart ayında Napier'in Fransa'dan gelmesiyle faaliyete geçer. Osman Hamdi, sanat eğitimi programını ve mektebin yönetmeliğini, Paris Güzel Sanatlar Okulu (Ecole des Beux-Art) modeline göre hazırlar, resim, heykel, mimari, gravür hocalarına yabancı, levanta, gayri Müslimler arasında figür sorununu kavramış, anatomiye bilen, öğrenimlerini Avrupa'da tamamlamış kişilerden seçer, sanat eğitimi kadrosuna asker kökenli ressamı almaz⁴. Mektep ilk on sene içinde eğitim alanında fazla yol alamaz; bu süre zarfında sadece sergiler içinde büyük bir salon, heykeltıraşlık ve hakk subesi için iki atölye inşa edilir. Bu arada, Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki ufak çaplı fiziki gelişmelerin yanında, eğitim olarak, resim ve heykel gibi güzel sanatların günah sayıldığı bu dönemde değişik boyutlarda sıkıntıların yaşandığı görülmektedir. Özellikle Mektep'in ilk yılları maddi ve manevi açıdan oldukça zorlu olur. Osman Hamdi Bey, model konusunda sıkıntı duyan mektep öğrencilerine, kendi ev halkının el, kol ve ayaklarının alçıdan kalıplarını alıp, öğrencilerinin başarısı için elinden gelen gayreti gösterir. Nurullah Berk'e Hikmet Onat'ın (1882-1977) anlattıklarına göre, verdiği eğitimin içeriği yüzünden beğenilmeyen okulu, bir grup basmış, resimleri yırtmış ve heykellerin bellerine peştamal bağlamışlardır. Yine aynı tarihlerde, her gün aynı tip modeller üzerine çalışan öğrenciler, çingene mahallesinden bir genç kızı modellik için getirirler fakat bu duruma çok kızan Osman Hamdi Bey, 'ülke henüz bunlara hazır değil' şeklinde sözleriyle tepkisini ortaya koyar⁵.

Sanayi-i Nefise'nin kuruluşuna öncülük ettiği varsayılabilir olan Guillet Academie'sine, Osman Hamdi'nin kardeşi Halil Ethem tarafından yazılan ve Sanayi-i Nefise'nin kuruluşuna ait bilgileri de kapsayan Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu adlı kitapta değinilmez. Oysa o dönemin önemli yazarlarından biri olan Ahmet Rasim'in 'Tarih ve Muharrir' adlı kitabında, Guillet'nin resim dersleri verdiği bu atölyeden söz edilmekte, öğrenciler arasında üç Türk gencinin de bulunduğu belirtilerek, peyzaj ve natüremort temalarının işlendiği yazılmaktadır⁶. Halil Ethem Eldem'in (1861-1938) bu önemli atölye girişiminden söz etmemesinin

³Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, (İstanbul: Remzi Kitapevi, 2012), 104.

⁴Ankara Resim ve Heykel Müzesi, (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2012), 135.

⁵Halil Özyiğit, "1920-1928 Yılları arasında Süreli Yayınlarda Kültür ve Sanat Yorumları: Resim," (Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, 2005), 30.

⁶Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, 105-106.

nedeni, olasılıkla ağabeyi Osman Hamdi'nin başarısına kaynak sayılabilecek bir olayı önemsemez görünmesidir. Fakat Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu Sanayi Nefise'den önce müdürlüğüne Guillemet'nin atandığı resim ve mimari eğitimi verilecek bir okul kurulması için Maarif Nazırı Münif Paşa'ya gönderilen başkanlık tezkiresini kapsar. Guillemet'nin müdürlüğüne atandığı okulun adı, Güzel Sanatlar Mektebi Hümayunu olarak 11 Kasım 1877 tarihli La Turquie gazetesinde yayınlanan bir yazıda yer alır. Osmanlıca adı Mektebi Sanayi-i Şahane olan bu okulun tasarı halinde kalmış olması, gene Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'nda yer alan satırlardan anlaşılır. Çünkü Halil Ethem bu okulun açılıp açılmağı, kısa bir süre açıldı ise nerede bulunduğu hakkında hiçbir bilgi edinemediğini de yazar. Açılmama olasılığına gerekçe olarak da (1876-77) Osmanlı-Rus savaşını gösterir⁷. Bu dönem de çağdaş resim sanatımız ilk adımlarını atarken eski Osmanlı resmini ne kopya edebilir ne de ondan esinlenerek bir senteze varabilirdi. Öte yandan, Osmanlı minyatürü, İslam dininin prensiplerine ayak uyduran, İslam metafiziğini, çizgiler ve renklerle dile getiren bir sanattı. Oysa batılılaşan Türkiye, bu batılılaşma hareketine paralel gitmek zorunda kalan bütün sanat ve fikir kolları, Müslümanlık çerçevesinden ayrılmamakla beraber, Hristiyan Batının kimi sistemlerini, kimi sanat eğilimlerini benimsemek zorundaydı⁸. Türkiye güzel sanatlar eğitiminin başlangıcı demek olan Sanayi-i Nefise Mektebi, açılışını izleyen uzun yıllar boyunca resim ve heykel dünyamızın tek ocağı olur, hemen hemen bütün ressam ve heykeltıraşlar oradan yetişir, plastik sanatlar bakımından verimimiz buradan gelir⁹.

II. Abdülhamid döneminde bir erkek okulu olarak kurulan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'ne kadınlar kabul edilmezdi. 1842'de Avrupalı ebe kadınların Tıbbiye'de verdikleri kurslarla başlayan kadının eğitime kazandırılması ve meslek edindirme çabaları 1858'de ilk kız rüştiyelerinin, 1869'da sanayi okullarının, 1860'larda kız öğretmen okullarının, 1875'te Amerikan Kız Koleji'nin açılmasıyla sürmüştü, 1908 yılında II. Meşrutiyet'in ilanını izleyen yıllarda, bu kurumların arasında, kadın sanatçıların yetiştiği İnas Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi de yerini almıştır. 1914'te açılan okul, resim ve heykel bölümlerinden oluşur, ilk müdürlüğünü matematikçi Salih Zeki Bey, atölye hocalıklarını Ali Sami Boyar (1880-1967) ve Mihri Müşfik Hanım (1886-1954) yaparlar. Daha sonra Sanayi-i Nefise Mektebi ile birleştirilen okul, Cumhuriyet'in ilanı ile eğitimi karışık olarak sürdürür¹⁰.

1901'den itibaren ilk 'İstanbul Salonu' adı verilen serginin öncesinde yer alan çok önemli bir olay, gene Ahmet Ali Paşa'nın (1841-1907) 1900 yılında Pera Palas'ta

⁷Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, 105-106.

⁸Nurullah Berk ve Kaya Özsezgin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983), 14.

⁹Berk ve Özsezgin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatı*, 16-17.

¹⁰ *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*, 136.

açtığı kişisel sergidir. İstanbul Salonları'nda resim ve heykel örnekleri bir arada sergilenir. Sergilerde çıplak kadın (nü) tablolarının sergilenmemesi hükümet ilgililerince emredilir. I. İstanbul Salonu'na katılan sanatçılar; 1- Dört Türk: Ahmet Ali Paşa, Albay Halil Bey, Ömer Adil ve Osman Hamdi, 2- Levantenler: E. Della Suda, Stefano Farnetti, Lina Gabuzzi, 3- Sanayi-i Nefise Hocaları: Oskan Efendi, Salvatore Valeri, Warnia Zarzecki ve P. Bello, 4- Fausto Zonaro ve L. De Mango gibi iki oryantalist ressamdır. Pera'daki sergi, Passage Oriental idi ve sahibi Bourdon adlı bir Fransız tüccardı. 1902'de düzenlenen II. İstanbul Salonu sergisinde, ilkinde yer alan Türk sanatçılardan başka Ahmet Rifat, Ahmet Ziya, Şevket Halil Naci, Kâmil ve İzzet Mesrur beyler de yer alırlar. 1903'de üçüncü kez tekrarlanan İstanbul Salonu Sergileri'nin ardı gelmez¹¹. 25 Nisan 1917'ye kadar Müze Müdürlüğü'ne bağlı olarak hizmet veren mektep, bu tarihten sonra başlı başına bir müdüriyet olur. Fakat uzun süredir bir emekleme devri içinde olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yürüme hayalleri bu kez Kurtuluş Savaşı nedeniyle sekteye uğrar. Dar'ül Muallim Mektebi'nin de Lisans Mektebi'ne taşınması üzerine, Sanayi-i Nefise Mektebi, 1 Mayıs 1919'da Şehzadebaşı'ndaki özel bir eve yerleştirilir. Eğitim için son derece yetersiz ve sağlıksız olan bu binada ancak bir yıl kalabilen mektep, 27 Nisan 1920'de Divanyolu'ndaki Sıhhiye Müzesi'nin bulunduğu binanın bir kısmına yerleşmek zorunda kalır. Burada iki ay kadar kalan mektebin, işgal güçlerinin gazabına uğrayan tüm malzemeleri toplanarak bir ambarda muhafaza edilmek suretiyle telef olması önlenir. İşgalin sona ermesi üzerine mektep önce Divanyolu'ndaki yerine, Ekim 1921'de ise Cağaloğlu'ndaki Lisan Mektebi binasına geri döner¹².

2. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti

V. Mehmet Reşat (1844-1918) ve VI. Mehmet Vahdeddin (1861-1926) dönemlerinin genç Osmanlı sanatçıları, 1909'da Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurucuları arasında yer alırlar. Cemiyetin büyük çoğunluğu asker kökenli ve Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu sanatçılardır. Şehzade Abdülmecit Efendi tarafından desteklenen ve himaye edilen Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (1909-1919), dönemin sanat ve sanatçı sorunlarına çözüm bulmak üzere kurulan ilk örgüttür¹³.

Cemiyetin kuruluşu ile ilgili ilk çalışmalar M. Ruhi Arel'in (1880-1931) öncülüğü ile sanatçının Şehzadebaşı'ndaki evinde başlatılır. İlk kuruluş toplantılarına M. Ruhi Arel ile birlikte, Sami Yetik (1878-1945), Şevket Dağ (1876-1944), Hikmet Onat (1882-1977), İbrahim Çallı (1882-1960), Hoca Ali Rıza (1858-1930), Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938), Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim, Ahmet İzzet, Mehmet Muazzez, Mahmut ve İzzet Mensur adlı sanatçılar katılır. Bu

¹¹Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, 110-111.

¹²Özyiğit, "1920-1928 Yılları arasında Süreli Yayınlarda Kültür ve Sanat Yorumları: Resim," 32.

¹³Ankara Resim ve Heykel Müzesi, 139.

sanatçılardan Mahmut (1860-1920), Galip (1872-?) ve Muazzez (1871-1956) Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunları olarak ismen bilinmelerine rağmen sonraki yıllarda sanat faaliyetleri içinde adları duyulmaz. Şehzadebaşı toplantılarının ardından cemiyetin kuruluşuna kadar ilgi artar, bunun üzerine de hem mekân hem de çevre olarak çok uygun bulunan Çağaloğlu'ndaki Sait Bey Konağı cemiyete merkez yapılır¹⁴.

Başkanlığını Sami Yetik'in yaptığı Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Balkan Savaşı yıllarında, ilk sayısı 20 Ocak 1911'de çıkan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'ni 1 Temmuz 1914'e kadar 18 sayı yayımlar. Gazetenin yazı işleri Müdürü Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim Bey, sorumlu müdürü Osman Asaf (Bora) Bey, başyazar M. Adil Bey'di. Gazetede, Osman Asaf, Hoca Ali Rıza, Sami Yetik, Ruhi Arel ve Ahmet Ziya Akbulut gibi birçok farklı sanatçı ve yazarın sanat, kültür hakkındaki düşünce ve görüşlerini içeren makaleler yayınlanır, sanata ve sanatçılara ilişkin yazılar çıkar. Cemiyetin farklı halklardan, dinlerden, oluşan Osmanlı kültürel mirasını ve sanatını bir bütün olarak kucakladığını gösteren amblemindeki simgesel anlatım da ilgi çeker. Amblem; cemiyetin destekçisi, şehzade, veliaht ve daha sonra Cumhuriyet döneminin ilk halifesi olacak Abdülmecid Efendi'nin büst portresinden oluşur. Zeytin dalları ile çevrili hilal içinde yerleştirilmiş bu büstün arka planında bir Yunan tapınağı, alt kısmında palet, fırça, boya tüpü, pergel, spatula gibi resim gereçleri, sol köşesinde hatla biçimlendirilmiş insan yüzünü andıran Osmanlı Ressamlar Cemiyeti yazılı bir rulo yer alır. Atlı heykelini yaptıran Sultan Abdülaziz'in oğlu Halife Abdülmecid, suretinin büst olarak kullanılmasında, arkasına Yunan Tapınağının yerleştirilmesinde bir sakınca görmez¹⁵.

Gazetenin yayınlandığı yıllarda, Paris eğitiminde bulunan ve 1914'de yurda dönen bir grup sanatçı arasında yer alan Ruhi'nin *Paris Mektubu* başlığını taşıyan yazılarından birinde, İstanbul'un Taksim Meydanı ile ilgili sorunlar ele alınır ve kentte böyle büyük bir alanın bulunmasının bir nimet olduğu, bu meydanın elden çıkarılmasının bir kayıp olacağı belirtilerek, buranın Paris'teki Tuileries bahçeleri gibi düzenlenebileceği söylenir. Gazetede Ahmet Ziya (Akbulut), bir başka siyasi gazetede ressam Hasan Rıza (Şehit) ile ilgili bir yazı eleştirir ve tarihsel kompozisyonlarıyla tanınan bu sanatçı hakkında şaka yapılmasına bile tahammül edilemeyeceğini belirtir. Gazetede Hoca Ali Rıza gibi ustaların resim sanatından ne anladıklarını belirten yazılarının yanı sıra, okuyucuda doğaya karşı özel bir ilgi uyandırmaya yönelik birtakım yazılar da bulunmakta ve kuşe kâğıdına özenli bir baskıyla gerçekleştirilen bu yayının içinde tanınmış yerli sanatçılara ait peyzajların yanı sıra, çıplak erkek ya da giysili figürler kapsayan tabloların fotoğrafları da yer alır¹⁶.

¹⁴Başkan, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye de Resim*, 62.

¹⁵Ankara Resim ve Heykel Müzesi, 139.

¹⁶Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, 113.

I. Dünya Savaşı'nın doğurmaya başladığı ekonomik sıkıntı, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nin 14 Temmuz 1914'te 18. sayıdan sonra yayın hayatına veda etmesine neden olur¹⁷. Takip eden yıllarda devam eden katılımlarla etkinlik gücü daha da artan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921 yılında adının değiştirilerek Türk Ressamlar Cemiyeti'ne dönüştürülüşüne kadar, bu isimle yoğun bir sanat faaliyeti içinde olur. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluş hareketi içinde yer alan ancak kuruluşu takip eden iki yıl içinde yurt dışına gidip, I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla da dönen ve Türk resminde 1914 kuşağı olarak adlandırılan sanatçılar grubu, cemiyetin etkinliklerinin ağırlık noktasını teşkil ederler. Türk resminde ilk sanat akımını yaratmaları bakımından bu sanatçılar, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti etkinlikleri dışında da önem taşırlar¹⁸.

3. 1914 Kuşağı (Çallı Kuşağı)

1908 yılında ilan edilen II. Meşrutiyet Dönemi ile birlikte ekonomik anlamda sıkıntılar sürmesine rağmen, ülkede beliren özgürlük ortamının tüm kurum ve kuruluşları olduğu kadar sanat ortamını da olumlu anlamda etkilediğinden söz edilebilir. Bu dönemden sonra yetenekli gençlerin Avrupa'ya resim eğitime gönderilmelerinde ya da resme ilgi duyan gençlerin kendi olanaklarıyla Batı'daki tarih sahnesinden kalkıp yerine genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasına doğru akan süreçte sanat ortamının egemenliği '1914 Kuşağı ya da Çallı Kuşağı' olarak adlandırılan sanatçıların elindeydi¹⁹.

Osman Hamdi Bey döneminde Sanayi-i Nefise Mektebi'nde okuyan ve eğitimlerini tamamladıktan sonra Avrupa bursu kazanarak ya da kendi olanaklarıyla 1910'da Paris'e giden, çoğunluğu Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurucusu ve üyesi, Mehmet Ruhi Arel, İbrahim Feyhaman Duran (1886-1970), Namık İsmail, Nazmi Ziya Güren (1881-1937), İbrahim Çallı, Hüseyin Avni Lifij (1908-1889), Ali Sami Boyar (1880-1967), Sami Yetik gibi bir grup sanatçı, Ecole des Beaux-Arts, Fernand-Anne Piestre Cormon, (1845-1924) Atölyesi ve Julian Akademisi'nde Gustave Clarence Rodolphe Boulanger (1824-1934), Jea-Paul Laurens (1838-1921), Paul-Albert Laurens (1870-1934), Jean-Joseph Benjamin Constant (1845-1902), François Schommer (1850-1935), Jean Paul Gervais (1859-1936), Adolphe Dechenaud (1868-1929) gibi sanatçıların atölyelerine devam ederler, çıplak model karşısında etüt yapma olanağı bulurlar, 1914'te başlayan I. Dünya Savaşı nedeniyle sırayla İstanbul'a dönerler.²⁰ Paris, Avrupa'nın her ülkesinden öğrenciler, sanatçılar ya da ressamlar için merak edilen ve ilgi duyulan bir şehir olur. Aynı

¹⁷Özyiğit, "1920-1928 Yılları arasında Süreli Yayınlarda Kültür ve Sanat Yorumları: Resim," 31.

¹⁸Başkan, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye de Resim*, 62.

¹⁹Fatih Başbuğ, "1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatı ve Eğitime Etkisi," (Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2009), 202.

²⁰Ankara Resim ve Heykel Müzesi, 140.

zamanda sanat adına İzlenimcilik akımıyla başlatılan yenilik hareketlerinin, ilerleyen yıllarda Modernizm çatısı altında isimlerle anılan akımların doğduğu şehirdir. Sanatın çekim kuvveti ekseninde kalarak etkilenen genç Türk ressamlar, yurda döndüklerinde bu akımın kendilerinde oluşturduğu etkiyi de görmezden gelmeyerek, Fransız Akademisi'ndeki aldıkları eğitim çizgisi ile birleşerek Türk resmine yeni bir atılım ve canlılık sağlarlar²¹. 1914 kuşağı sanatçılarının bir bölümü doğruca Sanayi-i Nefise çıkışlı, bir bölümü ise Deniz Harp Okulu'nu bitirdikten sonra, teğmen iken ordudan ayrılıp Sanayi-i Nefise'de resim eğitimi görenlerdir (Ruhi Arel, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar). Diğer sanatçılar, özel imkân ve imtiyazlarla Avrupa'da eğitime gönderilen üstün yetenekli gençlerdi. Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Avni Lifij, bu sanatçı grubunu oluşturur. Bu dönemde Avrupa'da eğitim gören bir başka sanatçı da Sami Yetik'tir. Ancak Sami Yetik'in Kara Harp Okulu'ndan mezun bir subay olarak Balkan Harbi'ne katıldığı bilinmektedir. Bu nedenle yurda 1914'den birkaç yıl önce döner²².

1914 İzlenimcileri, Osman Hamdi'nin ölümünden sonra 1910-1917 yılları arasında müdürlük yapan kardeşi Halil Edhem zamanında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitim sistemini eleştirir, 1917'de Halil Paşa'nın müdür olmasından sonra Osman Hamdi Bey yönetimindeki yabancı, Levanten, gayri Müslim sanatçılardan oluşan eğitim kadrosunun yerini doldururlar²³. Yurda dönen sanatçıların; ilkin toplanmak, sergi açmak ve yeni çağırın temelini atmaları gerekiyordu. Eskiden kurulu 'Osmanlı Ressamlar Cemiyeti' gereken birleşmede yardımcı oldu. Birinci Dünya Savaşının 1914'de patlaması, İstanbul'daki yabancı okul, kulüp ve lokalin elimize geçmesini kolaylaştırdı. Bunun üzerine sanatçılar, İtalyanların 'Societa Operaia' lokalini Galatasaraylılar olarak yurt yaptılar. Yalnız Türk Ressamların eserlerinden kurulu ilk sergilerini 1914-1915²⁴ yıllarında burada tertipletiler.²⁵

1914 Kuşağına kadar resim, her şeyden önce tabiatın aynasıydı. Klasizm ile Realizm birbirine karıştırılmış, Klasizm'den tabiat kopyacılığı, Realizm'den de en önemsiz ayrıntılara yer verme anlaşılmıştı. Elli yıllık Türk resmi, 1914 dönemine kadar, o sınırlı çerçeve içinde değerli eserler vermişti ama değişimin, yeni bir havaya kavuşmanın zamanı artık gelmişti. Bu yeni hava, Galatasaraylılar Yurdu'ndaki sergiyi gezenlerin gözüne şöyle çarpıyordu: İlkin, konularda genişleme vardı. Ressamlar açık havaya çıkmış, İstanbul'un çeşitli görünümelerini izleyip şövalelerini diledikleri yerlere kurmuşlardı. Seyircinin dikkatini çeken başlıca değişim, kuşkusuz, yeni ressamların tekniği olmuştu. Tabiatın küçük

²¹Başbuğ, "1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatı ve Eğitime Etkisi," 225.

²²Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, 120-121.

²³Ankara Resim ve Heykel Müzesi, 141.

²⁴Farklı kaynaklarda bu tarih 1916 olarak da geçmektedir.

²⁵Berk ve Özsezgin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, 23.

ayrıntılarına önem vermiyor, gevşek, biçimler, topluca saran çizgiler, parlak, şeffaf, güneşin pırıltılarını, akislerini yansıtan renkler uyguluyorlardı²⁶.

1914 Kuşağı sanatçıları, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nde ve sanat yaşamında da etkin olurlar, 1916, 1917 ve 1918 yıllarında Societa Operia binası olan Galatasaray Yurdu'nda açtıkları ilk üç sergiden sonra başlattıkları bu etkinliği 1951 yılına kadar salon anlayışı içinde geleneksel olarak sürdürürler. Sergiler, Abdülmecid Efendi'nin himayesinde açılır, şehzade de resimlerini bu sergilerde gösterir. II. Meşrutiyet'le ivme kazanan 'milliyetçilik' hareketleri Osmanlı Ressamlar Cemiyeti sanatçılarını da etkiler, cemiyet adını 1919'da Türk Ressamlar Cemiyeti olarak değiştirir²⁷. Birliğin kurucuları, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Sami Yetik ve Sevkett Dağ'dan oluşur fakat sanat çizgisinde herhangi bir değişiklik olmaz. Birlik, Ankara ve İstanbul'da gerçekleştirdiği devamlı sergileriyle, 1921-1928 yılları süresince Türkiye'de sanat yaşamının etkin konumunda yer alır²⁸.

Cumhuriyetin ilanından sonra 1924'ten başlayarak Ankara'da düzenli olarak sergi açan Cemiyet, 1926'da Türk Sanayi-i Nefise Birliği adını alır. 1939'da Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin açılışına kadar Osmanlı Ressamlar Cemiyeti/Türk Ressamlar Cemiyeti/Türk Sanayi-i Nefise Birliği'nin *Galatasaray Sergileri* ülkedeki en düzenli tek sergiydi ve sergide başından beri kadın sanatçıların yapıtları da yer alıyordu²⁹. Bu dönemdeki ayrı bir sanat etkinliği ise, I. Dünya Savaşı'nın sürdüğü 1917 yılında Harbiye Nezareti, konusu savaş sahneleri ve askerler olan tabloların yapılması için M. Sami Yetik, Mehmet Ali Laga (1878-1947), İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar, M. Ruhi Arel, Ali Cemal Benim (1881-1941) gibi 1914 kuşağı sanatçılarını Şişli semtindeki bir atölyede toplar. Şehzade Abdülmecid Efendi'nin de ziyaret ettiği bu atölyede Balkan ve Çanakkale Savaşları'nın öne çıktığı tablolar yapılır. Yapıtlar, 1917 sonbaharı ve 1918'in ilk ayında, Galatasaray Yurdu'nda açılan Savaş Resimleri ve Diğerleri sergisiyle halka gösterildikten sonra, konuları doğrudan savaş olmayan resimler de eklenerek 1918'de Viyana'da sergilenir. *Ausstellung Türkischer Maler* adıyla bir katalogu basılan serginin, Berlin'de de açılması planlanmış ancak savaşın olumsuz koşulları nedeniyle gerçekleştirilememiştir³⁰.

Dönemin başka bir sanat etkinliği ise, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında kurulan ve varlığını Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarına kadar sürdürebilen ilk özel atölye, *Serbest Resim Atölyesi*dir. Ressam Mehmet Ruhi Bey, Ahmet İhsan Bey ve Turgut Beylerin çabalarıyla Çemberlitaş'taki Matbaa-i Osmaniye bitişiğinde 1921 yılı başında kurulur. İhsan (Özsoy) Bey (Heykeltıraş),

²⁶Berk ve Özsezgin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, 25.

²⁷Ankara Resim ve Heykel Müzesi, 141.

²⁸Özyiğit, "1920-1928 Yılları arasında Süreli Yayınlarda Kültür ve Sanat Yorumları: Resim," 57.

²⁹Ankara Resim ve Heykel Müzesi, 141.

³⁰Ankara Resim ve Heykel Müzesi, 143.

Sami (Yetik), Feyhaman (Duran), İbrahim (Çallı), Şevket (Dağ), Hikmet (Onat) ve Mehmet Ruhi (Arel)'in eğitim verdiği atölyenin, Sanayi-i Nefise Mektebi'ne alternatif olması açıkça beyan edilir. Alman Uzmanlık Atölyesi sistemini benimsedikleri ve bu doğrultuda çalışacakları şeklindeki yaklaşımın aksine, Fransız okullarının programlarını uyguladılar³¹ Atölye, devamlı ve yeni başlayanlar şeklinde ikiye böldüğü bir öğrenci topluluğuna eğitim verir ve öğrencilerini çalışma konularında serbest bırakır. Mezhep, erkek ve kadın öğrenci ayırımı yapmaksızın eğitim vermeyi ilke edinir. Eğitim programı; canlı ve cansız modellerden etüt ve desen çalışmalarının yanı sıra, renk bilgisi, sanat tarihi dersleri ve sanat konferanslarını da kapsamaktadır. Gölgede ve güneş ışığı altında açık hava etütleri; at vb. hayvanlara ait kroki ve desen çalışmaları ile çarşı, sebil, pazar, cami, türbe ve eski eserleri model kabul ederek gerek içinden gerekse dışından etütler ve resimler yaptırılacağı eğitim programı içinde yer alan ana başlıklardır³². Üçü İstanbul'da biri Ankara'da Türk Ocağı'nda olmak üzere dört sergi açarlar. Hükümetten ve hiçbir kurumdan destek almadan var olmayı başarırlar.³³

Serbest Resim Atölyesi, Türk Ocakları ve Halk Evleri, günümüzde belediyelerin gerçekleştirdiği 'meslek kursları' arelinde eğitim veren bir yapıya sahiptir. Serbest Resim Atölyesi; bu kurumlardan farklı olarak, para karşılığı eğitim veren, Fransız sanat okullarını örnek alarak kendi sanat eğitimi programını oluşturan -elbette bu programı Sanayi-i Nefise Mektebi'ninki ile kıyaslamak zordur- ve önceki atölyelere göre daha fazla sayıda hocanın/sanatçının ders verdiği kapsamlı bir atölyedir. 1921 Mayıs'ında ilk sergisini açan Atölye'nin, 1924 yılı sonuna kadar aktif olduğu ve bu yıldan sonra varlığını sürdürdüğüne dair herhangi bir veriye rastlanmadığı, bilgiler dâhilindedir³⁴.

1925'in, Türk Plastik Sanatları için Rönesans olduğunu belirten Elif Naci, Sanayi-i Nefise Mektebi talebelerinin Cumhuriyet'le birlikte cesaretlenmiş olduklarını ve eski sanatçılara karşı cephe aldıklarını, eski ve yeni kuşak anlaşmazlığının da 1923'te başladığını belirtmektedir. Ali Rıza Bey ise Osmanlı Ressamlar Cemiyeti adını alan birlik üyeleriyle, Galatasaray Sergileri'nde bir arada bulunmuş; ancak sanat anlayışı hakkında yapılan bazı eleştiriler nedeniyle, sergilere bir süre ara vermiştir. Cumhuriyet'in ilanından sonra, Müstakıl Ressamlar Cemiyeti, Yeni Ressamlar Cemiyeti gibi farklı sanat birlikleri kurulurken, resim sergileri de çoğunlukla Ankara'da düzenlenmeye başlar³⁵.

³¹ Halil Özyiğit, "Çemberlitaş Serbest Resim Atölyesi," *Sanat ve Estetikte Etkileşim* (2011), 3-4.

³² Özyiğit, "Çemberlitaş Serbest Resim Atölyesi" 4.

³³ *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*, 144.

³⁴ Özyiğit, "Çemberlitaş Serbest Resim Atölyesi," 6-7.

³⁵ Naciye Turgut, *Ressam Hoca Ali Rıza (1858- 1930)*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013) 17-18.

4. İbrahim Çallı ve Sanat Yaşamı

13 Temmuz 1882 yılında Denizli'nin Çal Kasabası'nda doğan İbrahim Çallı, 22 Mayıs 1960 yılında İstanbul'da vefat etmiştir³⁶. Babası, kasap Osman Efendi'dir. Çallı, anne ve babasını çok küçük yaşta kaybeder. Anne babasının ölümünden sonra amcasının koruması altında yaşamını sürdüren Çallı, ilk ve orta öğretimini memleketinde tamamlar. Sonra da İzmir Mülki İdadisi'ni bitirir. O'ndaki resim merakı da bu yaşlarda başlamıştır. Ölümünden kısa süre önce, yakın bir dostuna anlattığı ses bandına kaydedilmiş olan notlarda; ilkokulu Çal'da okurken, pabuçlarını, mahallesindeki bir Rum kunduracıya pençelettiği sırada, dükkânın duvarlarındaki Köroğlu-Ayvaz resimlerinin kendisini çektiğini, eve gelince hep bu resimleri düşündüğünü, altı tirşe üstü beyaz badanalı odaların duvarlarına siyah kalemle Köroğlu-Ayvaz resimleri çizdiğini, her defasında da ailesinden duvarları kirlettin diye 'zılgıt' yediğini anlatır. Bu olay Çallı'nın daha küçük yaşlarda resim yapmaya merak sardığını göstermektedir³⁷. On yedi yaşındayken tarlasını satarak İstanbul'a giden Çallı, parasını çaldırarak, geçinmek için çalışmak zorunda kalır. Böylece aşar katipliği, gazete dağıtıcılığı, Yeni Camii'de arzuhalcilik yapmıştır. Sonunda ayda elli kuruş maaşla Ticaret İcra Dairesi'nde iş bulur. Kaldığı handa, Vefa İdadisi öğrencilerinin ders aldıkları bir öğretmenden ilk resim bilgilerini edinir. Daha sonra Kapalıçarşı'da çalışan ressam Roben Efendi'den ayda elli kuruş karşılığı üç ay resim dersleri alır. Bu sırada Ahmet Ali Paşa'nın oğlu İzzet Bey'le tanışır ve yeteneğini sezen İzzet Bey'in aracılığıyla 1906'da Sanayi-i Nefise Mektebi Resim Bölümü'ne yazılır³⁸. Dönemin Sanayi-i Nefise Mektebi müdürü Osman Hamdi Bey, dahili müdür ve heykel hocası Oskan Efendi, fenn-i mimari hocası Vallaury yağlı boya hocası Salvatore Valeri, kara kalem hocası Warnia Zarzecki, tarih hocası Aristoklis, matematik hocası Kaymakam Hasan Fuat Paşa, teşhir hocası Kolağası Yusuf Rami Efendi'dir. Daha sonra bu kadroya Fransa'dan getirilen hâk hocası Napier katılmıştır³⁹. Mektep eğitimini 1910 yılında tamamladıktan sonra, Maarif Nezareti'nin açtığı bir yarışmayla 'Çıplak Adam' ve 'Hareket Ordusu'nun Muhafız Alayı'ndan Maksut Çavuş' adlı tablolarıyla katılır ve birinci olur. Bunun üzerine öğrenimini tamamlaması için devlet tarafından Paris'e gönderilir, burada Femand Cormon'un (1845-1924) atölyesinde dört yıl çalışır. 1914 yılında I. Dünya Savaşı başlayınca, yurda döner ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Vallaury'nin yardımcısı olarak görev yapar. Daha sonra atölye öğretmeni olarak görev alır ve emekli olduğu 1 Temmuz 1947'ye değin aynı görevde kalır⁴⁰.

³⁶ Başbuğ, "1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatı ve Eğitimine Etkisi," 129.

³⁷ Sadettin Sarı, "Denizli'den İstanbul'a: Ressam İbrahim Çallı," *Geçmişten Günümüze Denizli Yerel Tarih ve Kültür Dergisi*, sayı: 2 (2004), 5.

³⁸ Başbuğ, "1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatı ve Eğitimine Etkisi," 129.

³⁹ Serdar Güven, "Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesinde 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve d Grubu Ressamları," (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2010), 63.

⁴⁰ Başbuğ, "1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatı ve Eğitimine Etkisi," 129.

Çallı, Hükümet ya da Akademi tarafından yurt içinde ve yurt dışında açılan sergilerin vazgeçilmez sanatçısı haline gelir. 1936 yılında Atina'da Parnassos Salonu'nda ve yine 1936 yılında Akademi Salonları'nda açılan 50 yıllık Resim ve Heykel Sergileri'ne katılır. Adı, Güzel Sanatlar Birliği olarak değişen Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, ilk sergisini 1925 yılında Türk Ocağı Salonu'nda açar. Çallı, katıldığı bu sergide Atatürk'ün iltifat ve eleştirilerine mazhar olur. İbrahim Çallı, 1938 yılında en az on resim yapması koşuluyla on ayrı ile gönderilen on Türk ressamı arasında yerini alır. Bu illerde yapılan resimler jüri tarafından değerlendirildikten sonra, başarılı bulunanlar görkemli sergilerle izleyiciye sunulur. Devlet sergilerinin vazgeçilmez ressamı olan Çallı; birinci, dördüncü, beşinci, altıncı, sekizinci, dokuzuncu, onuncu, on birinci, on ikinci Devlet Resim Heykel Sergileri'nde jüri üyeliği yapar. Çallı; 1941, 1942, 1943 yıllarında düzenlenen üçüncü, dördüncü ve beşinci, 1947 yılında Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Salonu'nda açılan sekizinci, 1948 yılında dokuzuncu, 1949 yılında onuncu ve 1950 yılında açılan on birinci Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne de katılır⁴¹.

Türk resminde, izlenimciliğin temsilcisi ve öncüsü olarak adını duyuran Çallı, boyayı kullanmadaki rahat tutumu ve izlenimlerini lirik bir ifadeyle tuvale aktarması ile beraber hareket ettiği arkadaşları içinde farklı bir ele alışı yakalar. Resimlerinde tablonun çizgisel yapısına, düzenine hiç önem vermez. Renklerle oynamak, resmi hemen renklendirmek, aceleci, sanat kişiliğinin bir yansıması olarak bütün resimlerini etkiler. 1916 yılından itibaren bütün 'Galatasaray Sergileri'ne katılan Çallı, Nü'den portreye, manzara, savaş ve mistik konulu resimlere kadar hemen hemen her türlü konuya değinir⁴². Sanatçının eserlerinde; desene, tablonun çizgisel yapısına, düzenine önem vermediğinden ya da hemen renk vurma, renklerle oynama özleminden, resimlerinin çoğunda hemen göze çarpan, kuruluş ve desen yetersizliği, acelecilik, amaca yaklaşan ama ona varamayan atılgnlık görülür⁴³.

⁴¹ Serdar Güven, "Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesinde 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve d Grubu Ressamları," (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2010), 64-65.

⁴² Seyfi Başkan, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye de Resim*, 100.

⁴³ Berk ve Özsegin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, 28.



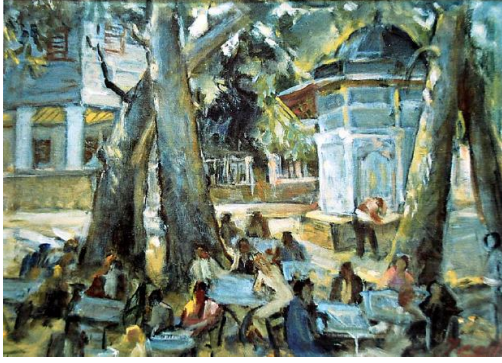
Görsel 1: İbrahim Çallı, Oturan Kadın, 123x103cm. (Kaynak: Fatih Başbuğ, 2009)

İbrahim Çallı; hızlı, çarpıcı ve ışıklı paletiyle, izlenimci bir anlayışla İstanbul'u özellikle boğaz kıyılarını, sahilde sıralanan evleri, iskeleleri ve çam ağaçlarının arasından deniz görünümünü bolca resmeder. Bu resimler Çallı'nın sanat gücünü gösteren eserlerdir. "Ortak özellikleri; zorlamasız, rahat tekniği, doğal içten yorumu, özenli işçiliği, bol ışıklı geniş fırça vuruşları ile gerçekleştirdiği devingen aktarımlardır⁴⁴.



Görsel 2: İbrahim Çallı, Ada'da Sohbet, 57x65cm. (Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/528469337494245352/>)

⁴⁴Kıymet Giray, *Çallı Ve Atölyesi*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1997), 76.

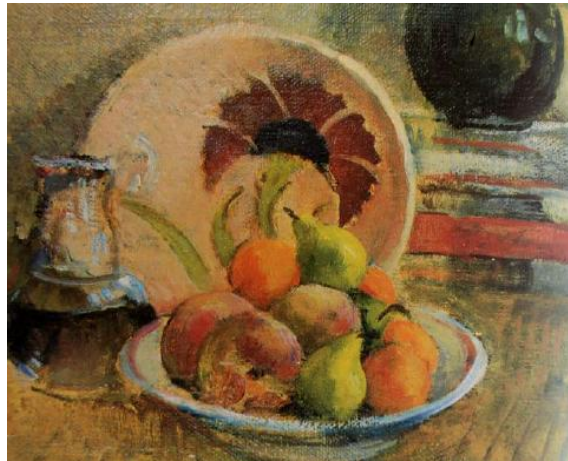


Görsel 3: İbrahim Çallı, Emirgan (üstte), 39x53cm, (Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/347199452519465073/>)



Görsel 4: İbrahim Çallı, Balıkçılar (altta), 22x32cm (Kaynak: Fatih Başbuğ, 2009)

Güller, manalyolar, kasımpatılar, laleler, sümbüllerden oluşan Çallı natürmortları; genellikle işlemeli, yaldızlı, porselen, çeşm-i bülbül, kristal gibi pahalı vazolar içinde sunulurlar. İstanbul'un hemen her semtinden resimler yapan Çallı; kentin cami, türbe, çeşme gibi tarihi ve doğal dokusunu, gizli köşelerini, çay bahçelerini, sokaklarını, değişik ayrıntılarını resimlerine taşır. İstanbul'un çevresini, denizle iç içeliğini, kentteki ve köydeki yaşamı, köşk, konak ve bahçeleri, hızlı fırça vuruşlarıyla ve izlenimci bir teknikle ele alır. Oto portresini ve Osman Hamdi'ninki başta olmak üzere dönemin her yaştan seçkin kadınlarının portrelerini yapar. Bu portrelerdeki kişilerin hali ve tavrı, giyim ve kuşamları, içinde bulundukları mekânların döşenişi, dönemin Avrupalı yaşantısına ilişkin ipuçları sunar. Namık İsmail'le birlikte çok sayıda nü çalışan Çallı, bunları 1920'lerin başında Ankara'da ve İstanbul'da açılan sergilerde teşhir etme olanağı bulur⁴⁵.



Görsel 5: İbrahim Çallı, Natürmort, 37x46cm. (Kaynak: <https://twitter.com/msgsuniversite/status/1263733076976381953/photo/1>)

⁴⁵Ankara Resim ve Heykel Müzesi, 162-172.



Görsel 6: İbrahim Çallı, Demir Yolu ve Köylüler, 64x80cm (Kaynak: Fatih Başbuğ, 2009).



Görsel 7: İbrahim Çallı, Dikiş Diken Kadın, 127x97cm (Kaynak: <https://twitter.com/msgsuniversite/status/1263733076976381953/photo/1>)



Görsel 8: İbrahim Çallı, Hasene Cimcoz Portresi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 113x91cm (Kaynak: Ankara Resim ve Heykel Müzesi, 2012).

1923 yılına gelindiğinde ise ülkenin bulunduğu durum sonucunda Kurtuluş savaşı ve devrimlerle ilgili kompozisyonlar, Atatürk portreleri, zeybek ve köylü hayatıyla ilgili konuları resimlerinde işler. İbrahim Çallı'nın Kemal Paşa ile ilk karşılaşması, 2 Ocak 1922 tarihinde Paşa'yı karşılayan heyetin arasında bulunması sayesinde gerçekleşmiş ve O'ndan portresini yapmasına izin vermesini istemiştir. Çallı'nın çabaları ve hazırlıkları, nihayet isteğine kavuşmasını sağlar. W. V. Krausz'dan sonra Kemal Paşa'nın karşısında resim yapma şansını yakalar. Hatta Atatürk ile zaman geçirebilmiş ender sanatçılardan birisidir. Çallı, Şişli İnkılâp Müzesi'nde bulunan sivil giysili ve Kemal Paşa'yı koltukta oturur vaziyette gösteren eserinde; frak giysili Kemal Paşa'yı fonda bazı notlamalarla, açık bir atmosferde göstermektedir ⁴⁶. İbrahim Çallı'nın "Zeybekler" adlı resmi, Cumhuriyet'in 10. yılı olan 1933'de ilki yapılan "İnkılaplar Sergisi" adı altında, Resim ve Heykel Müzesi'nde sergilenmiştir. Bu sergilerin en önemli temalarından biri Kurtuluş Savaşı'dır. Kurtuluş Savaşı resimleri, her zaman ve her yerde ulus devlet kurma girişimlerinin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Çallı, savaş teması çalışan ressamların başında gelmektedir ⁴⁷.

⁴⁶ Serdar Güven, "Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesinde 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve d Grubu Ressamları," (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, m2010), 67.

⁴⁷ Ufuk Alkan ve Mehmet Emin Kahraman, "İbrahim Çallı'nın Kurtuluş Savaşı Temalı Resimlerinin İkonografik ve İkonolojik İncelemesi" Kalemîşi Dergisi, Cilt 4 Sayı 7, (2016), 4.



Görsele 9: İbrahim Çallı, Kurtuluş Savaşında Zeybekler, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 154x186cm (Kaynak: Ufuk Alkan ve Mehmet Emin Kahraman, 2016).



Görsele 10: İbrahim Çallı, Türk Topçuları, 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x270cm, (Kaynak: Ankara Resim ve Heykel Müzesi, 2012).

Uzun bir aradan sonra Mevleviler konusu, 1914 Kuşağında İbrahim Çallı'nın tuval resimlerinde bir seri olarak karşımıza çıkar. Türk resminde, başlangıcından itibaren tasavvuf ve geleneksel konuların resmedildiği örnekler vardır. Özellikle Osman Hamdi'nin türbedar ve cami hocalarını yaptığı çalışmaları Oryantalist bir yaklaşımın ürünü olarak dikkat çekerken; Şevket Dağ, Hoca Ali Rıza gibi sanatçıların da resimlerinde kaligrafi ve geleneksel öğelere yer verdikleri bilinir. Kimi zaman kavukluk üzerinde tasvir ettiği bir serpuşla veya bir sikkeyle geleneksel kültüre göndermeler yaptıkları görülürken; başlı başına konu olarak bu

denli ayrıntılı işleyen ve resmin ana teması haline getiren İbrahim Çallı olmuştur. Mevlevihaneleri ve tekkeleri ziyaret edip, törenlere izleyici olarak dâhil olması, şöyle bir soruyu da beraberinde getirir; Çallı'nın Mevlevi resimleri, Oryantalist söylem içinde midir yoksa gelenekten beslenen bir yorumdan mı ibarettir? Nitekim Çallı'dan sonra Türk resminin temaları arasına girecek olan Mevlevilik, figüratif resimden soyut resme kadar sevilerek benimsenecektir⁴⁸. Çallı böylece, 1924'lere kadar, Empresyonist teknikle hayli eser vermişken, alışılmamış bir üslupla yeni bir dizi de çıkarmaya başlamıştı: Mevleviler. Galata Mevlevi hanesindeki ayinleri konu alan bu dizide Çallı; bir çeşit Ekspresyonizm uygular, fırçasından beklenmeyen bir üslupla yepyeni görüşlü düzenlemeler yapar. Ressamın tüm verimi içinde, o verimle bağlantısız, sanki yabancı bir karakterdeydi bu Mevlevi dizisi. Nereden geliyordu bu değişim? İstanbul'a gelen Beyaz Ruslar arasında bulunan Alexis Gritchenko adlı bir ressamın, burada gördüklerinden, özellikle cami ve tekkeden yaptığı guaj ve sulu boyalar, Çallı'nın dikkatini çeker ve Gritchenko'yla arkadaş olur, onunla çalışır. Bu olay; Çallı'nın olgun mizacındaki geniş görüşün ve (yeni ufuklar açan yabancı bir ressamın etkisini kabul edip uzunca süre üslup değiştirmek) de alçakgönüllülüğün ilginç bir göstergesidir⁴⁹.



Görsel 11: İbrahim Çallı, Mevleviler Serisinden, 60x75cm (Kaynak: İlona Baytar ve İlkey Canan Okkalı, 2020).

⁴⁸İlona Baytar ve İlkey Canan Okkalı, "Gelenekten Beslenen Modernlik: İbrahim Çallı ve Mevleviler Serisi" GSED, Cilt 26, Sayı 44 (2020), 129.

⁴⁹Berk ve Özsezgin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, 29-30.



Görsel 12: İbrahim Çallı, Mevleviler Serisinden, 60x75cm (Kaynak: İlona Baytar ve İlkay Canan Okkalı, 2020).

Son yıllarında ise büyük programlı resimleri bırakmış ve kendini çiçeklere, özellikle de manolyalara vererek, bol bol manolya resimleri yapmıştır⁵⁰.

Sonuç

Osmanlı Devleti'nin her döneminde sanatla ilgili çalışmalar yapılmış olup, devlet ideolojisine uygun çalışmalar desteklenmiştir. Toplumun, dini inanışlara ve kurallara sıkı sıkıya bağlı olmasından dolayı resim sanatında çizimden ziyade verilen mesajın önemi vurgulanmak istenmiş ve bu nedenle minyatür sanatı tercih edilmiştir. Osmanlı padişahlarından bazılarının, kendi portrelerini yabancı ressamalara resmettirdiği örnekler bulunsa da resim alanında en büyük gelişim 19. yüzyılda meydana gelmiştir. Dini kurallara göre özellikle figürlerin birebir resmini yapmak günah kabul edilmiş olsa da resim sanatında devrim niteliğinde olan bu yenileşme; genç ressamlar tarafından tercih edilmiş ve geniş kitlelere yayılmaya başlamıştır. Ayrıca yabancı sanatçılar ülkeye davet edilmiş ve birçok yetenekli Türk sanatçı kendi imkânlarıyla veya devletin desteğiyle Avrupa'ya öğrenim görmeye gitmiştir. Böylelikle genç sanatçılar sanat alanındaki yenilikleri yakından takip etme fırsatı bulmuştur.

Sanat alanında gerçekleşen reformlarla birlikte; Asarî Atika Müzesi ve Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi gibi Çağdaş Türk Resim Sanatı'nın oluşmasına katkıda bulunan kurumlar ortaya çıkmıştır. Yabancı ve Türk hocaların içinde bulunduğu bu

⁵⁰ Seyfi Başkan, *Tazminat'tan Cumhuriyet'e Türkiye de Resim*, 101.

kurumlar ve kuruluşlar; birçok yetenekli genç sanatçıyı bünyesinde toplamış ve sanat alanında yapılan çalışmaların renk skalasını arttırarak, zamanında yasak olan ve günah kabul edilen sanat dallarının ülkemizde gelişmesine katkı sağlayarak geniş bir coğrafyaya yayılmasına yol açılmıştır. Farklı sanat dallarında (resim, heykel vb.) çalışmalar yapan sanatçılar; yaptıkları çalışmalarla köklerine sıkı sıkıya bağlı kalmış ve çıktıkları bu yolculukta yenilikleri de benimseyerek farklı eserler ortaya koymuşlardır.

Bu dönemde; mimariden tarihe, resimden heykele, matematikten anatomiye birçok alanda başarılı öğrenciler yetiştirilmiştir. Resim alanında sadece okullar açılmamış olup, birçok genç ressam bir araya gelerek Osmanlı Ressamlar Cemiyeti de kurmuştur.

Türkiye Cumhuriyeti Devleti Dönemi'nde Türk Ressamlar Cemiyeti adını alacak olan bu topluluk; eğitimlerini tamamlayan ressamların kendilerini geliştirdikleri alanda söz söyleme hakkına eriştikleri, çalıştıkları sanat alanlarıyla ilgili eksiklikleri ve yapılacak yenilikleri tartışma fırsatı buldukları bir ortam da oluşturmuşlardır. I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte yurda dönen ressamlar, resim sanatında yeni bir çağ başlatmışlardır. 1914 Kuşağı ile birlikte Türk Resim Sanatı; daha geniş bir yelpazeye yayılmış olup, bu dönemde, farklı üslup özelliklerinin hâkim olduğu eserler verilemeye başlanmıştır. Resim sanatında kurgu ve noktalama, parlak renkler, açık havada resim yapma gibi Empresyonizm'e özgü kurallar uygulanmaya başlanmıştır.

İbrahim Çallı, 1914 Kuşağı'nın ve Empresyonizm akımının en önemli temsilcilerinden biridir. Çocukluğundan itibaren resme ilgisi olan İbrahim Çallı, resim alanında eğitimini tamamladıktan sonra çalışmalarında Empresyonizm'e özgü kuralları uygulamaya başlar. Empresyonizm akımının öncülerinden biri olan Renoir gibi resimlerinde siyah rengi kullanmaktan çekinmez. Empresyonist yaklaşım; sadece manzara resimlerinde değil portre, natürmort, nü, günlük yaşam ve tarihi öneme sahip mimari yapıları resmettiği resimlerinde de görülür. İzlenimci yaklaşımla resmettiği resimler; geniş fırça darbeleriyle, canlı ve birden çok rengin hâkim olduğu kompozisyonlardan oluşur ve ışığı farklı açılardan yansıtır. Kurtuluş Savaşı sürecini ve toplumun içinde bulunduğu zor durumu anlatan resimlerinde; Empresyonist ressamların aksine resmin sanat için değil toplum içinde olduğunu gösterir. Sanatçının eserleri incelendiğinde, sürekli bir değişim içerisinde olduğu ve farklı üslup özelliklerine sahip resimler resmederek kendini yenilediği ve geliştirmeye çalıştığı görülmektedir. Literatürde, 1914 Kuşağı veya Çallı Kuşağı olarak da bilinen bir döneme damgasını vuran İbrahim Çallı, yaptığı sanatsal çalışmalarla günümüzde de hafızalardaki yerini korumaktadır.

KAYNAKÇA

Ankara Resim ve Heykel Müzesi, (2012). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları

Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi Yıl: 5, Sayı: 9, Aralık 2022

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA BİR ÖRNEK: İBRAHİM ÇALLI

- Alkan, U.; Kahraman, M. E. (2016). "İbrahim Çallı'nın Kurtuluş Savaşı Temalı Resimlerinin İkonografik ve İkonolojik İncelemesi," *Kalemişi Dergisi*, Cilt 4 Sayı 7, 1-18.
- Başbuğ, F. (2009). "1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatı ve Eğitimine Etkisi." Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Başkan, S. (1997). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye de Resim*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Baytar, İ.; Okkalı, C. İ. (2020). "Gelenekten Beslenen Modernlik: İbrahim Çallı ve Mevleviler Serisi.", *GSED*, Cilt 26, Sayı 44, 126-137.
- Berk, N.; Özsezgin K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, K. (1997). *Çallı ve Atölyesi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Güven, S. (2010). "Anakara Devlet Resim ve Heykel Müzesinde 1914 Kuşağı Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği ve d Grubu Ressamları" Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özyiğit, H. (2005). "1920- 1928 Yılları Arasında Süreli Yayınlarla Kültür ve Sanat Yorumları: Resim" Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli. 2005.
- Özyiğit, H. (2011). "Çemberlitaş Serbest Resim Atölyesi", *Sanat ve Estetik Etkileşim*, 1-25.
- Sarı, S. (2004). "Denizli'den İstanbul'a: Ressam İbrahim Çallı", *Geçmişten Günümüze Denizli Yerel Tarih ve Kültür Dergisi*, sayı: 2, 4-8.
- Tansuğ, S. (2012). *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Turgut, N. (2013). *Ressam Hoca Ali Rıza (1858-1930)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1.** İbrahim Çallı, Oturan Kadın, 123x103cm, (Fatih Başbuğ, 2009)
- Görsel 2.** İbrahim Çallı, Ada da Sohbet, 57x65cm,
(<https://tr.pinterest.com/pin/528469337494245352/> Erişim Tarihi: 30.07.2020)
- Görsel 3.** İbrahim Çallı, Emirgan, 39x53cm
(<https://tr.pinterest.com/pin/347199452519465073/> Erişim Tarihi: 15.08.2020)
- Görsel 4.** İbrahim Çallı, Balıkçılar, 22x32cm, (Fatih Başbuğ, 2009)
- Görsel 5.** İbrahim Çallı, Natürmort, 37x46cm
(<https://twitter.com/msgsuniversite/status/1263733076976381953/photo/1>
Erişim Tarihi: 01.07.2020)
- Görsel 6.** İbrahim Çallı, Demir Yolu ve Köylüler, 64x80cm (Fatih Başbuğ, 2009)
- Görsel 7.** İbrahim Çallı, Dikiş Diken Kadın, 127x97cm
(<https://twitter.com/msgsuniversite/status/1263733076976381953/photo/1>

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA BİR ÖRNEK: İBRAHİM ÇALLI

Erişim Tarihi:25.08.2020)

Görsel 8. İbrahim Çallı, Hasene Cımcoz Portresi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 113x91cm

(Ankara Resim ve Heykel Müzesi, 2012)

Görsel 9. İbrahim Çallı, Kurtuluş Savaşında Zeybekler, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 154x186cm (Ufuk Alkan ve Mehmet Emin Kahraman, 2016)

Görsel 10. İbrahim Çallı, 'Türk Topçuları', 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x270cm,

(Ankara Resim ve Heykel Müzesi, 2012)

Görsel 11. İbrahim Çallı, Mevleviler Serisinden, 60x75cm (İlona Baytar ve İlkay Canan Okkalı, 2020)

Görsel 12. İbrahim Çallı, Mevleviler, Serisinden, 60x75cm (İlona Baytar ve İlkay Canan Okkalı, 2020)



SAHNE ESERİNİ OLUŞTURAN DRAMATİK YAPI KAPSAMINDA OLAYLAR DİZİSİ AÇISINDAN ÖZSOY OPERASINA GENEL BİR BAKIŞ¹

Mehmet Baltacan, Fuat Raufoğlu***

Özet

Konusunu genellikle tarihten, mitolojiden, efsanelerden veya güncel olaylardan alarak duygu ve düşünceleri müzikle ifade eden bir mesaj halinde seyirciye ileten, bunu yaparken de araç olarak, rol üstlenen oyuncular ile sahne üzerinde canlandırma tekniğinin kullanıldığı, aynı zamanda ortam - zaman - mekan olguları ile örtüşür nitelikte dekor, kostüm, makyaj, aksesuar, ışık vb. teknik unsurların kullanılması yöntemi ile temsil edilen opera sanatı, dramatik sahne sanatları içerisinde, belki de en kapsamlısı olarak yerini almaktadır. Tiyatro sanatında olduğu gibi opera sanatında da amaç, iletilmek istenen mesajın yazılı bir metinden yola çıkarak görsel ve işitsel (müziksel) unsurlar ile işlenerek, bir aksiyonlar bütünü halinde yaşamın canlandırılmış bir kesiti olarak seyircinin gözleri önüne serilmesidir. Dramatik eserlerde, eserin yaratılması sırasında hikayenin içeriğini meydana getiren olayların birbirini takip eden bir plan içerisinde yapılandırılması, izleyici ilgisinin, verilmek istenen mesaj üzerine yoğunlaşması ve sonuç çıkarma bağlamında yaşayabileceği her türlü çözümsel karmaşadan uzaklaşması konusunda önem arz etmektedir.

Nitel araştırma yönteminde doküman İnceleme ve betimsel analiz yaklaşımıyla yürütülmüş olan bu çalışmada, dramatik sahne eserlerinin meydana geldiği yapı unsurlarına değinilerek, dramatik bir tür olarak bilinen opera sanatında bu yapının “olaylar dizisi” bağlamındaki işlenişinin değerlendirmesi olarak ÖZSOY OPERASI’nın incelenmesine yer verilmiştir. Araştırmanın sonunda, Özsoy Operası’nın dramatik yapısı içindeki bitiş bölümü olaylar dizi bağlamında ele alınmış, her zaman sahneye koyulmaya uygun bir hale getirilerek ana fikri nesilden nesile aktaran değerli bir eser olarak günümüz opera repertuarında yer alabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: Dramatik Eser, Dramatik Yapı, Olaylar Dizisi, Opera, Özsoy Operası.

¹ Bu makale yazarın Yüksek Lisans Tezinden oluşturulmuştur.

* Öğretim Görevlisi Dr., Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Opera - Şan Anasanat Dalı, ORCID: 0000-0002-9254-0455, mehmetbaltacan@hotmail.com.

** Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı (Emekli)

**RESEARCH TITLE AN OVERVIEW OF ÖZSOY OPERA IN TERMS OF THE
SERIES OF EVENTS WITHIN THE DRAMATIC STRUCTURE FORMING THE
STAGE WORK**

Abstract

The subject is generally taken from history, mythology, legends or current events, conveying the feelings and thoughts to the audience as a message that expresses them with music , and while doing this, the animation technique is used on the stage with the actor playing a role as a tool. Decor, costumes, make-up, accessories, light, etc. The art of using technical elements, takes its place as perhaps the most comprehensive of the dramatic performing arts. As in the art of theater, the aim in the art of opera is to reveal the message to the audience as an animated section of life as a set of actions, by processing the message to be conveyed with visual and auditory (musical) elements, starting from a written text. In dramatic works, structuring the events that make up the content of the story in a successive plan during the creation of the work is important in terms of focusing the attention of the audience on the message to be given and avoiding all kinds of analytical confusion that may be experienced in the context of drawing conclusions.

In this research, which was carried out with the approach of document review and descriptive analysis in the qualitative research method, the structural elements of the dramatic stage works were mentioned, and the examination of ÖZSOY OPERA was included as an evaluation of the processing of this structure in the context of "sequence of events" in the art of opera, which is known as a dramatic genre. At the end of the research, the ending part in the dramatic structure of Özsoy Opera was handled in the context of the series of events, and it was concluded that it can be included in today's opera repertoire as a valuable work that transfers the main idea from generation to generation by always making it suitable for the stage.

Keywords: Dramatic Work, Dramatic Structure, Series of Events, Opera, Özsoy Opera.

Giriş

Bütün bilimlerin ve sanatın ortaya çıkışlarının ve var oluşlarının temel amacı, insanın doğasında var olan ölümsüzlüğe ulaşmak yani ölümsüz olmak isteği ve bu amaç doğrultusunda, ölüme neden olan sebeplere çare aramak ve bu sebepleri mümkün olduğunca yaşamdan uzaklaştırmak, uzak tutmaya çabalamaktır. İnsanın yaratılışında var olan ve ölümsüzlüğe ulaşma araçlarından biri olarak görülen yetilerden en önemli bir tanesi, yazma yeteneğidir. Yazma yeteneğinin, var olmayı sürdüren bir araç olarak görülmesini niteleyen ve toplumlarda aynı anlamı vurgulayan “söz uçar, yazı kalır” söylemi, yazının sonraki nesillere aktarım yapacak önemli bir vasıta olduğu ifade etmektedir. Her birey, varlığının diğer bireyler tarafından fark edilmesini ve bu varlığının sürüp devam etmesini ister. Var olduğunun kabul edilmesi, bilinmesi ve varlığına ilgi gösterilmesi, varlığının tanınması ve önemsenmesi ile ölümsüz olma arayışı insanoğlunun yaratılışından ileri gelmektedir. TRT'nin ilk kadın spikerlerinden Jülide Gülizar ölmeden önceki

SAHNE ESERİNİ OLUŞTURAN DRAMATİK YAPI KAPSAMINDA OLAYLAR DİZİSİ AÇISINDAN ÖZSOY OPERASINA GENEL BİR BAKIŞ

son röportajında, anne karnından henüz doğmuş bir bebeğin ilk ağlayışını “- Ben geldim, buradayım, bunun fark edilmesini istiyorum” anlamına gelen bir feryat olarak algıladığını dile getirmiş, hayata gelmesinin, fark edilmekten başka bir amacı olmadığını belirtmiştir (“<https://www.youtube.com/watch?v=3LlnItYI5qo>”, 2019). Varlığının somut bir göstergesi ve ölümsüzlük duygusunu, henüz yaşıyorken en umulur haliyle hissettirecek yollardan bir tanesi olarak insanoğlu, eser yaratmak ve gelecek nesillere bu eserleri bırakmak vasıtası ile anılmayı sürdürmeyi akla yakın görmüş, böylelikle farklı yetiler doğrultusunda resim, heykel, mimari, müzik vb. birçok alanda olduğu gibi edebiyat alanı ile de yazma sanatı, duyguları ifade etme anlamında önemli bir yöntem olmuştur.

Duyguların ifade edilmesi için yazılan yazıların kurgulanarak canlandırılması yoluyla drama olgusu gelişmiştir. Yazılan yazıların, kurgusal bir çerçeve içinde düzenlenerek öyküleştirilmesi sayesinde sanatsal yaratım meydana gelmiştir ve Nutku (1989, sf. 40), İnsanla ilgili olayları sanatsal bir yaratışla canlandıran üretim işi Dram Sanatı olarak ifade etmiştir.

Dramatik bir eser olarak Özsoy Operası, bir takım politik nedenlerle yaratılarak bu amaca yönelik bir misyon üstlenmiş olmasının yanı sıra, opera sanatının Cumhuriyet döneminde ülkemizde nasıl algılandığı ve bunu takip eden süreçte bu sanatın algılama ve uygulama boyutundaki yönelime yol vermesi açısından oldukça önemlidir. Cumhuriyet döneminin sahnelenmiş ilk opera eseri olması, bu eserin önemini daha da arttırmaktadır. Dramatik bir tür olarak opera Sanatı ele alındığında, yapısal işleyiş ve bütünlük konusu ile ilgili tespitler yapabilme düşüncesi bağlamında Özsoy Operası değerlendirilmiştir.

Araştırma Problemi

1934 yılında İran Şahı Rıza Pehlevi’nin Ankara’yı ziyareti sebebi ile Atatürk tarafından bizzat içeriğine müdahale edilerek Ahmet Adnan Saygun’a ısmarlanan ve ilk oynanışında 3 perde olarak sahnelenen Özsoy Operası, ilk sahnelenişinden, Ahmet Adnan Saygun’un söylemi ile neredeyse 46 yıl sonra yeniden tek perde olarak düzenlenmiş ve 3 Şubat 1982 gecesi Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından sahnelenmiştir. Sonrasında bu eser tez olarak araştırılarak rejisi olarak düzenlenmiş ve 29 Nisan 2005 tarihinde Mehmet Baltacı yönetmenliğinde Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuarı öğrencileri ile tekrar sahneye konulmuştur. Atatürk’ün, Özsoy Operasının ilk temsilinden sonra yaptığı bilinen “Özsoy güzel... Güzel ama, onun bütün kıymeti bugün içindi. Bir daha oynanamaz.” değerlendirmesiyle ilk bestelendiği üç perdelik hali ile tekrar sahnelenmesinin mümkün olamayacağını vurguladığı bu eserin, Cumhuriyet döneminin temsil edilen ilk opera eseri olarak bilinmesi ve Ulusal Türk Müziği’nin gelişim dönemine temel oluşturması açısından her zaman güncel opera repertuarında yer bulabilecek nitelikte var olması, değerli görülmektedir.

SAHNE ESERİNİ OLUŞTURAN DRAMATİK YAPI KAPSAMINDA OLAYLAR DİZİSİ AÇISINDAN ÖZSOY OPERASINA GENEL BİR BAKIŞ

Cumhuriyet döneminin ilk ulusal operası olarak sahnelenen ve sonrasında unutulmuş halde tozlu raflarda bırakılan Özsoy Operası'nın bu durumundan hareketle; Araştırmanın problem cümlesi 'Özsoy Operası'nın, Ulusal Türk Opera repertuvarına alınması ve mevcut metin doğrultusunda tekrar sahnelenmesi mümkün müdür?' sorusunu açıklayıcı bir yaklaşımla ele almaya olanak sağlayan "Sahne Eserini Oluşturan Dramatik Yapı Kapsamında Olaylar Dizisi Açısından Özsoy Operasına Genel Bir Bakış" başlığı altında ortaya konmuştur.

Yöntem

1. Araştırma Modeli

Özsoy Operası'nın dramatik yapı bağlamında yer alan olaylar dizisi temel örgüsü dayanağında incelemesi yapılan bu araştırmada nitel araştırma yaklaşımında doküman incelemesi yapılarak gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırma gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konulmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir (Yıldırım ve Şimşek 2018, s. 41). Nitel araştırma içerisinde yer alan doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar (Yıldırım ve Şimşek 2018, s. 189)

Bu çalışmada ayrıca, doküman inceleme yönteminin yanı sıra, Yıldırım ve Şimşek (2018) tarafından; önceden birikmiş ve genellikle kamuya açık ve kullanıma/analize hazır verilere dayalı araştırmalarda etkili bir yöntem olduğu, aynı zamanda bu yöntemin ikincil araştırma olarak nitelendirildiği İnternet Kaynaklı Veri Toplama yöntemi kullanılmıştır.

2. Verilerin Toplanması ve Değerlendirilmesi

Bu çalışmada, araştırma konusuna temel teşkil edecek veriler, doküman inceleme yoluyla elde edilmeye çalışılmıştır. Araştırma konusu ile ilgili daha önce yapılmış olan çalışmalar hakkında elde edilen kaynaklar incelenmiş, çalışmanın amacına uygun olarak desteklenmesi açısından ikincil araştırma yöntemi olarak internet kaynaklı veri toplama yöntemine de başvurularak kuramsal çerçeveyi oluşturan kavramlarla ilgili kaynaklar taranmış, gereken veriler toplanmış ve dramatik yapı betimsel analiz yaklaşımıyla değerlendirmeye alınmıştır.

Kuramsal Çerçeve

Dram ve Dramatik Kavramları ile Dram Sanatı Olgusunun Opera Sanatı ile Kavramsal İlişkisi

Drama, yazılı olan bir metnin, canlandırma yöntemi ile duygu, düşünce ve mesaj iletmeye uygun bir biçimde kurgulanarak ifade edilmesidir. Nutku (1989), Dram sözünü (eski Yunancada Drama), bir şey yapma ya da yapılan bir şey anlamında kullanıldığını, bu sözcüğün başka bir anlamının da “oynamak” olduğunu belirtmektedir. Ayrıca “dram” kavramını tiyatro eserini, opera metnini, bale senaryosunu, radyo tiyatrosunun el yazmasını ya da bir senaryoyu kapsadığı bilinmektedir (<https://dramatik.nedir.org>, 2019). Önceden yazılmamış doğaçlama tiyatrodan farklı olan “metin tabanlı tiyatro” olarak vurgulanan “dram” ifadesine ek olarak, Dramatik Nedir? soru başlığının altında “Sahne oyununa özgü olan” tanımı yanında Haldun Taner’in “Bu oyunun dramatik çatısını ben koyacaktım” tanımlama cümlesi de örnek olarak yer almaktadır (<https://dramatik.nedir.org>, 2019).

Dram sanatı ile ilgili olarak, “Aristoteles’e göre (Poetika adlı eserinde) dramın temel özelliği, olayın diologlarla ifade edilmesidir. Bundan dolayı antik destanlardan farklıdır. Modern çağdan beri bilhassa romandan farklıdır. Modern düşünceden sonra dramlar, oyuncular tarafından tiyatrodan oynanması için yazılmıştır” ifadeleri kullanılmaktadır (<https://dramatik.nedir.org>, 2019). Bu bağlamda, dramatik kavramı ile oyun türüne ilişkin olan ve içinde gerilim, çatışma ve çeşitli olaylar ile karşıtlıkların yer aldığı herhangi bir yapıt, eser ya da olay akla gelmektedir. Bu tanımlamalara bakıldığında, opera sanatının kapsamlı bir dramatik tür olduğu anlaşılmaktadır. Diğer dramatik sahne eserlerinde olduğu gibi opera eserlerinin dramatik yapısı içerisinde olaylar dizisi, kişileştirme, konuşma vb. öğelerin yanında, verilmek istenen mesajın ve ifade edilecek olan duygu ve düşüncenin iletilmesi ile ilgili olan, zaman-ortam-mekan unsurları bağlamında dekor, kostüm, makyaj, ışık vb. teknik olguların da yer aldığı görülmektedir. Nutku’nun (1989) “dram sanatının birbirinden ayıramayacak temel öğeleri; yansılama, canlandırma ve aksiyondur” söylemi, opera sanatında da dramatik yapının, yaratım sürecinden temsil anına kadar kurgusal bir olaylar bütünü halinde planlanması ve bu kurgu üzerine şekillenmesi gerektiğini gösterir niteliktedir.

Dramatik Eserlerin Yapısal Öğeleri ve Olaylar Dizisi

Duyguların canlandırma yoluyla seyirci önünde ifade edilmesi bağlamında, yazılan yazınların kurgusal bir çerçeve içinde öyküleştirmesi ile dramatik bir yaratım elde edilmektedir. Bu yaratımın içinde yer alan mesajların kişi ya da kişiler tarafından canlandırma yoluyla sahne üzerinde temsil edilmeye uygun bir biçimde seyirci önüne sunulacak bir yapıt olarak meydana getirilmesi ile de dramatik sahne eseri olgusu var olmaktadır. İzleyici, inandığı bir hikayeyi ilgiyle takip etmektedir.

SAHNE ESERİNİ OLUŞTURAN DRAMATİK YAPI KAPSAMINDA OLAYLAR DİZİSİ AÇISINDAN ÖZSOY OPERASINA GENEL BİR BAKIŞ

Brecht (1982, s. 159), tiyatronun tiyatro olarak gerçekliğinin sağlanmasının, olayların geçtiği yerler bakımından gerçekçi yansımaların gerektiği gibi güçlenmesine ve bu sayede anlık olup biten rastlantılar niteliğindeki oynayış biçimiyle doğallığa dönüştürülmesine bağlı olduğunu, böylelikle seyircinin yargı ve hayal gücünü seyir dışında bırakarak salt kendisine sunulanı yaşamasının ve bunu doğanın bir parçası halinde algılamasıyla mümkün olduğunu vurgulamaktadır. Canlandırma ile duyguların iletilmesi söz konusu olduğunda, anlatımın desteklenmesi ve güçlendirilmesi bağlamında zaman-ortam-mekan kavramlarının öyküde anlatılan gerçek ile örtüşmesi, bu gerçekliğin inandırıcılık boyutu ile seyirciye yansıtılması konusunda da dekor, kostüm, ışık, makyaj, efekt vb. teknik unsurların kullanılması gerekmektedir. Sözü edilen teknik unsurların aslına uygun olarak kullanılması bir anlamda öykünün dramatik yapısına bağlıdır. Anlaşılan şudur ki; bir sahne eserinin teknik öğelerinin oluşturulması için öncesinde incelenmesi ve çözümlenmesi gereken bir dramatik yapısal öğeleri bulunmaktadır. Eser içinde dramatik yapıyı “eylemler” oluşturmaktadır. Karabulut (Tiyatro Araştırma Dergisi, Makale, 39;2015/1 Issn 1300-1523), 1863 yılında Dramatik Yapı Analiz Yöntemi ortaya koyan Gustav Freytag’ın (1816-1895) “Dram sanatı eylem halindeki karakterler sayesinde ve onların kullandıkları sözler, tonlar, jestler aracılığıyla insanların yaşadıkları kişisel süreçleri içerir; bu süreç, kendileri ya da başkaları tarafından uyarılan içe dönük duyguların dışa yansımaya ek olarak, bir düşüncenin parlamasını, ateşli bir tutkuya ve eyleme dönüştürmesini gözler önüne serer.” ifadesine yer vererek, dramatik yapının oluşturduğu eylemlerden, başka bir deyişle, yaşanan olaylar sürecinden meydana geldiğine değinmektedir.

Eserde konu edilen hikayenin dramatik yapısını meydana getiren eylemler, birbirini takip eden bir olaylar örgüsünün kurgulanması ile işlenmektedir. Pavis (2000, s. 268), gösterim sanatlarında uyarılar, telkinler, izleyici uyanık tutmak ya da hareketlendirmek için onu çevreleyen kavrayan ve gösterimdeki olaya katılmasını sağlayan bir bütün güzargahın var olduğuna işaret ederek olaylar örgüsünün izleyici açısından etkenliğine değinmektedir. Egri (1996, s.126), Aristo’nun Poetica’sında tragedyanın amacını olaylar ve olayların örüntüsünün oluşturduğunu, bu nedenle olaylar örüntüsünün tragedyanın ruhunu meydana getirdiğini ifade etmiş, Aristo’nun olay örgüsüne verdiği önemi “Tragedya karakter olmadan olabilir ama eylemsiz olamaz” sözleriyle vurgulamaktadır. Özakman ise (1998, s. 157), ilginç bir konunun olayların iyi örülmemesi/öykülenmemesi yüzünden ilginçliğini yitirebileceğini veya sıradan bir konunun olaylar iyi örülerek/öykülenerek ilginç hale gelebildiğini dile getirmektedir. Dramatik yapı içinde bütünlüğü sağlar nitelikte birbirini takip etmesi beklenen eylemlerin analiz edilmesi söz konusu olduğunda olaylar dizisi, olaylar örgüsü, eylem planı, olay gelişimi, olay dizisi gibi kavramlar ile karşılaşmaktadır. Bu kavramların hepsi dramatik yapının içeriğinde yer alan eylemlerin gelişim sürecini ifade etmeye hizmet eden adlandırmalardır. Gökteş (2010, s. 31), gösterim Terimleri Sözlüğünde olay dizisi kavramının “Başı ve sonu saptanmış, zincirleme bir gelişimi olayların

SAHNE ESERİNİ OLUŞTURAN DRAMATİK YAPI KAPSAMINDA OLAYLAR DİZİSİ AÇISINDAN ÖZSOY OPERASINA GENEL BİR BAKIŞ

olasılık ve zorunluluk ölçüleri ile geliştiği bütün” olarak tanımlandığını ifade ederek olay dizisinin basit bir düzeyde oyunun öyküsü ile ilişkili olduğunu belirtmiştir. Aynı zamanda Göktaş (2010, s. 34), “olaylar dizisinin düzenlenmesindeki ana ereğin seyircinin merakının uyandırılması ve hatta bu yolla seyircinin esir alınması olduğu belirtilmektedir” ifadelerine yer vererek olay dizisinin seyirci bakımından bağlayıcılığına değinmiştir. Eserin kurgusal bir yapı olduğunu bilerek belli bir ön yargı ile temsili izlemeye gelen seyirciye öyküyü inandırıcı bir eylemler bütünü olarak sunmak ve izleyeni konunun içine dahil edebilmek, onun ön yargılarından uzaklaşmış bir biçimde hikayenin sonunu merak etmesine yardımcı olacaktır.

Göktaş’a göre (2010, s. 35), olay dizisinin teknik yapısını oluşturan ana başlıklar şunlardır;

1- Giriş: Oyunun başlangıç kısmı, ana karakterleri ve onların ne tür kişiler olduğunu anlatır. Durumların arka planı hakkında bilgi verir ve aralarındaki dramatik ilişkiyi geliştirmeye başlar.

2- Dramatik Tahrik: Bu, aksiyonu harekete geçiren, destekleyen, yol gösteren tahrik olacak ve oyunun zorunlu ana aksiyonunu oluşturacaktır.

3- Karışıklık: Bu genellikle oyunun en büyük bölümüdür. Dramatik tahrike ve ondan doğan çok daha beklenmedik gelişmelere karakterlerin tepki veriş yolunu betimler. Tahrik, karakterin o anda çözmeye çalıştıkları ahlaki bir ikilem ya da önlemeye veya kaçmaya çalıştıkları potansiyel bir felaket olabilir.

4- Kriz: Oyunun doruğudur. Dramatik tahrike tamamen sokulma ve sonuçlarıyla yüz yüze gelindiği andır. Krizin bu noktasında ana karakterler ya meydan okuyarak yenerler, ya bozguna uğratılırlar, ya da muhtemelen ikisinin arasında bir yerde kalırlar.

5- Sonuç: Oyunun bitiş kısmıdır ve parçaların uzlaştırılabildiği, belirsizliğin aydınlandığı yerdir. Başarı, başarısızlık ya da en azından ana karakterlerden hayatta kalanlar değerlendirilir, gelecek ima edilir. Geleneksel dramda, burası, kötülüğün cezalandırıldığı, iyiliğin ödüllendirildiği yerdir.

Bulgular ve Yorum

Özsoy Operasının Olaylar Dizisi Bağlamında Dramatik Yapısı

Özsoy Operası, librettosunu İran’lı şair Firdevsi’nin Şehname’sine dayanarak Münir Hayri Egeli’nin yazdığı ve bestesini Ahmet Adnan Saygun’un yaptığı Cumhuriyet döneminin sahnelenmiş ilk lirik sahne eseri olarak bilinmektedir. 3 Perdelik bir opera olarak bestelenen ve Türklerin Orta Asya’da başlayan ve Anadolu’da yeni bir devlet kurmalarına kadar devam eden sürecin gelişimini ve Türk-İran halklarının kardeşliği konusunu içeren bu eser, çağdaşlaşma yolunda yeni kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti’nin, her alanda olduğu gibi müzik ve sanat alanında da uygarlık yolunda izlediği ilerleyişinin yönünün tüm dünyaya bir

SAHNE ESERİNİ OLUŞTURAN DRAMATİK YAPI KAPSAMINDA OLAYLAR DİZİSİ AÇISINDAN ÖZSOY OPERASINA GENEL BİR BAKIŞ

göstergesi olarak Mustafa Kemal Atatürk tarafından istenmiştir (Refiğ, 1997, s.70). Meydana getirilişi sırasında Atatürk'ün fikirleri ile, yardımcıları ile, sanatçılara olan teşviki ile ve esrin librettosuyla bizzat ilgilenmesi ile birçok yönden katkısı olduğu bilinmektedir. Bu da Atatürk'ün ilk ulusal Türk operasının ortaya konması konusunu ne kadar önemseydiğini göstermektedir. Ülkesinin gelişimi ile ilgili konularda, yeni kurulan ve çağdaşlaşma yolunda emin adımlarla ilerleyen Türkiye Cumhuriyeti'ni takip eden İran Şahı Rıza Pehlevi 1934 yılında Türkiye'yi ziyaret etmek istemiş, Özsoy Operası'nın kurgusu da ilk olarak Rıza Pehlevi'nin huzurunda sahnelenmek üzere, aralarında benzerlik bulunan Türk ve İran mitolojilerine dayanılarak hazırlanmıştır (Baltacan, 2006, s. 24). Bu mitolojiye göre, insanlığın doğuşundan sonra dünya üzerine Dahhak adı verilen bir karanlık çöker. İran yorumunda Gave, Türk yorumunda ise Bozkurt diye adlandırılan bir kahraman bu karanlık ile mücadele eder ve böylece insanlığı aydınlığa kavuşturmayı başarır. Aydınlığa kavuşan insanlar da kendilerine lider olarak Feridun adlı bir Hakan seçerler. Hakan Feridun'un Tur, İraç ve Selm adında üç oğlu olur. Bunlardan Tur-Turanileri, İraç-İranlıları, Selm-Avrupalıları temsil etmektedir (Aracı, s. 69).

İran Şahı Rıza Pehlevi ile Mustafa Kemal Atatürk'ün huzurunda sahnelenmek üzere hazırlanan Özsoy Operası'nın temsili sırasında İran Şahı Rıza Pehlevi'yi "İRAÇ" olarak, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ü de "TUR" olarak vurgulayan bir final kurgusuyla 3 perde olarak tasarlanmıştır. "Her Türk bir TUR, her İranlı bir İRAÇ'tır." Finali ile bağlanmak üzere tasarlanmış olan bu eseri Atatürk; "Özsoy güzel... Güzel ama, onun bütün kıymeti bugün içindir. Bir daha oynanamaz." diyerek değerlendirdiği söylenmektedir (Aracı, s.71). Nitekim Özsoy Operası unutulmuş, sonrasında 1981 yılında Atatürk'ün yüzüncü doğum yılı sebebi ile Ahmet Adnan Saygun tarafından yeniden düzenlenmiştir. Bu düzenleme esnasında Atatürk'ün bu eser için "Onun bütün kıymeti bugün içindir. Bir daha sahnelenemez." değerlendirmesine sebep olan ve kurgu olarak ilk sahnelendiği zamanı konu alan 2. ve 3. perdelerin bestecinin kendi söylemi ile bütünlük konusunda zayıf bulunarak çıkarılmıştır. Eser, 1981 yılında Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından sahnelenmiş, neredeyse 25 yıl sonrasında 2005 yılında da Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuvarı öğretim görevlileri ve öğrencileri tarafından, günümüzde elde var olan bestecisi tarafından düzenlenmiş son hali ile temsil edilmiştir. 2005 yılında Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Opera Anasanat Dalı öğrencileri ile Öğretim Görevlisi Mehmet Baltacan'ın yönetmenliğinde sahnelenen bu eserin final bölümünde, bütünlük olgusunun sağlanması ve eserin konusunun her zaman güncelliğini korur nitelikte, her dönem temsil edilebilir özellikte Ulusal Türk Operası repertuarında yer alması bağlamında, müzikal yapısı bozulmadan var olan metne sadece eklenti yapılmak suretiyle yorumlanarak sahnelenmesi amaca uygun görülmüştür.

Özsoy Operası'nın olaylar dizisi bağlamında dramatik yapısı şu şekildedir;

SAHNE ESERİNİ OLUŞTURAN DRAMATİK YAPI KAPSAMINDA OLAYLAR DİZİSİ AÇISINDAN ÖZSOY OPERASINA GENEL BİR BAKIŞ

1- Dramatik Yapının Giriş Bölümü Eylem Süreci

Uvertür sonrasında “Ozan” karakterinin sahneye gelerek söylediği prolog, giriş mahiyetindedir. “Ozan” bu prolog’u ile eserin ana fikri konusunda seyirciye ipuçları verirken,

OZAN: Tarih diyor ki bize,
Medeniyet ırmağı, “Brakisefal” soyda buldu bu özlü kaynağı.
Bu soy, Asya’dan çıktı, dört bir yana yayıldı.
Bu tarih, yükselişin başlangıcı sayıldı.
Avrupa, Anadolu, İran ve Orta Yayla medeniyete girdi.

ve,

Ben vatan yavuklusu Ozan’ım
Öz tarihi söylerim, olmuşu iletirim.

sözleriyle konunun gerçeğe dayanan kaynaklarına da vurgu yaparak içerikte mesaj olarak iletilmek istenen Atatürk’ün Din, Ulus, Devlet konularındaki düşünceleri ile yeni kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti’nin de bu düşünceler ışığında var olduğunu izleyenlere;

OZAN: Ben ne puta tutkunum ne de yare vurgunum.
Ne bir sevgi bilirim, ne bir yüze vurgunum.
Elimde destanımla yalnız Hakka bakarım.

sözleriyle duyurmaktadır. “Ozan” sözlerinin sonuna doğru, seyircileri, mitolojik efsanenin masalsı anlatımına hazırlamak üzere 40000 yıl öncesine götürmek için düşsel bir yolculuğa davet eder ve böylelikle masalsı anlatım perdenin açılması ile başlar.

Perde açıldıktan sonra “Halkı” (Koro) bir araya toplayan Türk boylarının simgesel karakterleri olarak “1. Bey” ve “2. Bey” halk ile birlikte soylarının devam etmesi için “Hakan Feridun”un bir oğlu olması için dua etmeleri “Ozan”ın prolog bölümündeki konuşmalarını açıklayıcı ikinci bir başlangıç niteliğindedir. Eserde mistik bir karakter olarak yer alan “Baş Şaman”ın “Hakan Feridun”un bir yavrusu olacağı müjdesini vermesi giriş bölümünde anlatımı destekleyici özelliكتedir.

2- Dramatik Yapının Tahrik Bölümü Eylem Süreci

“1. Bey”, “2. Bey” ve “Baş Şaman” karakterlerinin halkın içinde konuşmalarının devam ettiği sırada, bütün insanlığı boyunduruğu altında ezen bir fenalık kaynağı olarak tanımladıkları “Ahriman” karakterinin adını ilk olarak anmaları ve onu tarif

SAHNE ESERİNİ OLUŞTURAN DRAMATİK YAPI KAPSAMINDA OLAYLAR DİZİSİ AÇISINDAN ÖZSOY OPERASINA GENEL BİR BAKIŞ

ederek tanımlamaları izleyicinin merakının yön değiştirmesini sağlayan bir unsur olarak diologta yer alan;

1.BEY: Dahhak'tan ne konuşacaksın!...

2.BEY: Omuz başlarında birer yılan kafası vardır...

BAŞ ŞAMAN: Kainat iyilikle kötülüğün, ışıkla karanlığın, adlarıyla
söylersem Hürmüz ile Ahriman'ın ezeli harp meydanıdır...

sözleriyle ifade edilen sahne, Dramatik Tahrik bölümü olarak değerlendirilebilmektedir.

3- Dramatik Yapının Karışıklık / Yükselen Eylem Bölümü Süreci

Karabulut (2015), seyircinin üzerinde dramatik bir ilgi uyandırıldıktan sonra doruk noktasına doğru giderek artan yoğunlukta eylemin yükseldiği sahnelerin belirttiğini ve bu bölümlerin de Freytag Dramatik Analiz Piramidi'nde "Yükselen Eylem" olarak isimlendiğini belirtmiştir. Bu bağlamda Özsoy Operası'nın olaylar dizisi incelendiğinde, "Haberci" karakterinin;

Haberci: Hakan'ım sana ne mutlu!

Feridun : Söyle hadi!

Haberci: Baba oldun

müjdeli haberi getirmesi ile seyirci üzerinde oluşan dramatik ilgiyi sürükleyerek destekleyici eylemler vasıtasıyla kriz noktasına yönlendirecek olan karışıklık bölümü, "Hakan Feridun"un eşi "Hatun" karakterinin, doğan ikiz yavruları getirmesi ile başlayıp devamındaki, doğa üstü güçlere sahip olan ve o dönemde bilinen gezegenleri simgeleyen mistik karakterler "7 Felekler"in, "Hakan Feridun"un doğan ikiz yavrularına iyi dilekleri ödüllendirdikleri gizemsel sahne içinde yer almaktadır. "Hakan Feridun" karakterinin ikiz çocuklarına "7 Felekler"in güzel dileklerini tamamlayan temenniler doğrultusunda isim vermesi ile karışıklık, başka bir deyişle yükselen eylem olarak adlanacak bu bölüm eseri kriz noktasına taşımaktadır.

4- Dramatik Yapının Kriz Bölümü Eylem Süreci

Eserin kriz noktasını "Ahriman" karakterinin geliş sahnesi oluşturmaktadır. Arıcı (2001), Ahmet Adnan Saygun, Özsoy Operası'nı 1980 senesinde elindeki eskizlere bakarak 3 perde yerine 1 perde olarak yeniden günümüzde elimizde var olan haline düzenlediğinde, aslında Taş Bebek Operası için bestelediği ve 1936 yılında İstanbul'da tamamlandığı bilinen "Sihir Rakısı" müziğini eklemiş, 1980 yılındaki temsilde de bu haliyle sahnelenmiş olduğunu belirtmektedir. 29 Nisan 2005 tarihinde Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuarı Sahne Sanatları Bölümü

SAHNE ESERİNİ OLUŞTURAN DRAMATİK YAPI KAPSAMINDA OLAYLAR DİZİSİ AÇISINDAN ÖZSOY OPERASINA GENEL BİR BAKIŞ

Opera Anasanat Dalı öğretim elemanları ve öğrencileri ile bu eser sahnelenirken, kriz noktasının başlangıcı olarak “Sihir Raksı” müziğine “Ahriman Karakterinin Yandaşları” temalı bir koreografi hazırlanarak kriz noktası vurgulanmış, “Ahriman” karakteri sonradan koreografiye dahil edilerek kriz noktasının doruk noktasına sürüklenmesi sağlanmıştır (Baltacan, 2006). Kriz noktasını izleyen doruk noktasında “Ahriman” karakteri, şölene davet edilmediği için kızgınlığını ve “7 Felekler”in iyi niyet dileklerine karşılık, kendisinin kötü dilekleri doğrultusunda öç alacağını dile getirmiştir.

AHRİMAN: Nifak perilerinin gelmesinden korktunuz

Fakat ben onları, soylarının arasına salacağım.

5- Dramatik Yapının Sonuç Bölümü Eylem Süreci

Eserin sonuç bölümünün, “Ahriman” karakteri ile “Hatun” karakterinin sahnede yalnız kaldıkları ve “Hatun”un bu kötü dileklerinden vazgeçmesi için “Ahriman”a yalvarışlarıyla devam doruk noktasının sonrasında yer alması gerektiği düşünülmektedir. Hatun karakterinin;

HATUN: Sus artık! Dinlemez seni bir anne. Tanrı yetiş!

sözleri ve bu sözlerin sonrasında “Ahriman” karakterinin kahkahalar atarak sahneden çıkması ile, sonuç bölümüne bağlanmaktadır. Eserin final bölümünde “Baş Şaman”, “1. Bey”, “2. Bey” ve “Halk”ı oluşturan koro sahneye gelerek “Hatun”a;

HALK (KORO): Annelik gökten bir parçadır. Annelik en tatlı hülya.

Hatun sana müjde, sana müjde olsun. Gönlün huzur ve sükunla dolsun”

sözleri ile seslenir. Bu seslenişten sonra “Hakan Feridun” gelir ve “Hatun”u yerden kaldırır, ona sarılır ve onu sahneden çıkarır. Arkasından sahnede bulunan herkes sahneden çıkarak eser sonlanmaktadır.

Olaylar dizisi bağlamında sonuç bölümüne bakıldığında, koroyu oluşturan “Halk” ın “Hatun” karakterine seslenişindeki sözlerin, masalsı anlatımla işlenmeye başlamış olan konunun bütünlüğünü vurgulayıcı bir bitiş beklentisi anlamında havada kalmış, seyircinin aklına takılabileceği tahmin edilen “Peki, şimdi ne oldu?” veya “sonuç nereye vardı?” sorularına cevap verme anlamında eksik olduğu gözlenmiştir. Eserin “Yüzyıllar boyunca Türklerin ve İranlıların kardeş oldukları” ana fikrine dokunulmaksızın ve Ahmet Adnan Saygun’un 1980 yılında yeniden düzenlediği günümüzde elde var olan halinin ana fikir olarak “Ahriman karakteri ile özdeşleşmiş dış güçlerin oynayacağı tüm oyunlara rağmen Türkiye Cumhuriyeti’ni kurmuş olan Türk Milleti’nin asla bölünemeyeceği” vurgusu üzerine yorumlanması hem eserin güncel Ulusal Türk Operası repertuarında yer

SAHNE ESERİNİ OLUŞTURAN DRAMATİK YAPI KAPSAMINDA OLAYLAR DİZİSİ AÇISINDAN ÖZSOY OPERASINA GENEL BİR BAKIŞ

bulması bakımından, hem de sonuç bölümünün izleyicinin düşüncesinde var olabilecek herhangi bir çözümsüzlüğün ortadan kaldırılması açısından uygulanabilir görülmüştür.

Olaylar dizisi bağlamında, sonuç bölümünün çözümlenmesi için en uygun karakter masalsı anlatımı başlatıp seyirciyi 40000 yıl öncesine düşsel bir yolculuğa davet eden “Ozan” karakteridir. Önemli bir sebeptir ki; “Ozan” karakterinin konuşan rol olması sebebi ile eserin müzikal yapısında herhangi bir değişiklik veya düzenleme yapılmaya gerek kalmamış, bestecinin metinsel ve müziksel yapısına dokunulmamıştır. Eserin 2005 yılında sahnelenen temsilinin sonuç bölümünün yorumlanışına göre; masalsı anlatım sona erip tüm karakterler sahneden çıktıktan sonra “Ozan” karakteri yeniden sahneye gelerek ilk başlangıç prolog metninden aynen alınarak düzenlenen;

OZAN: İşte böyle Beylerim
Bu soy Asya’dan çıktı, dört bir yana yayıldı.
Bu tarih, yükselişin başlangıcı sayıldı.
Bakın, bu büyük soyla zaman durur mu?
Sakın zaman durur sanma!
İlerden başkasına inanma!

sözlerine;

OZAN: Bu doğan yavrular sizlersiniz, bizleriz.
O tarihten beridir, sımsıkı bir haldeyiz.
“Ahriman, nifak perilerini
Aramıza sokmaya çalışsa da
Bize Atamızın (Atatürk’ün) vasiyetidir!
Türk Milleti olarak,
Asla bölünmeyiz!”

deyişi de eklenerek sonuç bölümü oluşturulup, eserin finalinin anlamlı bir bütün halinde sunulması sağlanmıştır.

SAHNE ESERİNİ OLUŞTURAN DRAMATİK YAPI KAPSAMINDA OLAYLAR DİZİSİ AÇISINDAN ÖZSOY OPERASINA GENEL BİR BAKIŞ

Sonuç

Dramatik sahne sanatlarının kapsamlı bir türü olarak bilinen opera sanatında eserlerin doğru yorumlanarak izleyiciye doğru mesajı iletmesi yolundaki en temel öğelerden biri, olaylar dizisi bağlamında dramatik yapı ve bütünlük olgusudur.

Dramatik yapıyı oluşturan temel bölümler Giriş – Dramatik Tahrik - Yükselen Eylem/Karışıklık – Kriz – Sonuç bölümlerinden meydana gelmektedir.

Cumhuriyet döneminin ilk Ulusal Türk Opera eserinin güncel opera repertuarında yer almaya uygun hale gelmesi anlamlı ve önemli görülerek bu çalışmada eserin dramatik yapısı olaylar dizisi bağlamında incelenmiştir. Eserin elde var olan metninde olaylar örgüsü giriş, dramatik tahrik, yükselen eylem/karışıklık ve kriz bölümlerinin uygun işlenişinin yanı sıra sonuç bölümünün askıda kalan bir bitiş ile seyircinin aklında soru işareti bırakan bir bitirişle temsil edildiği görülmüştür. Bu bağlamda Özsoy Operası 29 Nisan 2005 yılında Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuvarı tarafından Mehmet Baltacı'nın yönetmenliğinde sahnelenirken sonuç bölümünün izleyici açısından anlamı çözümleyici bir bitiriş finalinin oluşması amacıyla son sahnede "Ozan" karakteri yeniden izleyici önüne getirilerek başlangıçta yer alan prolog metninden düzenlenmiş ve bu bölüm;

OZAN: İşte böyle Beylerim
Bu soy Asya'dan çıktı, dört bir yana yayıldı.
Bu tarih, yükselişin başlangıcı sayıldı.
Bakın, bu büyük soyla zaman durur mu?
Sakın zaman durur sanma!
İlerden başkasına inanma!
Bu doğan yavrular sizlersiniz, bizleriz.
O tarihten beridir, sınıksız bir haldeyiz.
"Ahriman, nifak perilerini
Aramıza sokmaya çalışsa da
Bize Atamızın (Atatürk'ün) vasiyetidir!
Türk Milleti olarak,
Asla bölünmeyiz!"

SAHNE ESERİNİ OLUŞTURAN DRAMATİK YAPI KAPSAMINDA OLAYLAR DİZİSİ AÇISINDAN ÖZSOY OPERASINA GENEL BİR BAKIŞ

deyişi haline getirilerek ana fikir, yeni kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti'nin birlik ve bütünlüğü vurgusuyla yorumlanmıştır. Bu bağlamda, Özsoy Operası, her zaman sahneye konulmaya uygun bir hale getirilmiştir. Ayrıca, 'milli birlik ve bütünlük' ana fikrini nesilden nesile aktarabilen bir kompozisyon bütünlüğü de sağlanmıştır. Böylece, Cumhuriyet döneminin ilk ulusal operası özelliği ile değerini muhafaza eden ulusal Türk Opera eseri olarak günümüz opera repertuarında yer alabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Aracı, Emre. (2001). Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret Ve Sanayi A.Ş.
- Baltacan, Mehmet (2006). Ahmet Adnan Saygunun Özsoy Operasının İncelenmesi Reji Çalışması Ve Sahnelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, SELÇUK ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Brecht, Bertolt. (1982). Oyunculuk Sanatı Ve Dekor, İstanbul: Say Kitap Pazarlama.
- Egri, Lagos. (1996). Piyas Yazma Sanatı, İstanbul: Papirus Yayınları.
- Göktaş, Sema (2010). Dramatik Tasarımda "Olay "Dizisi" Kavramına Genel Bir Bakış. ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ Sanat Dergisi, ISSN: 1302-2938 Sayı:1, 31-40.
- Karabulut,Tufan (2015). Dramatik Yapının Analizinde Freytag Tekniğinin Kullanımı. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, ISSN: 1300-1523, 39:2015/1.
- Nutku, Özdemir. (1989). Sahne Bilgisi, İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Özakman, Turgut. (1998). Oyun Ve Senaryo Yazma Tekniği Tiyatro Radyo Televizyon Sinema, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Patrice Pavis. (2000). L'analyse des Spectacles Gösterimlerin Çözümlemesi, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Refiğ, Gülper. (1997). Atatürk Ve Adnan Saygun Özsoy Operası, İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Yıldırım, Ali ve Şimşek, Hasan. (2016). Sosyal Bilimlerde Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Akademik ve Mesleki Yayınları.
- URL 1: <https://www.youtube.com/watch?v=3LlnItYI5qo>, Erişim Tarihi: 28.01.2019
- URL 2: <http://dramatik-nedir.org>, Erişim Tarihi: 01.02.2019



ARMAN'IN SANATINDA BİR İFADE ARACI OLARAK ATIK NESNE

Neslihan Özgenç Erdoğan¹ Sofiya Ahadova²

Özet

Atık kavramı, kullanıldıktan sonra ya da ihtiyaç bitiminde kullanım dışı kalmış her türlü maddeye verilen addır. Atık oluşumunu, üretim ve tüketime bağlı olarak dönemin yaşam standartları belirlemiştir. İnsan tüketiminin bir uzantısı olan atıklar, endüstrileşme ve seri üretimin artması ile dünya için bir soruna dönüşmüştür. Atığın temel nedenlerinin başında gelen tüketim kültürüne eleştirel yaklaşımlar, sosyal yaşamın birçok alanında olduğu gibi sanat alanında da karşılık bulmuştur. Atığın çevreye ve insan yaşamına olumsuz etkilerine dikkat çekmeye çalışan birçok sanatçı, atık nesneyi sanatsal bir tavra dönüştürerek dikkatleri üzerlerine toplamışlardır. Yeni Gerçekçilik akımının öncü isimlerinden Arman, konu çerçevesinde ele alınabilecek bu sanatçıların başında gelmektedir. Arman, seri üretim malzemelerini ve atık nesneleri sanatında kullanarak, tüketim kültürüne göndermelerde bulunmuştur. Seri üretimin göstergesi olarak kabul edilen *nesne tekrarı* ve onların kapladığı alanlar, sanatçının eserlerindeki en belirgin unsurlardır. Bu çalışmada seri üretimin bir sonucu olan atığın gündelik yaşamda yarattığı olumsuzluklara değinilmiş, sanat aracılığı ile bir ifade aracına dönüşen atık nesnelerin, Arman'ın sanatındaki yeri irdelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Atık, nesne, yeni gerçekçilik, asamblaj, Arman

WASTE OBJECTS AS A MEANS OF EXPRESSION IN ARMAN'S ART

Abstract

The word "waste" is used to label any object or material that is left over after using a product or is simply no longer needed. Waste generation was determined by the life conditions of the period, which depends on production and consumption. Waste is therefore an extension of human consumption, and this problem for the world has grown along with increasing industrialization and mass production. Critical approaches to consumption

¹ Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, Orcid: 0000-0001-5643-0518, nozgenc@sakarya.edu.tr

² Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü resim ASD, Yüksek Lisans Öğrencisi, Orcid: 0000-0003-1852-5510, sofiyahadova@gmail.com

culture, which is one of the main causes of waste, have found a response in the field of art and many other areas of social life. Many artists tried to attract attention to the negative effects of the waste on environment and human life, who turned waste objects into artistic attitudes and caught attention. A leading name in the Neorealist movement is Arman, and he is an artist who should be considered within the framework of the subject. Arman makes reference to the culture of consumption by using materials from mass production and waste objects within his art. "Object repetition" is accepted as an indicator of mass production, and it is one of the most prominent elements in this artist's work. This article examines waste's transformation into an expression through art, specifically Arman's art, which highlights the negative effects of the daily production of waste that results from mass production.

Keywords: Waste, object, Neorealism, assemblage, Arman

Giriş

Atık kavramı, en genel anlamıyla işe yaramama nedeniyle atılmış olandır. TDK'ye göre; üretimden tüketime kadar, tüm aşamalarda ortaya çıkan ve kullanıcının artık işine yaramayan maddelerin tamamı olarak tanımlanır (<https://sozluk.gov.tr/>). Atık nesne ise; öncesinde bir ihtiyacı karşılayan ve sonrasında eskime, bozulma, ihtiyaca karşılık verememe gibi nedenlere bağlı olarak kullanılmayan nesne olarak tanımlanabilir. İşlevselliğinin ortadan kalkması ile ilgili doğrudan ilişki kurulabilecek bir duruma işaret etse de atık nesne, endüstriyel gelişmeler sonucu seri üretimin küresel çapta etkinliğinin artması ile atık olma gerekçeleri de değişmiştir. Eskime ya da yararlılık durumunun ölçüt olmaktan çıktığı ihtiyaçların, günümüz dünyasında tüketim kültürü ile gerekçeleri gibi tüketim türleri de çeşitlenmiştir.

Atığın oluşmasında öncel olan üretim ve üretime bağlı tüketimdir. Tarıma dayalı yaşamın hâkim olduğu dönemlerde, sıradan insanlar için daha çok zaruri ihtiyaçla sınırlı olan bu ilişkide, doğa ile bir uyum söz konusudur. Aydınlanma dönemi öncesinde savurganlığı ve israfı büyük günahlardan biri olarak kabul eden dini otoritenin hâkimiyetindeki ahlaki anlayış da atığın yaşamsal bir tehdide dönüşmeme noktasında önemli bir rol oynamıştır. Ancak Avrupa'da 15-16. yüzyıllarda *Ticari Devrim* olarak kabul edilen süreçle birlikte ticaretin yaygınlaşması ve sonrasında 18. yüzyılda başlayan sanayileşmeyle birlikte tarıma dayalı yaşam biçiminden uzaklaşmaya başlayan toplumlarda, mesleki uzmanlaşma ile yeni meslek grupları doğmuş; şehir merkezleri büyümüş, nüfus kalabalıklaşmış ve buna bağlı olarak da üretim gibi tüketim de doğaya verdiği zarar açısından telafi edilemeyecek ölçüde artmıştır.

Sanayileşmenin yanı sıra teknolojik gelişmelerin yön verdiği modern hayatta ise, üretim biçimlerine bağlı olarak yeni ihtiyaçlar yaratılarak tüketim de artmıştır. Bu bağlamda tüketim, kendi kültürel yapısını inşa etmede toplumda sosyolojik açıdan önemli bir rol üstlenmiştir. Tüketim kültürü olarak literatürde karşılığı

bulunan bu toplumsal yaşam modelinin, sosyokültürel ve ekonomik bağlamda etkileri birçok tartışmayı beraberinde getirmiştir:

“Ekonomik yapıda-üretim, pazarlama ve tüketim ilişkilerinde-tüketimin baş unsur durumuna geldiği toplum, tüketim toplumu olarak adlandırılmaktadır. Tüketim toplumunda insanların gerçek/zorunlu ihtiyaçlarını karşılamak yönündeki tüketimleri yanında ve dahabüyük oranda gösterişçi tüketim olarak adlandırılan ve kişinin toplumsal statüsünde diğer insanlardan üstte bulunma çabasıyla yaptığı tüketim söz konusudur. Toplumun adeta sürüleştirilmesi anlamına gelen kitle kültürünün gelişmesi, yaygınlaşması, tüketimin artması, insanların ihtiyaçlarından öte anlamlardaki tüketimleri sayesinde gerçekleşmektedir” (Sever, 2017; 286).

2. Dünya Savaşı sonrasında gelişen ve Fordizm olarak adlandırılan kapitalist endüstrileşme sürecinde kullanılmaya başlayan *Tüketim toplumu* terimi, küresel sermayenin hızla artmasıyla tüketim bir yaşama biçimi, yaşama kültürü olarak anlamını genişletmiştir (Sever, 2017; 286). Küresel çapta pazar kitlesine sahip fabrikaların seri üretime geçmesiyle kolay ulaşılabilen ucuz ürünler, gündelik yaşamı ve bireyin alışkanlıklarını değiştirmiş, tüketimi de kültürel bir konuma yerleştirmiştir.

Dolayısıyla nesneye bağımlı bir toplum yaratılmıştır. Ayrıcalıklı sınıfa atfedilen ihtiyaç fazlasına sahip olma güdüsü, toplum her ekonomik sınıfına empoze edilerek bir pazarlama stratejisi olarak her bir birey, kendi sınıfsal düzeyinde hedef kitlesi haline dönüştürmüştür:

“Tüketim kültürü, modern bireyin sadece elbiseleriyle değil aynı zamanda beğeniden yoksun olup olmadığıyla da ilgilidir. Ev, mobilya, dekorasyon, otomobil gibi görünenler üzerinden beğenisi ortaya çıkar. Bireyin farklı tüketim alanları üzerinden beğenileri tercih etmesi ve herkesin bu üsluba katılması bu kültürün etkinliğini gösterir. Yaş, cinsiyet ve sınıf gibi değişkenler tüketim kültürü karşısında eşitlenir. Burada herkes tüketici olmaya teşvik edilir. Kapitalist sisteme ayak uyduramayan tüketici olamaz. Bu kimlikten yoksun olan dışlanır. Bu dışlanma korkusu ve bireyin psikolojik rahatsızlık hissi onu uymaya zorlar. Bu uyum onu diğer bireyler ile eşitler, eşitlik de tüketim ile gerçekleşir. İhtiyaçlar, tüketim alanı üzerinden belirlenir”(Tan, 2019; 207).

Hızlı tüketime dayalı kültürün yarattığı en büyük problemlerin başında atık sorunu gelmektedir. Her bir ürünün üretim sürecinde ortaya çıkan endüstriyel atıklar, plastik, ambalajlar gibi gündelik hayatta kullanılan tek kullanımlık ürünler, evsel atıklar gibi sayısını çoğaltabileceğimiz nice atık türü, tüketim kültürünün bir sonucu olarak doğa ve insan yaşamına olumsuz etkileri bulunmaktadır. Tüketim ekonomisinin kapitalist politikaları sonucu bireyi nesneye bağlayan kültür, tüketmek uğruna kendi yıkımını öngörülür düzeyde hazırlamaktadır.

Atık Malzemenin Sanatta Kullanımı

20. yüzyılla beraber değişen sanat algısının en önemli sonuçlarından biri, geleneksel sanat üretim yöntemlerinin dışına çıkılmasıdır. Çağın dinamikleriyle de ilişkili olan bu durum, sanatçının çevresini kuşatan tüm faktörlerin etkisinde kalarak sanat yapıtını yaratma evresinde kaçınılmaz bir hale dönüşmüştür.

Picasso ve Braque kolajlarında, kâğıt, vinil, kumaş, tel, ip gibi malzemeleri resim yüzeyinde kullanarak malzemeyi sahip olduğu anlamının dışına taşımaları bağlamında, sanat tarihinde geleneksel üretimin dışına çıkan ilk sanatçılar olarak kabul edilir. Kullanılan bu malzemeler, yapıtın gerçeklikle ilişkisini kavramsal bir boyuta taşımakta ve estetik hazzın sınırlarını genişletmektedir. Kolajın iki boyutlu yüzeysel yapısının sınırları aşma çabası olarak da görebileceğimiz asamblajlar da malzemenin sanatta kullanımına yeni kapılar açmıştır:

“Kolajın üç boyutlu hali olarak da görülebilen asamblaj tekniği de modern dönemle birlikte ortaya çıkmış olan yapıt oluşturma yöntemlerinden biridir. Aslında asamblajın, montaj tekniği ile kolaj tekniği arasındaki bir mecrada yer aldığı söylenebilir. Genel anlamıyla asamblaj, fotomontajlardan mekân düzenlemelerine kadar geniş bir yelpazede yer alan sanat eserlerini kapsamaktadır” (Yılmaz, 2015, 188).

Hazır malzemenin yanı sıra Duchamp'ın hazır nesneyi tek başına sanat eserine dönüştürmesi ile de bu yelpazenin sınırları daha genişlemiştir. “Dış dünyadan gelen ve seri üretimle veya zanaatkarlarla yapılmış objelerin, resmin bünyesine sokulması, sanatsal yaratının, baştan sona sanatçı tarafından üretilmişliği tanımlanmasına son vermektedir. Bunun yerine artık fikir, düzenleme ve yeniden kavramsallaştırma, sanatsal yaratıyı tanımlamakta ve adeta sorgulamaktadır” (Kaplanoğlu, 2008, s.99).

Dolayısıyla; Ready-Made anlayışının yaygınlaşmasıyla birlikte, malzemeye ve nesneye anlamlar yüklenerek, kavramsal bir düzeyde sanat sorgulanabilir kılınmıştır. Teknolojik ve endüstriyel gelişmelerin sanat alanına etkisi de malzemenin kullanım alanını genişletmiş ve farklı sanat hareketlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Özellikle endüstriyel ürünlerin sanatsal üretime doğrudan veya dolaylı olarak dahil edilmesi ile başlayan bu süreçte *atık* önemli bir yer tutmaktadır. İlk olarak asamblajlarda öne çıkan bu atık nesneler, kültürün bir yansıması olarak sanat alanında nesnenin dönüşümünde önemli bir kırılma noktası olmuştur.

Dolayısıyla asamblaj sanatı ile birlikte bir ifade aracına dönüşen atık malzeme, zamanla tuvalin dışına taşarak, mekana yayılmaya başlamıştır. Geliştirilen yeni yöntemlerden biri olan montajlarda atık sıkça kendine bir yer edinmiştir:

“Montaj yönteminde de nesne, doğrudan yapıtın bulunduğu platformda bir öge olarak kullanılmaktadır. Eseri oluşturan öteki elemanlarla birlikte kullanılan atık nesne, eseri içerisinde kimliğini kaybetmeden ya da eserin biçimine uygun olarak

esere ait bir eleman olarak var olmaktadır. Sözcük olarak kurma, takma anlamına gelen montaj, teknik, mühendislik ve mimari alanlar gibi günlük yaşamda etkin olan birçok alanda kullanılmaktadır” (Yılmaz, 2015, 189).

Sanatta atık kullanımı, hem toplumun hem de sanatın evrimsel sürecinin bir sonucu olarak günümüz sanatında da popüleritesini korumaktadır. 20. yüzyılın ikinci yarısında “Önemsiz Sanat veya Geri Dönüştürülmüş Sanat gibi deneyseelliği de ön plana çıkartan birçok sanatsal hareket, atığın doğaya ve insana verdiği zararları gözler önüne serdiği gibi, nesneyi sanatsal bir tavra dönüştürerek anlam çoğaltmaktadırlar (Clemence Bernard-Colombat, 2018).

Arman'ın Sanatında Atık Nesne

1928 yılında Fransa'nın güney şehri Nice'de doğan Arman, 20. yüzyılın sonlarının en üretken ve yaratıcı sanatçılarından biri olarak kabul edilir. Bir antika satıcısı babanın oğlu olan sanatçının sanata ilgisi ve yeteneği, çocukluk yıllarına dayanmaktadır. Nice'deki Ecole Nationale des Arts Décoratifs'teki eğitiminden sonra Arman, Paris'e giderek Ecole du Louvre'da sanat tarihi eğitimi almıştır. Sanatçı ilk dönemlerinde soyut sanata ilgi göstermiştir. Yves Klein ile olan arkadaşlığı ise onun sanatına yön vermiştir. Arman'ın sanatı dönemsel olarak çeşitlilik göstermiştir. Desenleri, boyaları, anıtsal heykelleri ve birçok farklı alanda çalışması bulunan sanatçı, buluntu nesnelerle ürettiği çalışmalarıyla dikkatleri üzerine toplamıştır (Arman Studio, n.d.)

Armanın atık nesnelerle ürettiği çalışmaları 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik hareketiyle (Nouveau Réalisme) ilişkilendirilir. Yeni Gerçekçilik “gerçeğe yönelik yeni algısal yaklaşımlar” olarak nitelendirilir. Bu akımda sanatçılar, “kitle kültürü çağında sanatsal özerklikte modernist geleneğin ötesine geçmek ve sanatın günlük hayatta karmaşık ilişkisini kucaklamak adına çok farklı yollar aramışlardır. Bir önemli stratejileri de üretilen nesneleri ya da ‘hazır nesneleri’-sanat eserleriyle endüstriyel olarak kaynaştırmaktı” (Fortenberry-Melick; 2015, 88).

Nouveau Réalisme hareketinin bir üyesi olan Arman da sanatında, gündelik yaşama egemen olan modernleşmenin ve kitlesel tüketim kültürünün dayattığı nesnellığe bir tepki olarak çalışmalarında buluntu nesneleri, atığı kullanmıştır. Bu nesneleri kullanırken sanatçı toplamak, kırmak, yakmak, vurmak, çoğaltmak gibi eylemlerde bulunmuş nesneye yaşanmışlıklarını katmış ve adeta endüstriyel üretim ve seri üretimin izlerine de vurgu yapmıştır. Hazır nesnelere yönelen sanatçı aynı zamanda nesnelerin başlangıç formlarından ve amaçlarından da çok uzaklaşmamış nesnelerden kitlesel formlar üretmiştir (Gündüz; 2022, 48). Biriktirdiği, topladığı bu atık nesneler sanatçıyı, Hall Foster'in bahsettiği *etnoğraf olarak sanatçı* söylemiyle hareket ederek bakıldığında, geçmişe tanıklık edecek bugünü biriktiren koleksiyonere dönüştürmüştür.

“Bu katılımcı-gözlemci durumu Arman’ın, savaş sonrası kültürünün montaj hattından vitrinlere, oradan mutfak raflarına, oradan çöp kutularına ve nihayetinde çöp yığınlarına dönüşen nesne döngüsünü, edimsel olarak taklit ederek çağdaş topluma “şahit olmak” veya gözlemlemek üzere gözler önüne serişinde apaçık bellidir” (Hamilton; 2012, 7). Arman bu yola, nesnenin serüvende varoluş ile yok oluş arasında bir köprü kurmaktadır.

Arman 1960’lı yıllarda atık nesnelerden oluşturduğu bir dizi eserler üretmiştir. “Poubelles” (Çöp Kutusu) isimli bu serinin bir parçası olan “Küçük Burjuva Atığı” çalışması, orta sınıfın tüketimine göndermede bulunmaktadır. Bu seri Baudrillard’ın vurgu yaptığı, “çöp sepeti uygarlığı”na göndermeler içerir. Tüketim toplumunun ardında bıraktığı bu atık nesneler, çöpkutularından çıkıp, bir camekan altında korumaya alınıp seyirlik nesneye dönüştürülmüştür. Bu durum, Arman’ı bir toplayıcı ve istifliyiçi olmanın çok ötesine taşır ve sanatçıya kazı alanında çalışan bir arkeolog ve antropolog sıfatı kazandırır:



Görsel 1: Küçük Burjuva Atığı, Arman, Asamblaj, 600x400x100cm 1959. (Kaynak: <http://www.armanstudio.com/the-artist/biography>)

“1950’lerden sonra yaşam ve sanat arasındaki hiyerarşinin reddini temel edinen sanatçılardan biri olan Arman’ın, yeni bir üretim pratiğinin aksine hâlihazırda var olanı kendine mal etmesi ve onu yeniden dolaşıma sokması, aşırı üretim ve küresel tüketim krizinin kaosu karşısında bir tavır olarak da nitelendirilebilir. Nitekim, sanatçı 1950 ile 1961 yılları arasında yaptığı “Poubelles/ Çöp kutuları” adlı seri ile endüstriyel atıkların çirkinliğini bu kez hem alımlayıcı hem tüketici olan insanla buluşturarak sanatın sınırlarına dair yeni bir argümana kaynaklık etmiştir. Hamilton’un ifadesiyle yıkımın

yaşam döngüsünde kendisini *tanık* ve *katılımcı* olarak tanımlayan Arman'ın, toplanmış ve yığılmış çöplerin bir dikdörtgen camekânda sergilenmesiyle oluşan bu eserleri, yaşam gerçeklerinin teşhiri adına sanat ve gündelik olanın arasındaki sınırları ihlal eden bir başkaldırı olmanın yanı sıra; 2. Dünya Savaşı sonrası yaşanan büyük krizin sonucu olarak sosyal, kültürel ve ekonomik anlamda yaşanan deformasyona yönelik bir tavır olarak da nitelendirilebilir" (Akkuş Gündüz; 2022; 50).

Seri içinde yer alan nesneler, rasgele toplanmış etkisi yaratsa da her bir eser, kendi içinde bir tema çerçevesinde seçilmişlerdir. "Çocuk Kutusu" isimli eserinde görüldüğü üzere bir kız çocuğunun dünyasına yönelik atık nesneler yer almaktadır. Oyuncaklar, boya kutusu, kâğıt ve kumaş parçaları gibi nesneler, bir çocuğun doğduğu ardında bıraktığı atıklardır. Dünyaya geldiği andan ölümüne kadar tüketmeye endekslenmiş bireylerin yaşamlarına dair bir kesit olarak da değerlendirilebilecek bu çalışma, geride bırakılanı bugüne taşıması açısından da bir bellek görevi üstlenmektedir.



Görsel 2: Küçük Burjuva Atığı, Arman, Asamblaj, 930x600x100cm 1960. (Kaynak: <http://www.armanstudio.com/the-artist/biography>)

Sanatçının "Premier Portrait-Robot d'Yves Klein" isimli dikdörtgen şeklinde plaksiglasla kaplı eseri de ilk bakışta bize çöp yığını anımsatmaktadır. Ancak atık malzemelerden ürettiği bu çalışma bir portredir. Yves Klein'a hitaben. üretilmiş bu çalışmada sanatçı, klasik portre geleneğinin dışına çıkmıştır. Çalışmada dikat eken bir diğer özellik ise eserin adıdır. Robot portreler, polis tarafından aranan bir kişi hakkında fizyonomik veri toplamak amacıyla kullanılır. Temel ana hatlarıyla kişiyi tanımlayan karakteristik veriler içerir. Arman'ın bu çalışması da bireyin nesneler aracılığı ile ilişkilendirilmesi üzerine kurulmuştur:

"Bu tablo, yapıldıktan yıllar sonra açacağımız ve bize kim olduğumuzu hatırlatacak samimi bir sandık izlenimi vermektedir. **Böylece, orada Yves**

Klein’i sanatçı yapan şeyi buluyoruz: Boşluğun derinliğini aradığı mavi, kimono, şüphesiz Zen teorileri ve dövüş sanatı pratiğiyle ilgili, Dünya ve Gaston Bachelard’ın hayalleriyle ilgili. Sanatçının kendisinin fotoğrafı” (Alicia Martins 2016).

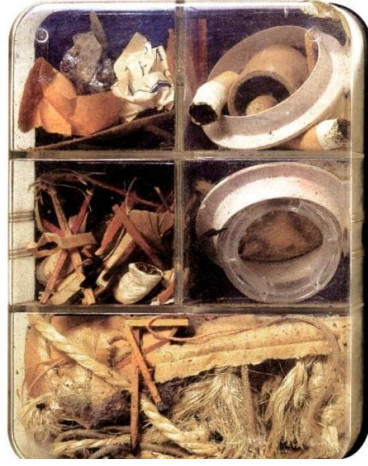
Diğer yönden bakıldığında bu çalışmadaki nesneler bir çöp tenekesinden toplanmış hissini verir. Çöp tenekeleri de bireyin tükettiği nesneler, atıklar yaşamına dair izler barındırır ve tüketerek işlediği suçların birer delilleridir. Baudrillard, tüketim toplumunu “Çöp sepeti uygarlığı” olarak tanımlar ve “Bana fırlatıp attığın şeyi söyle, sana kim olduğunu söyleyeyim!” diyerek, çöp sepeti sosyolojisi yapar (Baudrillard; 2008, 40).

Arman, Klein biyografik açılımını çöp tenekesinden çıkarttığı atıklar ile yaparak, portre geleneğini farklı bir uzama taşımıştır. Kendi fiziki varlığımızın dışında tükettiklerimizle yaşama iz bıraktığımızın vurgusunu yapmıştır.



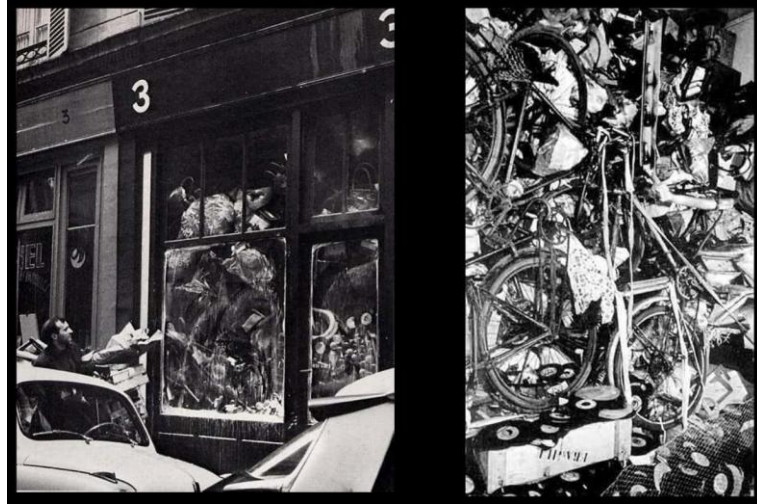
Görsel 3: Premier Portrait-Robot d'Yves Klein, Arman, Asamblaj, 930x600x100cm 1960. (Kaynak: <http://www.armanstudio.com/the-artist/biography>)

“Poubelle de Cendrier de Jacques Matarasso” isimli çalışma da benzer bir mantıkla atıklar istiflenmiştir. Plastik bir kutuda paketlenmiş sigara izmaritleri, ipler, küllük parçaları ve çeşitli eşyaların birikmesi sonucu oluşturulmuş bu eser, ünlü galerici Jacques Matarasso’nun atıkları ile oluşturulmuştur. Dolayısıyla kişiye ait bir temsil söz konusudur. Diğer çalışmalarından farklı olarak kutu içinde yer alan bölmelerde atıklar sınıflamakta ve dolayısıyla bu sınıflama bölmeler arasında bir ilişki kurmaya yöneltilmektedir.



Görsel 4: Poubelle de Cendrier de Jacques Matarasso, Arman, Asamblaj, 635x430x125cm 1960. (Kaynak: <http://www.armanstudio.com/the-artist/biography>)

Arman'ın 1960 yılında Paris İris Clert Galerisi'nde açmış olduğu 'Le Plein' (Dopdolu) isimli sergisi de atık nesneleri çarpıcı şekilde kullanılması bağlamında örnek olarak gösterilebilir. Yves Klein'ın üç yıl önce açmış olduğu 'le Vide' (Boşluk) sergisine bir cevap olarak, endüstriyel ürünlerin yaşamımızda tüm boşlukları dolduracak kadar bir yığına dönüştüğünü görsel bir deneyimle izleyicisine aktarmayı amaçlayan Arman'ın bu çalışması, nesneye bağımlı tüketim kültürüne ve ona bağlı dejenere yaşamlara eleştiriler içerir.



Görsel 5: Poubelle de Cendrier de Jacques Matarasso, Arman, Kurgu, 1960. (Kaynak: <http://www.armanstudio.com/the-artist/biography>)

Galeriyi tavandan yere kadar çöp ile dolduran sanatçı, izleyicilerin galeriye girmesi için herhangi olanak sağlamamıştır. Bu sergi sadece dışardan izlenebilir. Steril, içinde gezilip seyretmeye olanak sağlayan galerinin de işlevselliğini bozan bu sergi, mağazaların ışıltılı vitrinlerine kontrastlık oluşturacak şekilde kaotik bir

görüntü sunmaktadır. Arman:

“Yığınının sözünü ben keşfetmedim: O beni keşfetti. Şu her zaman açıkça bellidir ki toplum, ihtiyacı olan güvenlik duygusunu bir nevi istifçilik güdüsüyle besler. Bu istifçilik güdüsü vitrin düzenlemelerinde, seri üretim hatlarında, çöp yığınlarında somut karşılığını bulur. Toplumumun bir görgü tanığı olarak, üretimin, tüketimin ve tahribatın aldatıcı yaşam bilimsel döngüsü ile çok fazla ilgili olmuştumdur. Ve uzunca bir zamandır bu döngünün çokça aşıkâr maddi sonuçlardan birisi olarak dünyamızı çöple ve işe yaramaz tuhaf nesnelerle dolduruyor oluşumuzdan ötürü acı duyar oldum” (Hamilton; 2012, 1) sözleriyle atıklarla ilgili endişesini dile getirir.

Sanatçının bu duyarlılığının bir göstergesi olarak da yorumlayabileceğimiz bu sergi, kolay ve hızlı şekilde elde edilen nesnelerin aynı hızla tüketmemizi sağlayan sistemi ve görünmez kılınan gerçekleri izleyicisinin gözlerini önüne sermektedir.

Sanat hayatı boyunca biriktirdiği atık nesnelerden ürettiği “Çöp kutusu” olarak nitelendirdiği bu eserler, atığı ikonik bir boyuta getirmiştir. Sanatçının, abidevi görünüşleri ile beraber, tüketim çılgınlığı içerisindeki bireylerin yaşamlarından arta kalan nesnelerle doldurduğu eserleri, tüketirken tükendiğimizi görünür kılmanın en sanatsal ifadesi olarak sanat tarihinde yerini almıştır.

Sonuç

Sanayileşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan tüketim toplumu, özellikle 20. yüzyıl ve sonrasında yaşam biçimlerine yön veren bir olgu haline gelmiştir. Seri üretimle kolay elde edilen ürünler, tüketim alışkanlıklarını değiştirmiş, temel ihtiyaçların çerçevesi genişlemiştir. Reklam, moda ve alışveriş merkezleri aracılığı ile tüketim artmış, her sınıfa uygun yeni yaşam tarzları yaratılmıştır. Ancak ihtiyaç fazlası ürüne teşvik eden bu politikalar, beraberinde atık maddelerin çoğalmasına neden olmuştur. Atık maddelerin doğaya verdiği hasar ise çoğu kere göz ardı edilmiştir.

20. yüzyılda sanatçılar tüm süreçlere kayıtsız kalmayarak, farklı amaçlara sahip olsa da tüketim kültürünün etkilerini sanat alanına taşımışlardır. Duchamp'ın hazır nesneleri, Picasso'nun kolajları, Andy Warhol'un Brillo kutuları, Rauschenberg'in asemblajları gibi sayısını çoğaltabileceğimiz birçok örnek, sanayileşme sonrası değişen toplumun ve kültürel yapının bir tepkimesi ya da sonucudur.

Arman da bu bağlamda, nesnelerin üretim, tüketim ve yıkım süreçlerini sanatının merkezine almış ve atık nesneyi sanatsal ifade aracı olarak kullanmıştır. Saplantılı bir şekilde biriktirdiği, topladığı bu nesnelerden montajlar, resimler ve heykeller yapmıştır. Üretim sürecini deneysel bir alana taşıyabilen sanatçı, atıklarla kurduğu bağla, rastlantının ötesine geçerek, geçmişin izini bugüne taşımaktadır. Onun eserlerinin temel yapısını, nesnelerin ürettiği anlam dünyası oluşturur. Nesnelerin biraradalığı ile oluşturduğu sunum biçimleri, nesnenin kendisini kendi

gerçekliğinden çıkartarak, nesneleri kendi bağlamdan uzaklaştırır ve atık nesneleri ironik bir yapıya kavuşturur. Tüketilmiş nesne tüketilen imgeye dönüşür. Bu yaklaşım, sanatçıyı kavramsal düzeyde sorgulanılmasını olanaklı kılmaktadır.

Atıkları bulup çıkartan, biriktiren ve sergileyen sanatçı, tüketim toplumunun yarattığı vahşeti gözler önüne serdiği gibi, eserleri aracılığı ile bireylerin ve kentlerin belleğini de arşivlemektedir. Değersiz nesneleri bir koleksiyoncu gibi biriktirerek, birbirine benzeyen üretilmiş yaşamlara atıflar yapan sanatçı, tüketirken tükenmişliğe her defasında vurgu yapmaktadır.

KAYNAKÇA

- Gündüz, A., (2022), “Yeni Gerçekçilik Sahasında Çağa Tanık Bir Oyuncu: Arman”. idil, Y. 89, s. 47-57.
- Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu* (Çev. H. Deliceçaylı-F. Keskin). Ayrıntı Yayınları.
- Fortenberry, D. Melick, Tom. (2015). *Tarih Boyunca Sanat* (Çev. Dilek Şendil, Süreyya Evren). Çin: Yapı Kredi Yayınları.
- Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E Kasım-Aralık’12 , S.10, s. 1-21.
- Hamilton, J. (2012). *Arman’ın Nesneler Sistemi* (Çev. Ayşe Özüçak Bozdurgut). ART-E, Y. Kasım-Aralık, S.10, s.1-21.
- Kaplanoglu, L., (2008). *Sanatsal Bir Değer Olarak ‘Kolaj’*, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi. S. 13, s. 97-104.
- Sever, M. (2017). “Tüketim Kültürü Bağlamında Düşünen İnsandan Tüketen İnsana”. 9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Kitabı.
- Tan, Mehmet F., (2019). “Tüketim Kültürü Bağlamında İstek Ve İhtiyaçların Oluşumu: Kavramsal Bir Analiz”, Fırat Üniversitesi İİBF Uluslararası İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi C. 3, S. 2, s. 193-217.
- Yılmaz, B., (2015). “Atık Nesneden Sanat Yapıtına Malzemenin Dönüşümü”, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E Mayıs-Haziran’15 , S. 15, s. 185-197.

İnternet Kaynakları

- Martins, A (2016). “Premier Portrait-Robot d'Yves Klein” <https://alheuredelart.wordpress.com/2016/11/08/arman-portrait-robot-yves-klein/>
- Arman Studio, n.d. <http://www.armanstudio.com/the-artist/biography>
- Clemence Bernard-Colombat (2018). <https://terracycleblog.co.uk/2018/07/20/a-history-of-waste-in-art/>
- <https://sozluk.gov.tr/>



EBRU SANATINDA ÇİÇEK DESENLERİ VE UYGULANMASI

*Neval Sakin**

Özet

Türk Süsleme Sanatları içerisinde kâğıt süsleme sanatı olarak bilinen Ebrû, kitre ve benzeri maddelerle yoğunlaştırılmış su üzerine, özel fırçalar yardımıyla boyaların serpilip orada meydana gelen desenlerin kâğıda alınmasıyla elde edilen bir sanat eseridir. Battal, Gelgit, Şal, Bülbülyuvası, Taraklı, Hatib, Çiçekli, Yazılı, Akkâse, Kumlu-Kılçıklı gibi birçok çeşidi vardır. Ebrû sanatının çeşitlerinden olan Çiçekli Ebrûlarda çiçek denemeleri çok eskilere dayanmaktadır. Bu denemeler daha çok kırçiçeği tarzındadır. Çiçekli Ebrû formlarına temel oluşturan Ebrû ustası Hatib Mehmet Efendidir. Onun hafif bir zemin üzerine, farklı renklerde damlaları iç içe koyup ince tel ya da tek at kılı ile hareket vererek oluşturduğu Ebrû tarzı çok beğenilmiş ve kendi adıyla anılmaya başlamıştır. Çiçekli Ebrû denemelerinde önemli bir diğer aşama ise Necmeddin Okyay'ın pek çok çiçeği yarı üsluplaştırarak teknede resmetmesidir. Bundan böyle çiçekli Ebrûlar "Necmeddin Ebrûsu" diye anılmaya başlamıştır. Günümüzde ise ebrû sanatı tekniğinin el verdiği ölçüde renk ve renk perspektifi bilgisi ile yarı stilize ve natüralist tarzda çiçekler uygulanmaktadır.

Ebrû sanatı üzerine çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalar daha çok Ebrû sanatının tarihi, sanatçıları, Ebrû sanatında kullanılan malzemeler, Ebrû çeşitleri ve eski el yazmalarındaki ebrû örnekleri gibi konularda yoğunlaşmaktadır. Bu makalede ise Ebrû sanatı çeşitlerinden Çiçekli ebrûlarda tercih edilen çiçek türleri ve bu çiçeklerin desenleri, tasarımsal özellikleri ve uygulanması konu olarak çalışılmıştır. Bu doğrultuda Ebrû sanatında en çok uygulanan 9 adet çiçek türü belirlenmiş, bu çiçeklerin desenleri şematik çizimlerle ve uygulama sonrası fotoğraflarla desteklenerek nasıl uygulandığı anlatılmıştır. Bu çiçekler lale, gül, karanfil, menekşe, sümbül, gelincik, papatya, bahardalları ve kırçiçekleridir. Türk tezyini sanatlarının diğer alanlarında da sevilerek kullanılan çiçeklerdir. Belirlenen çiçek desenleri bilgisayar ortamında şematik olarak çizilmiştir. Çizimde damlalar halinde bırakılan boyaları ifade eden daireler ve bu daireleri şekillendirmek için yapılacak olan biz hareketleri oklarla ifade edilmiştir. Nihayet bu çiçek desenlerini kendi atölyemde uygulayarak çiçekli ebrûlar oluşturulmuştur. Yapmış olduğum bu Çiçekli ebrûların fotoğrafları çekilerek makaleye eklenmiştir. Böylece çiçekli ebrûların uygulama aşamasının son hâli somutlaştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ebrû Sanatı, Çiçekli Ebrûlar, Çiçek Deseni, Yarı Stilize Çiçekler, Natüralist Çiçekler.

* Öğr. Gör., Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, ORCID: 0000-0002-7765-258X, nsakin@erciyes.edu.tr

FLORAL PATTERNS AND THEIR APPLICATION IN THE ART OF EBRU (MARBLING)

Abstract

Ebrû, known as the art of paper decoration in Turkish Decorative Arts, is a work of art obtained by sprinkling paints on water condensed with tragacanth and similar substances, with the help of special brushes, and transferring the patterns that occur there to the paper. There are many types of Ebrû (marbling) such as Battal, Tide, Shawl, Nightingale's Nest, Scalloped, Hatib, Flowered, Written, Akkase, Sandy-Awned. Flower practices in Floral Ebrû, which is one of the varieties of Ebrû art, dates back to ancient times. These practices are more of a wildflower style. Ebrû master, Hatib Mehmet Efendi, is the basis of the floral Ebrû forms. The Ebrû style, which he created by putting drops of different colors together on a light background and moving with thin wire or a single horsehair, was very popular and started to be known by his own name. Another important stage in the Floral Ebrû practices is that Necmeddin Okyay painted many flowers on the Ebrû tray by semi-stylizing them. From now on, Floral Ebrûs began to be called "Necmeddin Ebrûs". Today, semi-stylized and naturalistic flowers are applied with the knowledge of color and color perspective as much as the technique of Ebrû (marbling) art allows.

Various studies have been carried out on the art of Ebrû. These studies mostly focus on existing information such as the history of the art of Ebrû, its artists, the materials used in, its types and examples of marbling in manuscripts. In this article, the flower types preferred in Floral Ebru, which is one of the types of Ebru art, and the patterns, design features (semi-stylized and naturalistic style) of these flowers and their application are studied as the subject. In this direction, 9 flower types that are most used in Ebru art were determined, and how these flowers were applied by supporting the patterns with schematic drawings and photographs after the application was explained. These flowers are tulips, roses, carnations, violets, hyacinths, poppies, daisies, sprigs and wildflowers. They are used lovingly in other fields of Turkish ornament arts. The determined flower patterns were drawn schematically in the computer environment. The circles expressing the paints left in the form of drops in the drawing and the biz (wire rod) movements to be made to shape these circles are expressed with arrows. Finally, by applying these floral patterns in my own workshop, floral Ebrûs were created. Photographs of the Floral Ebrûs I have made have been taken and added to the article. Thus, the final state of the application phase of floral ebrûs has been embodied.

Keywords: The Art of Ebrû, Floral Ebrû, Floral Design, Semi Stylized Florals, Naturalistic Florals.

Giriş

Ebrû, Türk Süsleme Sanatları içerisinde yer alan bir kâğıt süsleme sanatı olup kitre ve benzeri maddelerle yoğunluğu artırılmış su yüzeyine, özel fırçalar yardımıyla boyaların serpilip orada meydana gelen desenlerin kâğıda alınmasıyla elde edilen bir sanat eseridir (Arıtan, 1999, s.441).

Ebrû kelimesine etimolojik olarak bakıldığında, köken olarak nereden geldiği konusunda çeşitli görüşler bulunmaktadır (Güleç, 2004, s.56). Ebrû'nun Çağatayca ebre (Sami, 1996, s.65), Farsça ebri, Ebrû, abru (Derman, 1977, s.8) ve Hintçe Abar (Arıtan, 2002, s.329) şeklinde kullanılageldiği gibi görüşler ileri sürülmüştür. Ebrû sanatının nerede ve ne zaman başladığı kesin olarak bilinmemektedir (Barutcugil, 2001, s.33). Bununla birlikte Ebrû sanatının menşeinin Orta Asya olduğu yönünde kuvvetli bir kanaat hâkimdir. Zira gerek bu sanatın ismi, gerekse Çin ve Japonya'da Ebrûya benzer su üzeri sanatların varlığı, su üzerinde boya yüzdürmenin yeryüzünde ilk kez Orta Asya'da uygulandığı görüşünü pekiştirmektedir (Dere, ty, s.10). Sanat tarihçileri ve araştırmacılar tarafından ilk olarak Orta Asya ya da Uzak Doğu'da yapıldığı söylenen Ebrûya, katkı verme hizmeti göz önüne alındığında Ebrûnun bir Türk Sanatı olduğuna şüphe yoktur. Bugün bütün batı dillerinde Ebrû terminolojisi Türkçedir. Ve hangi ulusun Ebrûcusu olursa olsun Battal, Taraklı, Gel-git, Kumlu ya da Hatib denildiğinde Ebrû sanatının hangi uygulama şeklinin kastedildiği kolayca anlaşılmaktadır (Babaoğlu, 2007, s.XII).

Ebrû en parlak dönemini 16. ve 17. yüzyıllarda yaşamıştır. Avrupalılar buna Türklerin "Kâğıdı mermerleştirme sanatı" demiştir. Hatta Türk Ebrû ustalarına, krallar için özel anı defterleri ısmarlanmıştır (Atalay, 1990, s.3). Bilinen en eski Ebrû ustası Şebek lakaplı Mehmet Efendidir (Babaoğlu, 2007, s.XII). Adı Ebrû yapımı ve terkiplerini anlatan en eski eser niteliğinde olan ve 1608 tarihinde yazılan Tertib-i Risale-i Ebrî adlı eserde geçmiştir (Ovalıoğlu, 2007, s.XII). Makalemizin konusu olan Çiçekli ebrû desenlerinin gelişmesinde dönüm noktası olan Ebrû ustalarından Hatib Mehmet Efendi, sülüs-nesih yazılarını öğrenmiş ve eserler vermiştir. Ancak asıl şöhretini Ebrû sanatından dolayı kazanmıştır. Nitekim hafif bir zemin üzerine, farklı renklerde damlaları iç içe koyup ince tel ya da tek at kılı ile hareket vererek oluşturduğu Ebrû tarzı çok beğenilmiş ve kendi adıyla anılmaya başlamıştır. Bu tarz çiçekli Ebrû formlarına da temel teşkil etmiştir (Dere, ty, s.32). Dönüm noktası olarak ifade edebileceğimiz Ebrû ustalarından biri de Necmeddin Okyay'dır ki Ebrûda kendisinden öncekilerin pek denemediği yeni bir tarza vücut vermiştir. Karanfiller, sümbüller, laleler, hercai menekşeler, fulyalar, gelincikler ilk defa onun teknesinde açmıştır. Bu nedenle çiçekli ebrûlara "Necmeddin Ebrûsu" denmiştir (Ayvazoğlu, 2010, s.12). Başka bir ebrû ustası Mustafa Düzgünman ise çiçekli ebrû formlarının arasına papatyayı eklemiştir (Dere, ty, s.40).

Ebrû sanatında kullanılan malzemeler; üzerine boya serpilecek olan suya yapışkan bir yoğunluk veren kitre, suda erimeyen toprak-madeni-nebati boyalar, boyaların dibe çökmeden yayılmasını sağlayan sığır ödü ve boyaları serpmek için at kılından yapılmış fırçalardır (Derman, 1977, s.10-12). Ebrûnun; Battal, Gelgit, Şal, Bülbülyuvası, Taraklı, Hafif, Neftli, Serpmeli, Hatib, Çiçekli, Koltuk, Yazılı, Akkase, Kumlu-kılçıklı gibi klasik ebrû çeşitlerinin yanı sıra Dalgalı, Kaplangözü, Çift ebrû, Fantazi Taraklı, Figürlü, Yahudi ebrûsu gibi modern ebrû olarak ifade edilen çeşitleri vardır. (Arıtan, 2002, s.336).

Ebrû kâğıdı, geçmişte cilt ve hat sanatına yardımcı bir sanat dalı olarak kullanılmıştır. El yazması kitap cildlenmesinde (Çarkuşe) ve yan kâğıt olarak, hat sanatında ise yazıların zemin ve pervazlarında kullanım alanı bulmuştur (Derman, 1999, s.192). Günümüzde ise tüm gelenekli sanatlardaki değişim Ebrû sanatında da kendini göstermektedir. Ebrû kullanım alanı olarak değişik uygulamalar yapmaya imkân tanıyan bir sanat olması ile günümüzde kâğıt dışında keçe, kumaş, ahşap, deri, metal, cam ve seramik gibi birçok değişik yüzeye ve farklı objelere uygulanmaktadır. Buna bağlı olarak kâğıt dışındaki çeşitli yüzeylerde toprak boya ların iyi sonuç vermemesi nedeniyle kimyasal boyalar ile yoğunlaştırıcılardan kitle yanında deniz kadayıfı ve kimyasal yoğunlaştırıcılar ile kimyasal öd kullanılmaktadır (Begiç, 2015, s.597).

Asırlardır Türkler tarafından icra edilen Ebrû sanatı, Türk sanat ve estetik anlayışını ifade eden geleneksel sanatlarımızdan birisi olarak insanlığa armağan edilmiş bir kültürel değer olarak UNESCO tarafından 2014 yılı Kasım ayında alınan kararla Ebrû Sanatı dünya kültürel miras listesinde yerini almıştır. Bu gelişme ile Ebrû sanatı Türk kültürünün dünya kültür mirasına kazandırdığı bir zenginlik olarak tescil ve ilan edilmiştir (Begiç, 2015, s.589).

Ebrû sanatı üzerine çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalar daha çok Ebrû sanatının tarihi, sanatçıları, Ebrû sanatında kullanılan malzemeler, Ebrû çeşitleri ve eski el yazmalarındaki ebrû örnekleri gibi konularda yoğunlaşmaktadır. Bu makalede ise Ebrû sanatı çeşitlerinden Çiçekli ebrûlarda tercih edilen çiçek türleri ve bu çiçeklerin desenleri, tasarımsal özellikleri (yarı stilize ve natüralist tarzda) ve uygulanması konu olarak çalışılmıştır. Makalede belirlenen çiçek desenleri bilgisayar ortamında şematik olarak çizilmiştir. Çizimde damlalar halinde bırakılan boya ları ifade eden daireler ve bu daireleri şekillendirmek için yapılacak olan bir hareketleri oklarla ifade edilmiştir. Söz konusu bu şematik çizimler kendi atölyemde yaptığım çiçekli ebrûlarla desteklenerek nasıl uygulandığı anlatılmıştır. Yapmış olduğum Çiçekli ebrûların fotoğrafları makaleye eklenmiştir. Böylece çiçekli ebrûların uygulama aşamasının son hâli somutlaştırılmıştır. İşte çiçek desenlerinin bilgisayar ortamında şematik olarak çizilmesi ve bu desenler bağlamında kendi atölyemde yaptığım ebrûlar makalenin orijinalliğini göstermektedir.

1. Türk Süsleme Sanatlarında Çiçek

Türkler sanat dünyasında bir taraftan sadelik içinde güzeli ararken, diğer taraftan da yaratılmıştan Yaradan'a ulaşmak istemiş bunun için tabiatın ölçülerine, nispetlerine ve temel çizgilerine sadık kalarak teferruatı atmıştır. Modelini kendi görüşüne göre çizerken esaslara sadık kalması, Yaradan'a olan bağlılık, edep ve hayranlık duygularından kaynaklanır. Böylece hem modelini kopya etmemiş hem de kendi yorumunu katarak kesretten vahdete yani çokluktan birliğe ulaşmanın yollarını aramıştır. Netice olarak Türkler tezyini sanatlara imzalarını atarken modellerini gerçekçi bir bakışla tabiattan almışlar, belli başlı esas çizgileri koruyarak detayı atmışlar, kendi zevk ve görüşlerine göre bir üslup belirlemişlerdir.

Stilizasyon veya üsluplaştırma adı verilen bu yolun sanat dünyasında bir dönüm noktası olduğu ve klasik motiflerin bu metotla ortaya çıktığı söylenebilir (Birol vd. 2005, s.14). Gerçekçi (natüralist) anlatım, üsluplaştırma (stilizasyon), deformasyon, soyutlama yöntemleri doğada çevremizde bulunan kaynaklardan yararlanırken uygulanan yöntemlerdir. Esasen her tür süsleme için temel olan iki kaynak vardır ki bunlar doğada var olan biçimler ve insan zihninin üretimi soyut biçimlerdir. Bu kaynaklardan çeşitli yöntemlerle süsleme tasarımları oluşturulur. (Aker, 2010, s.67). Türk sanatı, bir İslam sanatı olarak figürü ve figürlü bezemeyi sınırlı ölçüler içinde kullanmıştır. Buna karşılık non-figüratif bezemenin önemli elemanlarından biri olan geometriyi adeta sınırsız kullanmış, yazıyı süsleme olarak değerlendirebilmiş ve stilize bitkisel bezemeyi de çok yaygın şekilde uygulamıştır (Demiriz, 2005, s.6).

Türk süsleme sanatları, yüzyıllar boyunca gelenek ve göreneklerle olduğu kadar din ve inançların etkisi altında gelişip, üsluplandığı için son derece zengin ve estetik bir yapıya sahip olmuştur (Keskiner, 2000, s.1). Türk sanatında görülen motiflerin en önemli özelliği mükemmel bir üsluplaştırmadır. Sanatçılar bir bitkiyi, bir hayvanı veya çiçeği tabiatta görüldüğü gibi değil, onu görmek istedikleri gibi resmetmişlerdir (Özkeçeci vd. 2007, s.58). Bunlardan tezyin sanatının temel motifi çiçekler sadece sanata değil, günlük hayata, folklor ve edebiyata geniş ölçüde girmiştir. Örneğin Divan edebiyatında sevgilinin saçı sümbül, endamı gül, boyu selvidir (Demiriz, 2005, s.6). Yine lale, karanfil, haşhaş, gül, sümbül, hasekiküpesi, menekşe, nergis gibi çiçekler Türk sanatkarların elinde bin bir şekle bürünmüş, yalnız lale motifinin İstanbul'daki mimari eserlerin çinilerinde 312 çeşidi kullanılmıştır (Özkeçeci, 1992, s.24). Çiçek yetiştirmek, yeni çeşitler elde etmek ve doğadaki çiçekleri kültür haline dönüştürmek batı kültürüne Türklerin önemli katkılarının biridir ki lalenin Avrupa'ya Türkler tarafından tanıtıldığı bunun bir göstergesidir (Demiriz, 2005, s.6).

Türk süsleme sanatlarında, çiçek motiflerini şu şekilde tasnif edebiliriz:

- 1.Stilize çiçekler: kökenleri belli olmayacak derecede stilize edilmiş çiçeklerdir. Bunlar Hatai, penç ve Goncagül'dür.
- 2.Yarı stilize çiçekler: Stilize edilmiş olmalarına rağmen kökenleri belli olan çiçekler (lale, karanfil, gül, nergis, sümbül, çiçek açmış bahar ağaçları)
- 3.Natüralist özelliklerini koruyan çiçekler: bu tür çiçeklere Şukufe veya minyatür çiçekler de denir. Tamamen natürlük anlayışıyla çizilir (Keskiner, 2000, s.4).

Türk Süsleme sanatlarında görülen stilize motiflerden özellikle Hatai ve Rumi'lerin ilk örnekleri 8. ve 9. yüzyıl Uygur Türkleri tarafından yapılmış sanat eserlerinde görülmektedir. Hatai ve Rumi'ler, 10. ve 13. yüzyıllar arasında Selçuklularda da Geometrik desenlerin yanında bolca kullanılmıştır (Keskiner, 2000, s.1).

Yarı üsluplaşmış çiçekler çiçeğin tabiattaki görünümüne yakın bir şekilde stilize edilmesiyle ortaya çıkar. Bu tarz motifler çiçeğin kaynağını tamamen gizlemez ve bakıldığında hangi çiçek olduğu açıkça belli olur. Bu tarz çiçekler sade ve grafik bir anlayışla resmedilmiştir (Özkeçeci vd. 2007, s.74). Yarı üsluplaştırılmış

çiçekler üsluplaştırılmış olmalarına rağmen karakterini kaybetmeyen bu çiçekler ayrı ayrı isimleriyle desen içinde fark edilirler. Yarı üsluplaştırılmış çiçekler kullanılırken her biri kendi sapı ve yaprağı ile çizilmelidir. Bu grubu teşkil eden çiçekler incelendiği zaman çiçeklerin yalın, sade olduğu dikkat çeker (Birol vd. 2005, s.113). 15. yüzyıl sonlarından itibaren Mushafların surebaşı tezhiplerinde, ufak çiçekli ot kümeleri şeklinde yarı üsluplaştırılmış çiçekler görülmektedir. Bu çiçekler yerlerini XVI. yüzyılın ilk yarısından sonra has bahçe çiçekleriyle yapılan yeni bir üsluba bırakır (Birol vd. 2005, s.113). Söz konusu üslup XVI. yüzyılın ortalarında Kara Memi ekolünün başlamasıyla süsleme alanlarında kendini göstermiş, klasik Türk süsleme ana temasını oluşturmuştur. Bu üslubun ana öğeleri başta lale olmak üzere, karanfil, gül, nergis, sümbül, çiçek açmış bahar ağaçları ve servilerdir (Keskiner, 2000, s.4). Kara Memi'nin süsleme sanatlarındaki en büyük rönesansı kokulu bahçe çiçeklerini natüralist tarzda yorumlamasıdır (İrteş, 2017, s.192).

Osmanlı bezeme sanatının hemen hemen her dalında görülen yarı üsluplaştırılmış çiçek motifleri 17. yüzyılın ilk yarısında başlayan Batılılaşma heyecanı ve Avrupa sanatının etkisiyle tabiattaki görüntüsüne dönüşerek, bezemeci bir anlayıştan uzaklaşır (Duran, 2018, s.180). Osmanlı sanatında giderek artan natüralizm akımı kendini bitki motiflerinin gerçeğe uygun olarak işlenmesi ile göstermiştir (Demiriz, 2005, s.6). XVIII. yüzyılın birinci yarısında da Avrupa resim sanatı etkisiyle çiçek minyatürleri ortaya çıkar. Uzun bir tarihî süreçte farklı üslûplarla gelişen Türk bezeme sanatları XVI. yüzyılda klasik çağına ulaşmışken Batı dünyasının zevk ve sanat anlayışının yaygınlaşmasıyla klasik dönemin renk, desen ve kompozisyon birikimi ihmal edilmiş, barok ve rokoko tarzı Türk tezyinatına girmiştir. Klasik üslûpta eser veren sanatkarlar bu akımın önüne geçememiş, buna karşılık natüralist bir görüşle yaptıkları çiçek ve çiçek buketi minyatürleri kısa zamanda benimsenmiş ve şükûfe tarzı diye adlandırılan yeni bir üslûp oluşmuştur (Birol, 2010, s.258).

17. ve 18. yüzyıllarda çiçekçiliğe verilen önem sonucunda farklı türlerin yetiştirilmesi ve bunların kayıt altına alınmak istemesiyle çiçek ressamlığı gündeme gelmiştir. Çiçek ressamlığı özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda çok kullanılmış bir süsleme tarzıdır. Şükûfe tarzı olarak adlandırılmışlar ve vazolu-vazosuz buketler, rozetler, demetler, tek çiçeklerle çok renkli halleri ile doğal görünümlerine benzer yapılmışlardır. 18. yüzyılda Ali Üsküdârî çiçek ressamlarının öncülerinden biri olmuştur. Ali Üsküdârî'nin yaşadığı dönemin sanat anlayışını yansıttığı motifler arasındaki tabiî üslûpta ve yarı üslûplı çiçekler, eserlerinde önemli bir yer tutar. Gül, lale, karanfil, sümbül, menekşe, hazeran, nergis, zambak, düğün çiçeği, sıklamen, ayn-ı safâ, çiğdem, leylak, anemon, safran, erguvan, peygamber çiçeği, hasekiküpesi, açelya Ali Üsküdârî'nin resmettiği çiçekler arasındadır (Özsoy, 2013, s.45).

Diyebiliriz ki Türk Süsleme sanatlarının her alanında görülen çiçekler, Ebrû sanatında da yarı stilize ya da natüralist tarzda çiçekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Çiçekli Ebrûlarda; lale, gül, karanfil, menekşe, sümbül, gelincik,

papatya, kırçiçekleri ve bahardalları görülmektedir. Çiçek şekilleri, tekne içindeki kıvamı artırılmış su yüzeyine bırakılan renkli boya damlalarının çeşitli kalınlıklardaki bizler kullanılarak en güzel ve estetik biçimde şekillendirilmesiyle oluşturulur. Ebrû sanatı tekniğinin el verdiği şekilde renk ve renk perspektifi bilgisi ile yarı stilize ve natüralist tarzda çiçekler uygulanmaktadır.

2. Çiçekli Ebrûlar

Ebrû sanatında çiçek denemeleri çok eskilere dayanmaktadır. Bu denemeler daha çok kır çiçeği tarzında oluşmuştur. Çiçekli Ebrû denemeleri, Necmeddin Okyay'ın 1917-1918 yıllarında pek çok çiçeği yarı üsluplaştırarak teknede resmetmesiyle yepyeni bir mecraaya kaymıştır (Dere, 2011, s.152). Bundan böyle çiçekli Ebrûlar "Necmeddin Ebrûsu" diye anılmaya başlamıştır (Sevim, 1977, s.28) ki Necmeddin Okyay'ın geliştirdiği ve kendi adı ile anılan Ebrû türüdür (Barutcugil, 2001, s.115). Çiçekli Ebrûlara bu adın verilmesi ise talebesi Süheyl Ünver tarafından teklif edilmiştir (Elhan, 1997, s.51).

Necmeddin Ebrûsu, hafif bir battal zemin üzerine sap ve çiçek için istenilen renklerdeki boyların damlatılıp, ince bizler yardımıyla şekillendirilmesi sonucunda ortaya çıkan Ebrû çeşididir (Arıtan, 1999, s.448). 20. yüzyılın başlarından itibaren gelişmeye başlayan çiçekli Ebrûlar günümüze kadar hep "aslına en yakın nasıl resmedilebilir" sorusuyla gelişimini devam ettirmiştir. Bu soru sonunda Ebrûcuları bir çiçeğin fotoğrafını çekmişçesine, çiçeğe ayna tutmuşçasına kadar üç boyutlu görüntüleri resmetmeye kadar götürmüştür. Buna karşın bazı sanatkarlar ise çiçekli Ebrûlar yapmanın gereksiz olduğuna inanmakta ve zuhuratın fotoğrafının çekildiği tekne yüzeyine müdahale etmenin yaratılışa müdahale etmek olduğunu düşündüklerinden Ebrûnun yalnızca battal olarak yapılmasından yanadırlar. İslam sanatlarında devamlı olarak soyuta yöneliş vardır. Nesneleri resmetmede kullanılan en önemli metot üsluplaştırmadır (stilizasyon). Ebrû dışındaki süsleme sanatlarında kullanılan bitkisel, hayvansal motifler de hep üsluplaştırma yoluyla kullanılmıştır. Çiçekli Ebrûların aslına en yakın resmedilmesi gayreti ise boyut, ışık ve perspektif oyunlarına bağlıdır. Günümüz Ebrûcuları bu problemlerin hemen hemen tamamını başarıyla halletmiş durumdadırlar (Dere, 2011, s.152-155).

Çiçekli Ebrûlara bir örnek de Koltuk Ebrûsudur. Koltuk Ebrûsu için genellikle lale formu Ebrûlar kullanılmıştır (Sönmez, 2007, s.114). Hat sanatında sülüs-nesih hatlarla yazılmış kıta formundaki eserlerde nesih satırlar sülüs satırlardan daha kısa tutulduğundan iki yanlardaki boşluklara koltuk denilir. Genellikle tezhip yapılan bu koltuklara maliyeti daha düşük olduğundan uygun Ebrûlar yapıldığı görülmüştür. İşte koltuklarda kullanılmak üzere özel olarak hazırlanmış küçük desenli Ebrûlara koltuk Ebrûsu denilmektedir (Dere, ty, s.30-32).

Ebrû çiçeği için temel bazı prensipler ve Türk geleneği mevcuttur. Bunlar çiçekli ebrûda, zemin ebrûsunun fark edildiği, fırça darbelerinin anlaşıldığı ama çiçeği gölgelemeyen tonlamayla zemin olarak battalların yapılmasıdır. Çiçek,

yaprakları ve dalı ile bir bütün olarak resmedilir. Ebrûdaki stilizasyon diğer tezyinat alanlarında mevcut olan yarı stilize çiçekler grubuna dâhil edeceğimiz görüntüdedir. Yani çiçeğin en belirgin karakteri ve renkleriyle dal ve yapraklarından hangi çiçek olduğu anlaşılabilir vaziyette stilize edilir. Türk İslam tezyinatının en kıymetli hususiyeti olan stilizasyonu benimser (Açıkgözoğlu, 2017, s.270). Ebrûda çiçeklere üçüncü boyutu vermek için renklerden yardım alınarak harelendirme denilen ve su üzerinde uygulanan bir işçilikle ışık gölge tekniği uygulanarak yapılmaktadır (Çalkanoğlu, 2017, s.275).

2.1. Çiçekli Ebrûlarda Desen ve Uygulaması

Ebrû sanatının uygulanmasında her aşama büyük bir titizlik ve özen gerektirir. Uygulama esnasında herhangi bir aşamada yapılan ufak bir hata sonraki bütün aşamaları olumsuz etkilemektedir. Ebrû sanatını, malzemelerin hazırlanması (Kıvamı artırılmış su, boyalar) ve Ebrû tekniklerinin uygulanması olarak iki aşamada düşünebiliriz.

Ebrû sanatı uygulamasında ilk olarak kullanılacak renklerde boyalar, kavanozlarda su ve öd (birkaç damla) ile karıştırılarak gereken olgunlaşmayı sağlaması için en az bir hafta bekletilmelidir. Boyalar hazırlanırken tekne başında boyanın yüzeydeki açılımına göre öd ve su ilavesiyle yapılır. Boyaya karıştırılan su ve öd oranı artırılarak yani su ve öd oranı fazla boya oranı daha az olarak hazırlanırsa daha açık renkler elde edilir. Boyalar hazırlandıktan sonra kıvamı artırılmış suyun hazırlanmasına geçilir. Kıvam artırıcı olarak geçmişte kitre (Geven) kullanılmakta iken günümüzde çoğunlukla avantajları nedeniyle deniz kadayıfı (karagen) tercih edilmektedir. 35x50 cm bir Ebrû teknesi için 5 lt suya tepeleme 2 yemek kaşığı deniz kadayıfı eklendikten sonra mikser yardımıyla çırpılır ve birkaç kez süzme işlemi yapılır. Kıvamlı suyun da 12 saat dinlenmesi gerekmektedir. Yani Ebrû sanatına başlamak için boyaların olgunlaşmış ve kıvamlı suyun dinlenmiş olması gerekmektedir. Zira kullanılacak malzemelerin dinlenmiş ve olgunlaşmış olması Ebrû sanatında güzel neticelere ulaşabilmek için gereklidir. Ayrıca Ebrû yapılacak ortamın sıcaklık ve nem olarak Ebrû yapımına uygun, başka bir deyişle soğuk, aydınlık ve tozsuz olması gerekmektedir.

Kıvamı artırılmış su, boyalar ve uygulama yapılacak ortam hazırlandıktan sonra Ebrû tekniklerinin uygulanması olan ikinci aşamaya geçilir. Bu aşamada öncelikle Çiçekli Ebrûların zemini yapılır. Bunun için tekne üzerine hafif renklerde bir zemin Ebrûsu uygulanır. Zemin Ebrûsu, aynı rengin koyu, açık iki tonu ve neftli olan boyaların Battal Ebrûsunda olduğu gibi fırçayla tekne yüzeyine serpilmesi ile oluşturulur. Çiçekler bu açık renklerdeki zemin Ebrûsu üzerinde şekillendirilir. Çiçeklerin taç yaprakları, sapları ve yeşil yaprakları için kullanılacak boyalar ise doğadaki renklerine uygun canlı renklerde hazırlanır. Çiçek çalışmalarındaki çiçek sapları, sap ve yaprakları oluşturacak yeşil damlaların, biz yardımıyla tekne yüzeyine bırakılıp yine biz yardımıyla damlaların içinden dışa doğru hareket

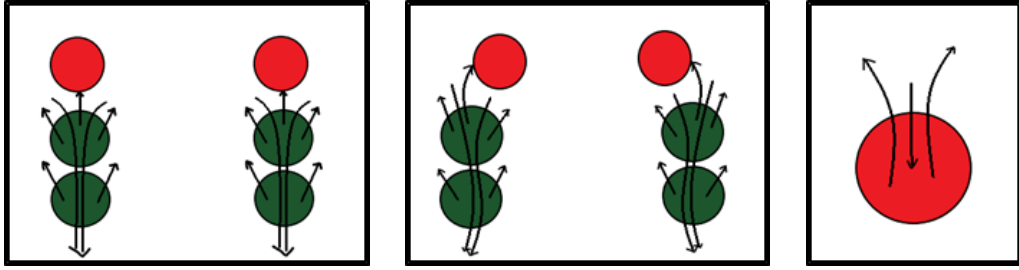
verilmesiyle çiçek sapları oluşturulur. Daha sonra çiçek saplarının sağından ve solundan dıştan içe ve aşağı doğru bizle çekilerek yapraklar şekillendirilir. Böylece sap ve yeşil yapraklar meydana gelmiş olur. Hareket yönüne göre sapların ucuna çiçek rengi bizle damlatılır ve yine biz yardımıyla çiçek şekli verilir. Çiçek şekilleri oluşturulduktan sonra meydana gelen desen, tekne yüzeyine yatırılan kâğıda aktarılır. Desenin aktarıldığı kâğıt, düz bir zeminde kurumaya bırakılır.

Makalede lale, gül, karanfil, menekşe, sümbül, gelincik, papatya, bahardalları ve kır çiçeklerinin yer aldığı çiçekli ebrûların ilk olarak yapılış aşamaları başka bir ifadeyle nasıl uygulandığı anlatılmıştır. Daha sonra Türk tezmini sanatların diğer alanlarında da sevilerek kullanılan bu çiçeklerin desenleri, bilgisayar ortamında şematik olarak çizilmiş ve çizim üzerinde biz hareketleri oklarla gösterilmiştir. Son olarak kendi atölyemde çalışıp oluşturduğum çiçekli ebrû fotoğrafları eklenmiştir. Böylece çiçekli ebrûların uygulama aşamasının son hâli somutlaştırılmıştır.

2.1.1. Lale Ebrûsu

Lale; Zambakgillerden, yaprakları uzun ve sivri, çiçekleri kadeh biçiminde, türlü renkte bir süs bitkisidir (<http://tdk.gov.tr/>). Lale, şekil ve renk özellikleriyle edebiyatta ve süsleme sanatlarında kullanılan bir çiçek türüdür (Baytop vd. 2003, s.79). Esasen lale, soğanlı bir çiçek olup yaprakların sapı yoktur ve damarları kavislidir. Yine çiçeklerin çanak yaprakları bulunmadığı gibi 6 adet renkli taç yaprağı vardır (Korkut vd. 1995, s.159). Bunlar serbest, kırmızı, sarı veya beyaz renkli olabilir. Romalılar ve Bizanslılar döneminde tanınmayan lale Anadolu’da 12. yüzyıldan itibaren süs bitkisi olarak kullanılmaya başlanmıştır (Baytop vd. 2003, s.79). Başka bir deyişle stilize olarak Türk süslemelerine girmiştir (Ünver, 1971, s.265). Lale, yarı üslûplaşmış şekliyle 16. yüzyılın ilk yarısından sonra Türk bezeme sanatlarında önemli bir yer tutmuştur. (Derman, 2003, s.81). Avrupa’ya Türklerin tanıttığı bu çiçek, zamanla gerek Osmanlı İmparatorluğu’nda gerekse çeşitli batı ülkelerinde çok sevilmiş ekonomik ve sosyal yaşamı etkilemiştir (Demiriz, 2005, s.282). Nitekim lalenin 16. yüzyıl İstanbul’unda kültür yoluyla çok sayıda çeşidinin elde edilmesiyle arttığı bilinmektedir (Baytop vd. 2003, s.80). Öyle ki bütün şaşıyla tamamen stilize edilerek bine yakın çeşit ve renklerde duvar çinilerinde en hâkim çiçeğin lale olduğu görülmektedir (Ünver, 1971, s.265). Türklerin laleye olan sevgileri 18. yüzyılda Osmanlı Sultanı III. Ahmet zamanında bir döneme “Lale Devri” adı verecek kadar ileri gitmiştir (Aker, 2010, s.67). Lalelerin kokusu pek azdır yahut tamamen kokusuzdur. Fakat güzellikleri ve renklerinin çeşidi insanı hayran bırakır. Lale hem güzel bir çiçektir, çok ruh alıcıdır. Hem de Allah ismine mazhardır diye severler (Ünver, 1971, s.265). Zira lale kelimesi Allah lafzında yer alan harflerle yazılmakta, her ikisi de ebced değeri olarak altmışaltı sayısını vermektedir. Bazı mutasavvıfların mezar taşlarına lale motifinin işlenmesi de bu benzerlikle ilgili olmalıdır. Lale kelimesi tersinden okununca “hilal” kelimesi ortaya çıktığı için şairler “aks-i lale” sözüyle de hilale işaret etmişlerdir. (Baytop vd. 2003, s.80).

Lalenin Ebrû sanatında nasıl uygulandığı konusuna geçilecek olursa şunlar ifade edilebilir: Lale Ebrûsu temelde çift lale (yan yana simetrik), tek lale ve çoklu lale deseni olarak uygulanmaktadır. Bunlardan çift lale Ebrûsu yan yana simetrik olarak yapılır. Bunun için teknede yatay çalışılır ve desen kâğıda yatay bir şekilde alınmaktadır. İstenilen renkte zemin Ebrûsu çalışıldıktan sonra bu zemin üzerine kompozisyona uygun olarak sap yeşili damlalar teknenin iki kenarında da olacak şekilde üst üste ikili damlalar halinde damlatılır. Bu yeşil damlalara derinlik vermek için sap yeşili, siyah ile harelendirilir. Biz yardımıyla dairenin içinden dışa doğru düz olarak (Çizim-1) ya da hafif kıvrımlı (Çizim-2) hareket verilerek sap oluşturulur. Oluşan sap çıkıntılarının sağından ve solundan aşağı doğru düz ya da hafif kıvrımlı hareketlerle biz çekilerek sapla birlikte yapraklar oluşturulur. Yaprak dilimleri uçlardan bizle yukarı doğru çekilerek lale yapraklarının doğadaki görüntüsüne uygun bir şekilde ince uzun büyük yapraklar biçiminde şekillendirilir. Lalenin taç yaprakları için kırmızı renk damlalar çiçeğin hareket yönüne dikkat edilerek sapın tam ucuna bırakılır. Yine taç yapraklara derinlik vermek için kırmızı renk siyah ve sarı ile harelendirilir. Çizim-3'te olduğu gibi lalenin taç yaprakları genellikle simetrik iki dilimli şekillendirilir.



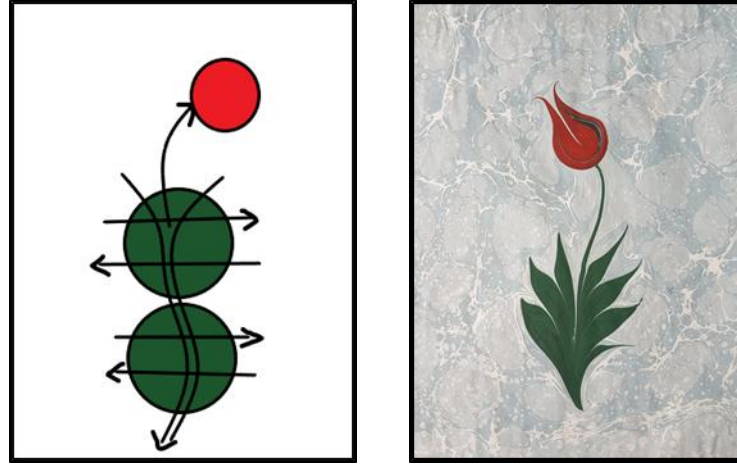
Görsel 1, 2 ve 3. Çizim-1 Düz Çift Lale Deseni (solda); Çizim -2 Kıvrımlı Çift Lale Deseni (ortada); Çizim-3 Lale Deseni (sağda).



Görsel 4. Ebrû Foto-1.

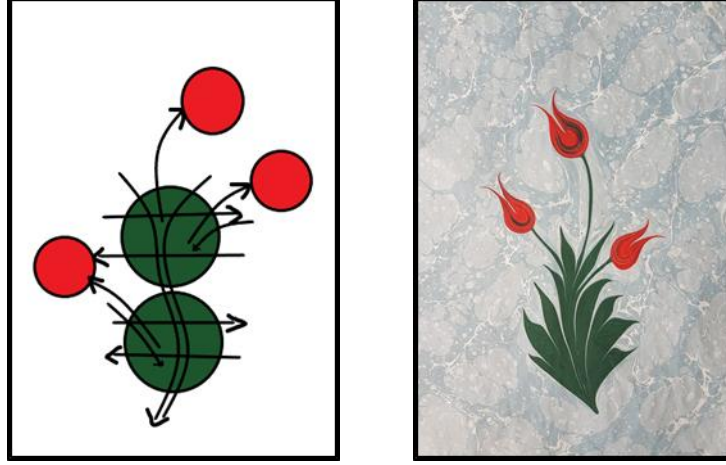
Tek lale Ebrûsu için de teknede dikey olarak çalışılır. Yine istenilen renkte zemin Ebrûsu çalışıldıktan sonra tekne, kompozisyona uygun ortalanarak desenin sap ve yapraklarını oluşturacak sap yeşili boya biz yardımıyla üst üste iki büyük damla şeklinde tekne yüzeyine bırakılır. Damlalar arasında 1 cm kadar mesafe olmalıdır. Bu yeşil damlalara derinlik vermek için sap yeşili boya, siyah ya da istenilen renklerde boyalarla harelendirilir. Biz yardımıyla Çizim-4'te görüldüğü

gibi üstteki dairenin içinden dışa ve yukarı doğru hafif kıvrımlı hareket verilerek sap oluşturulur. Yapraklar için de damlalara dıştan olacak şekilde sağdan sola, soldan sağa doğru eşit aralıklarda hareket verilir. Oluşan sap çıkıntılarının sağından ve solundan aşağı doğru hafif kıvrımlı hareketlerle biz aşağı doğru çekilerek sapla birlikte yapraklar oluşturulur. Oluşan bu yaprak dilimleri uçlardan yukarı doğru çekilerek lale yaprakları şekillendirilir. Lalenin taç yaprakları için kırmızı renk damlalar çiçeğin hareket yönüne dikkat edilerek sapın tam ucuna bırakılır. Yine taç yapraklara derinlik vermek için kırmızı renk, siyah ve sarı ile harelendirilir. Lalenin taç yaprakları genellikle simetrik iki dilimli şekillendirilir. (Bkz. Çizim-4)

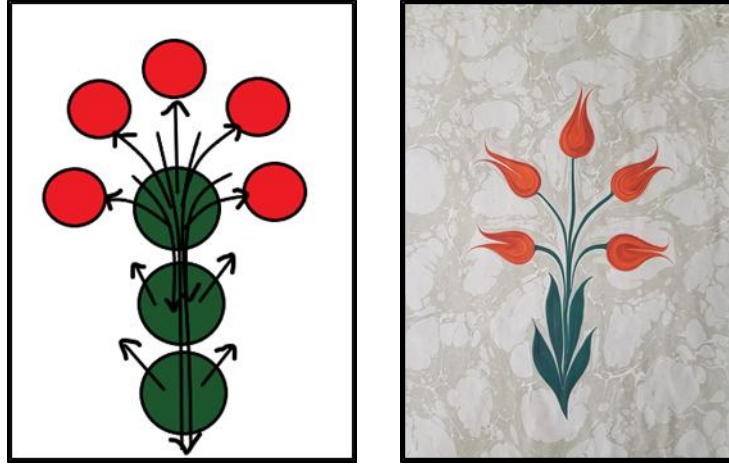


Görsel 5 ve 6. Çizim-4 Kıvrımlı Tek Lale Deseni (solda); Ebrû Foto-2 (sağda).

Çoklu lale desenleri içinse tekne de dikey çalışılır. İstenilen renkte zemin Ebrûsu çalışıldıktan sonra tekne yüzeyine iki ya da üç büyük damla bırakılır. Bu damlalara Çizim-5 ve 6'da görüldüğü gibi kaç lale çiçeği tasarlanıyorsa o sayıda sap çıkıntıları verilir. Yapraklar için damlalar bizle sağdan sola, soldan sağa doğru eşit şekilde hareketlendirilir. Sap ve yaprakların son şeklini vermek için alt saplardan başlayarak bizle sapın altından içe ve aşağı doğru hareket verilir. Üst saptan aşağı doğru çekilir. Böylece sap ve yaprak dilimleri oluşturulmuştur. Yine derinlik vermek için koyu ya da açık renklerle damlalar harelendirilir. Lalenin taç yaprakları için kırmızı renk damlalar çiçeğin hareket yönüne dikkat edilerek sapın tam ucuna bırakılır. Taç yapraklara derinlik vermek için kırmızı renk, siyah ve sarı ile harelendirilir. Lalenin taç yaprakları genellikle simetrik iki dilimli şekillendirilir.



Görsel 7 ve 8. Çizim-5 Çoklu (Buket) Lale Deseni (solda); Ebrû Foto-3 (sağda).



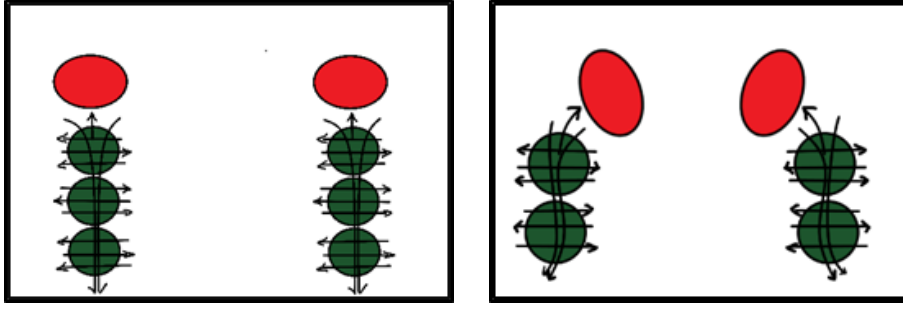
Görsel 9 ve 10. Çizim-6 Çoklu (Buket) Lale Deseni (solda); Ebrû Foto-4 (sağda).

2.1.2. Karanfil Ebrûsu

Karanfil; Karanfilgillerden, güzel renkli çiçekler açan bir süs bitkisidir (<http://tdk.gov.tr/>). Karanfil çok sevilen güzel kokulu bir bitkidir. Yaprakları karşılıklı olarak çıkarlar. Kenarları düzdür. Taç yapraklarının kenarları dişlidir (Atay, 1991, s.116). Karanfilin kırmızı, beyaz, sarı, pembe ve tonlarına sahip pek çok renkte formu vardır (Korkut, 1998, s.184). 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türk çinilerinin ayrılmaz bir elemanı olan bu çiçek taş işleme sanatında ve kumaşta pek sık görülür. Buna karşılık kitap sanatında sanılabileceği kadar çok rastlanmaz (Demiriz, 2005, s.281).

Karanfil Ebrûsu temelde çift karanfil (yan yana simetrik), tek karanfil ve çoklu karanfil deseni olarak uygulanmaktadır. Bunlardan çift karanfil ebrûsu, yan yana simetrik olarak çift karanfil yapılacağı için teknede yatay çalışılır ve desen kâğıda yatay alınır. İstenilen renkte zemin ebrûsu çalışıldıktan sonra zemin üzerine önce sap ve yapraklar için yeşil damlalar damlatılır. Karanfilde daha sık ince uzun

yaprak oluşturulur. Sap ve yapraklar lale ebrûsunda anlatıldığı gibi şekillendirildikten sonra renkli taç yapraklara geçilir. Karanfil Ebrûsunun desen olarak laleden farkı çizim-7 ve 8’de görüldüğü gibi taç yapraklarını oluşturacak renkli damlanın yatay oval ve harelî olarak damlatılmasıdır. Karanfil Ebrûsunda taç yaprakları şekillendirmek için çizim-9’da görüldüğü gibi yatay oval renkli damlaya, en ince bizle sık ve küçük küçük dilimler oluşturmak için dıştan hafif içe doğru hareket verilir. Oval formun bozulmamasına dikkat edilir. Daha sonra sap ucu ile taç yaprakları oluşturacak oval damla arasına çanak yapraklar için küçük yeşil damla bırakılır. Bu damla için yine sapın yönüne dikkat edilir. Üç dilimli çanak oluşturacak şekilde yine çizim-9’daki gibi bizle hareketlendirilir. En son karanfilin taç yaprak dilimleri oluşturulur. Taç yaprakları yanlarda daha küçük, ortalarında büyük dilimler şeklinde oluşturulur.

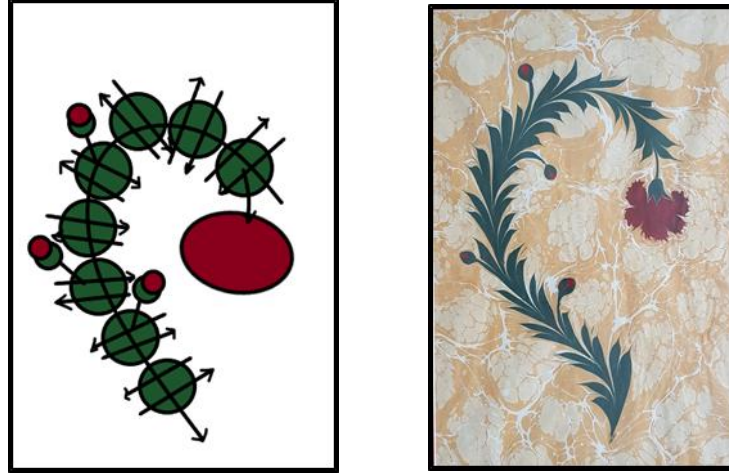


Görsel 11 ve 12. Çizim-7 Düz Çift Karanfil Deseni (solda); Çizim-8 Kıvrımlı Çift Karanfil Deseni (sağda).



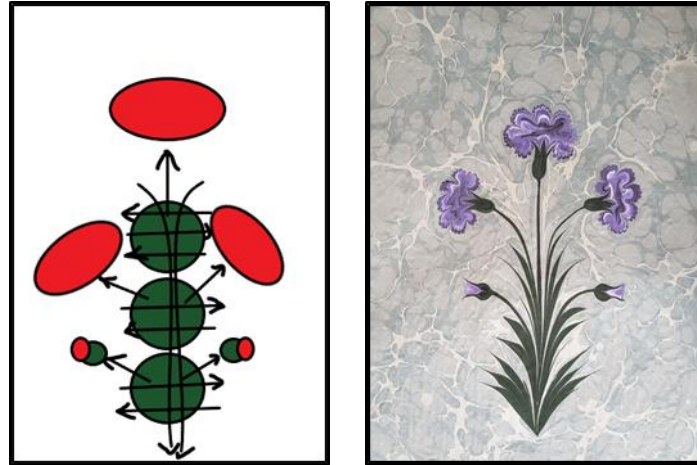
Görsel 13 ve 14. Çizim-9 Çiçek ve Tomurcuk Deseni (solda); Ebrû Foto-5 (sağda).

Kıvrımlı (Sarmaşık) tek Karanfil Ebrûsu deseni için tekne de dikey çalışılır. Zemin ebrûsu üzerine çizim-10’da görüldüğü gibi sap ve yaprakları oluşturacak damlalar üst üste kıvrımlı bir hat olacak şekilde damlatılır. Çiçek ve tomurcuklar için sap çıkıntıları oluşturulur. Yapraklar için damlalara sık olacak şekilde dıştan içe ve sağdan sola, soldan sağa doğru eşit aralıklarla hareket verilir. Oluşan sap çıkıntılarının sağından ve solundan aşağı doğru hafif kıvrımlı hareketlerle biz çekilerek sapla birlikte yapraklar oluşturulur. Yukarıda çizim-9’da anlatıldığı gibi karanfilin taç yaprakları şekillendirilir.



Görsel 15 ve 16. Çizim-10 Kıvrımlı (Sarmaşık) Karanfil (solda); Ebrû Foto-6 (sağda).

Çoklu Karanfil Ebrû deseni için de yine teknede dikey çalışılır. Zemin ebrûsu üzerine çizim-11’de görüldüğü gibi sap ve yaprakları oluşturacak yeşil damlalar büyük, üst üste ve üç damla şeklinde damlatılır. Çiçek ve tomurcuklar için sap çıkıntıları oluşturulur. Yapraklar için damlalara sık olacak şekilde dıştan içe ve sağdan sola, soldan sağa doğru eşit aralıklarla hareket verilir. Oluşan sap çıkıntılarının sağından ve solundan aşağı doğru hafif kıvrımlı hareketlerle biz çekilerek sapla birlikte yapraklar oluşturulur. Yukarıda çizim-9’da anlatıldığı gibi karanfilin taç yaprakları şekillendirilir.



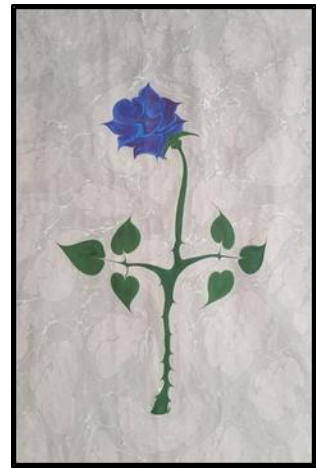
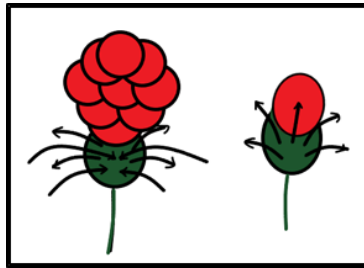
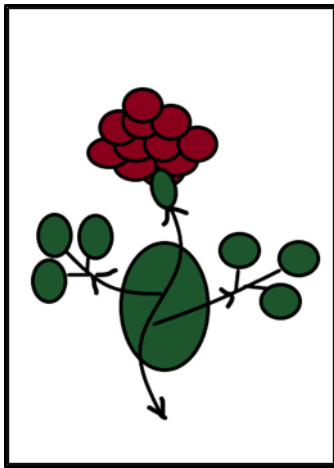
Görsel 17 ve 18. Çizim-11 Çoklu (Buket) Karanfil Deseni (solda); Ebrû Foto-7 (sağda).

2.1.3. Gül Ebrûsu

Gül; Gülgillerden, katmerli, genellikle kokulu olan çiçeğidir (<http://tdk.gov.tr/>). Türk süsleme sanatlarının vazgeçilmez motiflerinden biri olan Gül; uzun ömürlü, 1-2 m arasında boylanabilen, gövde ve dalları dikenli, dallardan

çıkan yaprakları 5-7-9 parçadan oluşan, çok farklı renklere sahip bir çiçektir. Genellikle pembe, beyaz, kırmızı, sarı, portakal renklerinde olabilir (Korkut, 1998, s.28). Binlerce yıldan beri bahçelerin gözdesi ve çiçeklerin sultanı olan güller genellikle harikulade gösterişli ve hoş kokulu olan çiçekleri sebebiyle sevilmiş ve yetiştirilmişlerdir (Ceylan, 1999, s.36). Gül, çeşitli vasıflarıyla daha çok sevgilinin sembolü olarak kabul edildiğinden şairlerin ilham kaynağı, çiçeklerin de sultanıdır. Gül rengi, şekli ve kokusu bakımından da çeşitli benzetmelere konu teşkil etmiştir. Bunların başında onun her yönüyle Hz. Peygamber'e benzetilişi gelmektedir (Kurnaz, 1996, s.219-222). Osmanlı sanatında natüralist akımın başından itibaren görülen gül, en yaygın ve sürekli kullanılan çiçek olmuştur. 18. yüzyıldan itibaren çok yoğunlaşır (Demiriz, 2005, s.278).

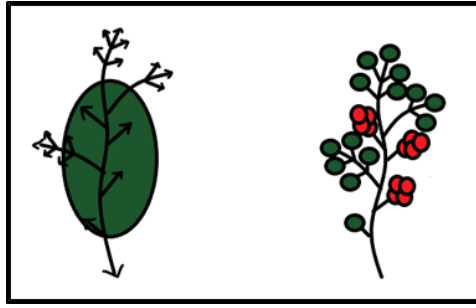
Gül Ebrûsu temelde tek dal gül ve sarmaşık gül deseni olarak uygulanmaktadır. Bunlardan tek dal gül ebrûsu deseni için teknede dikey çalışılır. Zemin ebrûsu üzerine tek dal gül formu için sap yeşili damla ortaya bizle damlatılır. Bu damlalar çizim-12'de görüldüğü gibi içten dışa ve yukarı-aşağı doğru çekilerek dal formu, yine aynı şekilde iki yana doğru çekilerek yaprak sapları oluşturulur. Yanlarda oluşturulan saplara yapraklar için küçük yeşil damlalar bırakılır. Gülün taç yaprakları için üst üste küçük renkli damlalar bırakılır. Yani çiçek sapına damlalar üst üste bir, iki, üç, dört artırarak sonra üç, iki, bir azaltarak gülün taç yapraklarının ana formu verilir. Daha sonra sap ucu ile taç yaprakları oluşturacak damlalar arasına çanak yaprağı için küçük yeşil damla bırakılır. Bu damla için yine sapın yönüne dikkat edilir. Üç dilimli çanak yaprağı oluşturacak şekilde bizle hareketlendirilir. Taç yaprakları açık ya da koyu renklerle harelendirilerek doğadaki görümüne yakın çizim-13 de görüldüğü gibi şekillendirilmeye çalışılır. Taç yapraklarını oluşturacak renkli damla yığınının küçük nüanslar uygulayarak gülün son şekli verilir.



Görsel 19, 20 ve 21. Çizim-12 Tek Dal Gül Deseni (solda); Çizim-13 Gül ve Tomurcuk Deseni (ortada); Ebrû Foto-8 (sağda).

Sarmaşık Gül deseni için teknede dikey olarak çalışılan zemin ebrûsu üzerine çizim-14'te görüldüğü gibi ana dal ve budakları oluşturacak yeşil damla

bizle ortaya damlatılıp aşağı-yukarı ve yanlara çekilerek istenilen sayıda çiçek ve yaprak sapları oluşturulur. Gülün yeşil yaprakları için yaprak saplarına küçük yeşil damlalar bırakılır ve yaprak formu verilir. Yukarıda anlatıldığı gibi gülün taç yaprakları, renkli küçük damlalar halinde üst üste kaydırmalı bırakılarak ana form oluşturulur. Gül çanak yaprağı ise çizim-13'te olduğu gibi sap ucu ile taç yaprakları arasına sapın yönüne dikkat edilerek küçük yeşil damla bırakılır. Bu damlaya nüanslar uygulanarak çanak yaprakları formu verilir.

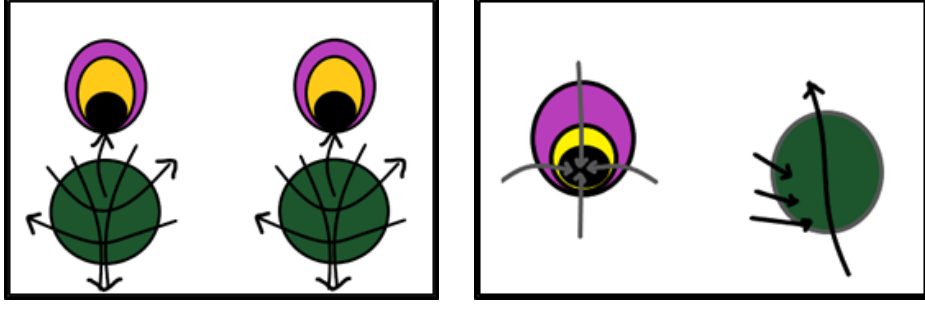


Görsel 22 ve 23. Çizim-14 Sarmaşık Gül Deseni (solda); Ebrû Foto-9 (sağda).

2.1.4.Menekşe Ebrûsu

Menekşe; Menekşegillerden, bir veya çok yıllık otsu bir bitkinin mor renkli, güzel kokulu çiçeğidir (<http://tdk.gov.tr/>). Menekşe çiçeği, kırmızı, mor, mavinin çeşitli tonları, beyaz, sarı, kızı, kahverengi alaca, lekeli, çizgili olabilir (Korkut, 1998, s.183).

Çift Menekşe Ebrûsu, yan yana simetrik olarak yapılacağı için teknele yatay çalışılır ve desen kâğıda yatay alınır. Çizim-15'te görüldüğü gibi zemin ebrûsu çalışılıp üzerine kompozisyona uygun sap yeşili damlalar teknenin 2 kenarına da ayrı ayrı damlatılır. Bu damlalara derinlik vermek için sap yeşili, siyah ile harelendirilir. Biz yardımıyla dairenin içinden dışa doğru düz olarak ya da hafif kıvrımlı hareket verilerek sap oluşturulur. Daha sonra yapraklar için damlalara dıştan olacak şekilde bizle sağdan sola, soldan sağa doğru eşit aralıklarda hareket verilir. Oluşan sap çıkıntılarının sağından ve solundan aşağı doğru hafif kıvrımlı hareketlerle biz çekilerek sapla birlikte yapraklar oluşturulur. Oluşan bu yaprak dilimleri bizle yukarı doğru çekilerek doğadaki görüntüsüne uygun olarak kalın, geniş, dilimli şekillendirilir. Menekşe'nin taç yaprakları için dikey oval formda mor damlalar bırakılır. Mor damlaların aşağısına doğru çizim-15'te görüldüğü gibi önce sarı, sonra siyah renk damlatılır. Ardından çizim-16'daki gibi dört dilime ayrılır. Dilimler yanlardan hafif bir şekilde hareketlendirilebilir.

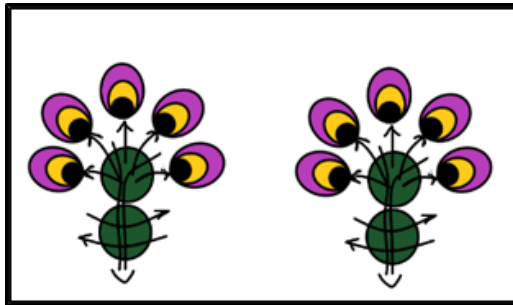


Görsel 24 ve 25. Çizim-15 Kıvrımlı Çift Menekşe Deseni (solda); Çizim-16 Taç ve Yeşil Yaprak Deseni (sağda).



Görsel 26. Ebrû Foto-10.

Çoklu Menekşe Ebrûsu çizim-17'deki gibi yan yana simetrik olarak tekne de yatay çalışılır. Zemin ebrûsu üzerine kompozisyona uygun sap yeşili damlalar teknenin iki kenarında da olacak şekilde üst üste iki damla hâlinde damlatılır. Bu yeşil damlalara derinlik vermek için sap yeşili, siyah ile harelendirilir. Çoklu çiçek olduğu için istenilen sayıda sap çıkıntıları diğer çiçeklerde anlatıldığı gibi şekillendirilir. Oluşan sap çıkıntılarının sağından ve solundan aşağı doğru hafif kıvrımlı hareketlerle biz çekilerek sapla birlikte yaprakların formu verilir. Menekşenin yeşil yaprakları kalın, geniş ve dilimli bir biçimde şekillendirilir. Menekşenin taç yaprakları, Yukarıdaki paragrafta çift menekşe ebrûsunun uygulamasında anlatıldığı gibidir.



Görsel 27. Çizim-17 Çoklu Çift Menekşe Deseni.

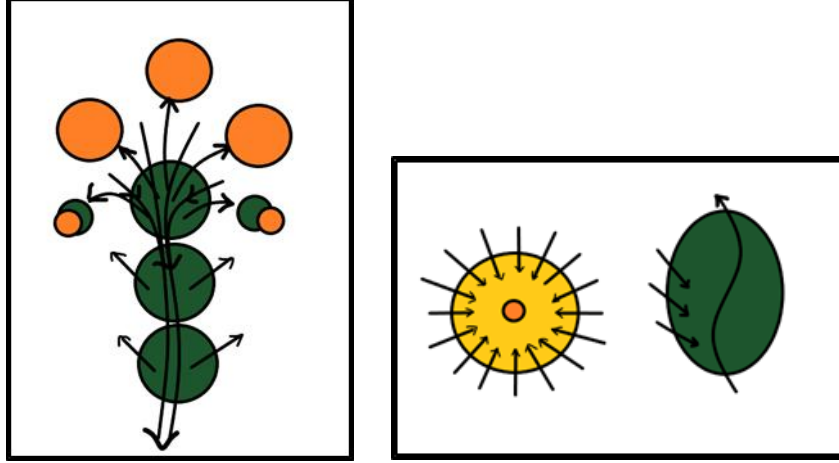


Görsel 28 ve 29. Ebrû Foto-11 (solda); Ebrû Foto-12 (sağda).

2.1.5.Papatya Ebrûsu

Papatya; Birleşikgillerden, 20-50 santimetre yüksekliğinde, baharda çiçek açan, taç yaprakları beyaz, ortası sarı kömeçli, bir yıllık otsu bir bitkidir (<http://tdk.gov.tr/>). Doğal halde yetişen sarı, beyaz renkli papatyalar kırların süsü olarak ülkemizde çokça yetişir. Özel olarak yetiştirilen pembe mavi renkli papatyalar da vardır (Atay, 1991, s.69).

Çoklu Papatya Ebrûsu için teknede dikey bir şekilde çalışılır. Zemin ebrûsu çalışıldıktan sonra çizim-18'de görüldüğü gibi sap ve yaprakları oluşturacak damlalar üst üste büyük üç damla hâlinde damlatılır. Çiçek ve tomurcuklar için istenilen sayıda sap çıkıntıları oluşturulur. Bu sap çıkıntılarının sağından ve solundan aşağı doğru hafif kıvrımlı hareketlerle birleştirilerek sapla birlikte yapraklar oluşturulur. Çizim-19'da olduğu gibi taç yapraklar ve yeşil yapraklar şekillendirilir. Burada dikkat edilmesi gereken husus taç yaprak dilimlerinin eşit aralıklarla karşılıklı olarak dairenin formunun bozulmadan şekillendirilmesidir. Sarı ve beyaz gibi açık renk papatyalarda boyut ve derinlik katmak için ilk damla siyah ya da kahverengi olarak bırakılır. Sonraki damlara da bu renklerden harelendirmeler yapılır. Bu sayede tek renk yerine daha estetik ve doğala daha yakın çiçek renkleri oluşur.



Görse 30 ve 31. Çizim-18 Çoklu (Buket) Papatya Deseni (solda); Çizim-19 Taç ve Yeşil Yaprak Deseni (sağda).



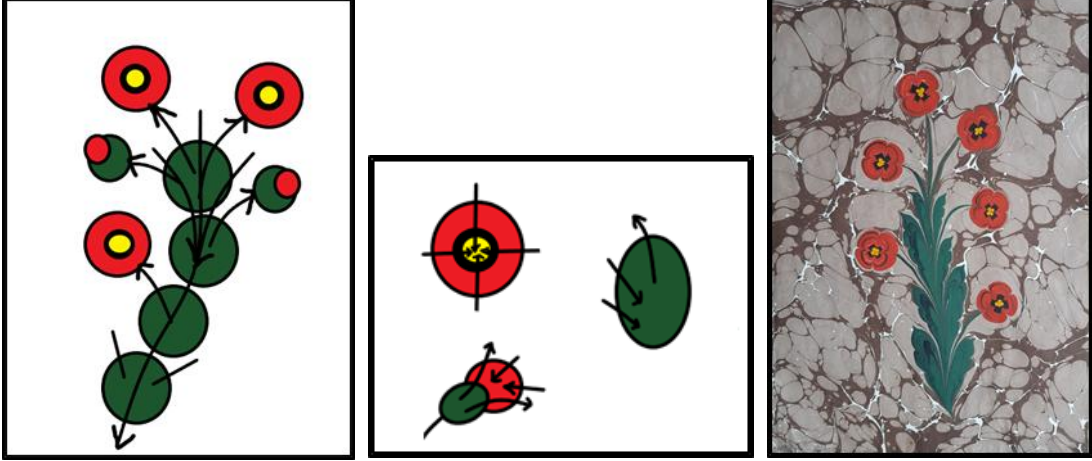
Görse 32 ve 33. Ebrû Foto-13 (solda); Ebrû Foto-14 (sağda).

2.1.6. Gelincik Ebrûsu

Gelincik; Yazın kırlarda, özellikle ekin tarlalarında yetişen, kırmızı ve otsu bitkidir (<http://tdk.gov.tr/>). Haziran aylarında göz alıcı kırmızı renklerle tarlaları süsleyen gelinciğin yeşil uzun bir sapı vardır. Yeşil yaprakları oymalıdır. Tomurcukken baş aşağı sarkık durur. Kırmızı renkli dört tane taç yaprağı vardır. Kırmızı yaprakların dibinde siyah lekeler vardır (Atay, 1991, s.75). Gelincik, bahçe çiçeği olarak yaygın olmamasına karşın süsleme sanatlarımıza girmiştir. Tanıdığımız örnekleri 18. ve 19. yüzyıllara aittir (Demiriz, 2005, s.278).

Çoklu Gelincik Ebrûsu için teknede dikey çalışılır. İstenilen renkte zemin ebrûsu üzerine çizim-20’de görüldüğü gibi sap ve yaprakları oluşturacak damlalar büyük dört damla şeklinde üst üste damlatılır. Çiçek ve tomurcuklar için sap çıkıntıları oluşturulur. Sap çıkıntılarının sağından ve solundan aşağı doğru hafif kıvrımlı hareketlerle bir çekilerek sapla birlikte yapraklar şekillendirilir. Çizim-21’de olduğu gibi çiçekler, tomurcuklar ve yapraklar şekillendirilir. Gelincik

çiçeğin taç yaprakları doğadaki görünümü gibi kırmızı yaprakların dibinde siyah ve sarı lekeler hâlinde oluşturulur.

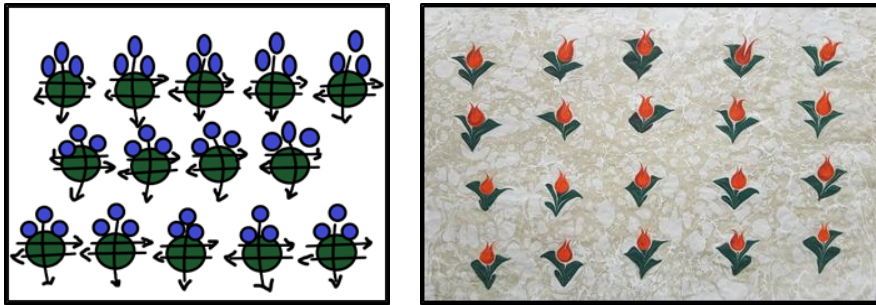


Görsel 34, 35 ve 36. Çizim-20 Çoklu (Buket) Gelincik Deseni (solda); Çizim-21 Taç/Yeşil Yaprak Deseni (ortada); Ebrû Foto-15 (sağda).

2.1.7.Kırçiçeği Ebrûsu

Kır çiçeği; Kırlarda kendiliğinden yetişen bir çiçek türüdür (<http://tdk.gov.tr/>). Kırçiçeği, ebrûlarla bezeli yazma eserlerde karşımıza çıkan çiçekli ebrûnun ilk örneklerinde zeminde yeşil damlalar bizle hareketlendirilip üzerlerine çiçekler için renkli damlalar bırakılarak oldukça sade bir tarzda stilize edilmiştir. (Sakin, 2012, s.440)

Kırçiçeği Ebrûsu için tekne de yatay çalışılır ve desen kâğıda yatay alınır. İstenilen renkte zemin ebrûsu çalışıldıktan sonra kompozisyona uygun olarak sap yeşili damlalar tekne yüzeyine küçük damlalar halinde sıralanır. Bu damlalar sağdan sola, soldan sağa doğru hareketlendirilir. Oluşan yapraklar üzerine çiçeklerin taç yaprağını meydana getirmek için istenilen renklerde damlalar bırakılıp papatya çiçeğine benzer şekilde dilimlere ayrılır.



Görsel 37 ve 38. Çizim-22 Rapor Desen Kırçiçekleri (solda); Ebrû Foto-16 (sağda).

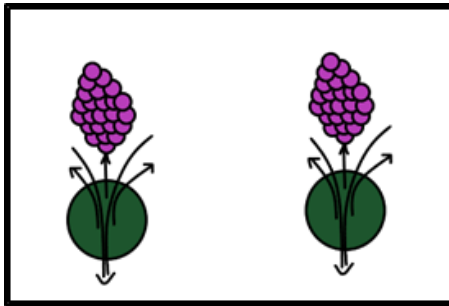


Görsel 39. Ebrû Foto-17.

2.1.8.Sümbül Ebrûsu

Sümbül; Zambakgillerden, soğanla üretilen, 15-20 santimetre yüksekliğinde, çiçekleri keskin kokulu ve türlü renkli, çok yıllık bir süs bitkisidir (<http://tdk.gov.tr/>). Çiçek sapları, çan şeklinde çok sayıda çiçekten oluşan bir demet taşır. Soğanlı bir bitkidir (Korkut vd.1995, s.166). Divan ve halk şiirinde sık sık adı geçen, sevgilinin saçının benzetildiği bu çiçeğin kitap sanatlarımızda çok çeşitli zevkleri ve üslupları yansıtan örnekleri vardır (Demiriz, 2005, s.286).

Çift Sümbül Ebrûsu yan yana simetrik olarak yapılacağı için tekne de yatay çalışılır ve desen kâğıda yatay alınır. İstenilen renkte çalışılan zemin ebrûsu üzerine kompozisyona uygun olarak sap yeşili damlalar teknenin 2 kenarında da olacak şekilde damlatılır. Bu yeşil damlalara derinlik vermek için sap yeşili, siyah ile harelendirilir. Biz yardımıyla damlaların içinden dışa ve yukarı doğru çekilerek sap çıkıntısı, daha sonra sapın sağından ve solundan aşağı doğru bizle çekilerek sap ve yapraklar oluşturulur. Sap yönü dikkate alınarak taç yapraklar için hareli renkler küçük damlalar halinde çizim-23'te görüldüğü gibi üst üste yığılır. Sümbül çiçeğinin doğadaki görünümünü yakalamak için en ince bizle küçük nüanslar verilerek son şekli oluşturulur.

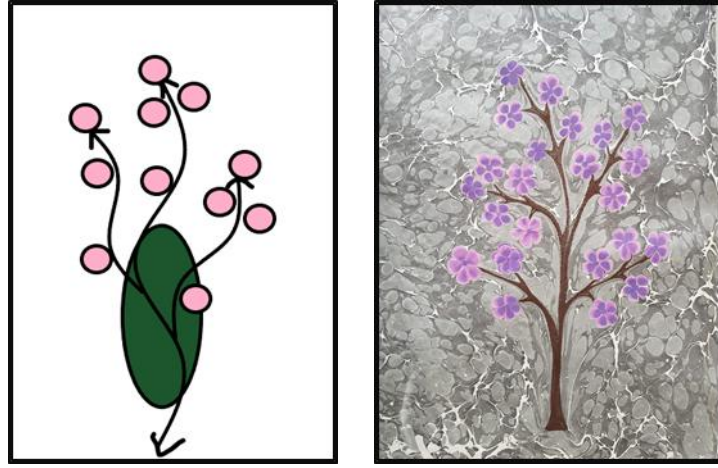


Görsel 40 ve 41. Çizim-23 Çift Sümbül Ebrûsu Deseni (solda); Ebrû Foto-18 (sağda).

2.1.9. Bahardalı Ebrûsu

Kiraz, erik, badem, şeftali, elma gibi ağaçların çiçek açmış hali, 16. yüzyılın ikinci yarısı sanatının özellikle sevilen bir motiftir. Bu motifin hangi meyve ağacının baharı olduğunu söylemek pek olası değildir (Demiriz, 2005, s.274).

Bahardalı Ebrûsunun uygulaması için ilk olarak istenilen renkte zemin ebrûsu çalışılır. Çalışılan zemin üzerine kahverengi damla bizle ortaya damlatılır. Bu damla içten dışa olacak şekilde yukarı ve aşağı doğru çekilerek dal formu, yine aynı şekilde iki yana doğru sap çıkıntıları ile doğadaki çiçek açmış meyve ağacının inceli kalınlı dal ve budaklarla bir dalının görünümü oluşturulur. Küçük renkli damlalar dalın budaklarına bırakılır. Bu damlalar çiçekleri oluşturmak için ince bizle dilimli olarak nüanslanır.



Görsel 42 ve 43. Çizim-24 Bahardalı Ebrû Deseni (solda); Ebrû Foto-19 (sağda).

Sonuç

Ebrû sanatı, en parlak dönemini 16. ve 17. yüzyıllarda yaşamıştır. Avrupalılar buna Türklerin “Kâğıdı mermerleştirme sanatı” demiştir. Bilinen en eski Ebrû ustası Şebek lakaplı Mehmet Efendi’dir. Adı Ebrû yapımı ve terkiplerini anlatan en eski eser niteliğinde olan ve 1608 tarihinde yazılan Tertib-i Risale-i Ebrî adlı eserde geçmiştir. Makalemizin konusu olan Çiçekli Ebrû desenlerinin gelişmesinde dönüm noktası olan Ebrû ustalarından Hatib Mehmet Efendi, sülüs-nesih yazılarını öğrenmiş ve eserler vermiştir. Ancak asıl şöhretini Ebrû sanatından dolayı kazanmıştır. Nitekim hafif bir zemin üzerine, farklı renklerde damlaları iç içe koyup ince tel ya da tek at kılı ile hareket vererek oluşturduğu Ebrû tarzı çok beğenilmiş ve kendi adıyla anılmaya başlamıştır. Bu tarz Çiçekli Ebrû formlarına da temel teşkil etmiştir. Dönüm noktası olarak ifade edebileceğimiz Ebrû ustalarından biri de Necmeddin Okyay’dır ki Ebrûda kendisinden öncekilerin pek denemediği yeni bir tarza vücut vermiştir. Karanfiller, sümbüller, laleler, hercai menekşeler, fulyalar, gelincikler ilk defa onun teknesinde açmıştır. Bu nedenle çiçekli ebrûlara

“Necmeddin Ebrûsu” denmiştir. Başka bir ebrû ustası Mustafa Düzgünman ise çiçekli ebrû formlarının arasına papatyayı eklemiştir.

Esasen Türkler tezyini sanatlara imzalarını atarken modellerini gerçekçi bir bakışla tabiattan almışlar, belli başlı esas çizgileri koruyarak detayı atmışlar, kendi zevk ve görüşlerine göre bir üslup belirlemişlerdir. Stilizasyon veya üsluplaştırma adı verilen bu yolun sanat dünyasında bir dönüm noktası olduğu ve klasik motiflerin bu metotla ortaya çıktığı söylenebilir. Bu bağlamda denilebilir ki Türk Süsleme sanatlarının her alanında görülen çiçek motifleri, Ebrû sanatında da yarı stilize ya da natüralist tarzda çiçekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Ebrûdaki çiçek desenlerinde görülen stilizasyon diğer tezyinat alanlarında mevcut olan yarı stilize ve natüralist çiçekler grubuna dâhil edeceğimiz görüntüdedir.

Ebrû sanatında en çok uygulanan 9 adet çiçek türü belirlenmiştir. Bu bağlamda Çiçekli Ebrû’larda; lale, gül, karanfil, menekşe, sümbül, gelincik, papatya, kır çiçekleri ve bahardalları görülmektedir. Ebrû sanatında lale, karanfil ve gül en çok tercih edilen çiçeklerdir. Buna ilaveten menekşe, sümbül, papatya, gelincik, kır çiçeği, bahardalı takip eder. Bu çiçekler Türk tezyini sanatlarının diğer alanlarında da sevilerek kullanılan çiçeklerdir.

Çiçek şekilleri, tekne içindeki kıvamı artırılmış su yüzeyine bırakılan boya damlalarının çeşitli kalınlıklardaki bizler kullanılarak şekillendirilmesiyle oluşturulur. Tekne yüzeyine bırakılan boya damlaları şekillendirilirken en iyi sonuca ulaşmak için Ebrû Sanatı’nda sonuca etki eden etmenleri en aza indirmek gerekmektedir. Bu bağlamda kitle ve boya ayarlarının çok iyi yapılmış olması ile ortamın ısı ve nem olarak ebrû yapımına uygun olması gerekmektedir. İstedığımız ölçüde ve kenar konturu net daireler şeklinde açılan boya damlaları ve istediğimiz kadar harekete izin veren yoğunluktaki kitle, tekne başında tüm kontrolün bizde olmasını sağlar.

Çiçekler temel olarak tekne de çift (yan yana simetrik) çiçek, tek çiçek ve çoklu (buket) çiçek desen kompozisyonu şeklinde gruplandırılabilir. Yan yana simetrik çift çiçek desenleri tekne de yatay, tek ve çoklu (buket) çiçek desenleri tekne de dikey olarak şekillendirilir. Çiçekli Ebrû’lar, tekne yüzeyine atılmış hafif bir Battal Zemin Ebrû’su üzerine çiçek desenleri şekillendirilerek çalışılmaktadır. Yani Çiçekli Ebrû’larda bir zemini oluşturan zemin battal ile çiçek desenleri olarak iki kısımdan oluşur. Çiçek desenlerine fon olan zemin ebrûsunun rengi ve tonu çiçek desenlerinin gerisinde kalmalı, çiçekleri gölgelememelidir. Bu nedenle zeminde açık tonlarda, çiçeklerde ise daha canlı renkler tercih edilir. Ayrıca çiçek desenlerinde hârelendirme olarak adlandırılan yöntemle kullanılan renklere derinlik katılır. Hârelendirme yönteminde istenilen renkler bizin ucunda birleştirilerek tekne yüzeyine bırakılır ve boyalar tekne yüzeyine damlarken doğal bir karışım meydana gelir. Böylece tek rengin monoton ve yapay görüntüsü tonlama ile kırılmış olur ve daha doğal bir görünüm sağlanır. Bir renk, açık-koyu ton ile ya da siyah-beyaz renklerle veya isteğe göre çeşitli renklerle hârelendirilir. Böylece çiçek desenlerinde üçüncü boyut sağlanır.

Tasarım ilkeleri bağlamında Ebrû sanatı çiçek desenlerinde deseni oluşturan çiçek, tomurcuk, yaprak ve dallar bir bütünlük içerisinde simetrik ya da asimetrik dengede yerleştirilmiştir. Çiçek ve yaprakların yerleştirildiği sap yönleri ile desene hareketlilik kazandırılır. Zeminde mat ve hafif tonlarda renkler, çiçeklerde ise daha canlı ve parlak renkler tercih edilir. Böylece çiçek desenleri öne çıkarılıp vurgulanır. Çiçek desenlerindeki çiçek, yaprak ve dallar büyük-küçük, kalın-ince, uzun-kısa gibi şekilleri ile doğaya yakın resmedilerek oran ve orantı sağlanmaktadır. Böylece Ebrû sanatı çiçek desenlerinde estetik görünüm oluşturulmaktadır. Ayrıca çiçek yaprak dilimleri merkezden ışınsal olarak dengeli ve eşit aralıklarla karşılıklı olarak dairenin formu bozulmadan şekillendirilmelidir.

KAYNAKÇA

- Açıkgözoğlu, Ahmet Sacit. (2017). "Türk Ebrû Sanatı ve Çiçek" *Z Dergisi Bitki Ressamlığı*. Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, s. 266-271.
- Aker, Sabiha. (2010). *Çini Tasarımı*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Arıtan, Ahmet Saim. (1999). "Türk Ebrû Sanatı ve Bugünkü Durumu". *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 8, s. 441-453.
- Arıtan, Ahmet Saim. (2002). "Türk Ebrû Sanatı". *Türkler*, S. 12, s. 328-339.
- Atalay, Rafet. (1990). *Ebrû Sanatı*. Ankara.
- Atay, Fatma. (1991). *Yapma Çiçek Sanatı*. İstanbul: Dilem Yayınevi.
- Ayvazoglu, Beşir. (2010). "Ebrûnun ikinci hayatı", *Türk Ebrûsunda Düzgünman Ekolü*, Editör: M. Özçimi, Sadreddin. İstanbul: Avrupa Kültür Başkenti Ajansı Yayınları, s. 9-17.
- Babaoğlu, Alparslan. (2007). *Ebrû İstanbul*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi A.Ş. Yayınları.
- Barutcuoglu, Hikmet. (2001). *Suyun Rüyası Ebrû Yaşayan Gelenek*. İstanbul: Ebristan Yayınları.
- Baytop, Turhan. Kurnaz, Cemal. (2003). "Lale" *TDV İslam Ansiklopedisi* S. 27, s. 79-81.
- BEGİÇ, Hacer Nurgül. (2015). "Unesco Dünya Kültürel Miras Listesinde Yer Alan Geleneksel Türk Ebrû Sanatı'nda Yeni Yorumlar", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* S.37, s. 587 - 605.
- Birol, İnci A. (2010). "Şükûfe" *TDV İslam Ansiklopedisi* S. 39, s. 258-259.
- Birol, İnci ve Derman, Çiçek. (2005). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Ceylan, Gürkan. (1999). *Osmanlıdan Günümüze Dört Gözde Çiçek Güller, Karanfiller, Laler ve Sümbüller*. İstanbul: Flora Yayınları.
- Çalkanoğlu, Firdevs. (2017). "Ebrû Sanatında Natüralist Çiçek Ressamlığı" *Z Dergisi Bitki Ressamlığı*. Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, s. 272-275.
- Demiriz, Yıldız. (2005). *Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler*. İstanbul: Yorum Sanat.
- Dere, Ömer Faruk. (2011). "Allahtan Güzel Kim Boyayabilir" *El Sanatları, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Sanat ve Mesleki Eğitim Kursları El Sanatları Dergisi*, S. 11, s. 150-155.

- Dere, Ömer Faruk. (ty). *Ebrû Sanatı Tarihçe, Malzeme, Uygulama*, İstanbul: İsmek Yayınları.
- Derman, Fatma Çiçek. (2003). "Lale" TDV *İslam Ansiklopedisi* S. 27, s. 81-81.
- Derman, Uğur. (1999), "Osmanlıların Renk Cünbüşü: Ebrûculuk", *Osmanlı*, S. XI, s. 189-192.
- Derman, Uğur. (1977). *Türk Sanatında Ebrû*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Duran, Gülnur. (2018). "Osmanlı Tezhip Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler", *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, s. 177-199.
- Elhan, Salih. (1997). "Ebrû Sanatı", *Türkiyemiz*, S. 80, s. 47-53.
- Eti, Sevim. (1977). "Soyut Resim ve Ebrû", *Türkiyemiz*, S. 23, s. 28-32.
- Güleç, Recep Aydın, (2004). "Ebrû Sanatı", *Hukuk ve Demokrasi*, S. 4, s. 56-58.
- <http://tdk.gov.tr/> (erişim:20.06.2022)
- İrteş, M. Semih. (2017). "Kara Memi Tezyinatı ve Çiçek Üslubu" *Z Dergisi Bitki Ressamlığı*. Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, s. 190-195.
- Keskiner, Cahide. (2000). *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler Hatai*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Korkut, Aslı B. ve İ. Hakkı İnan. (1995). *Saksılı Süs Bitkileri*. İstanbul: Hasad Yayıncılık.
- Korkut, Aslı Baycın. (1998). *Çiçek Yetiştiriciliği*. İstanbul: Hasad Yayıncılık.
- Kurnaz, Cemal. (1996). *TDV İslam Ansiklopedisi*, S.14, s. 219-222.
- Ovaloğlu, İlhan. (2007). *Osmanlı Belgelerinde Ebrû ve Etiket Arşivin Rengi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özkeçeci, İlhan ve Özkeçeci, Şule Bilge. (2007). *Türk Sanatında Tezhip*. Seçil İstanbul: Ofset Yayınları.
- Özkeçeci, İlhan. (1992). *Türk Tezhib Sanatı ve Tezyini Motifler*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Gevher Nesibe Tıp Tarihi Enstitüsü Yayın no:15.
- Özsoy, Hamide Nur. (2013). *Tezhip Sanatında Kullanılan Bitkisel Motiflerin Kökenleri*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.
- Sakin, Neval. (2012). "Kayseri Raşid Efendi Kütüphanesi'ndeki Ebrû Örnekleri" *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 21, s. 430-442.
- Sami, Şemsettin. (1996). *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Sönmez, Gülseren. (2007). *Gelenekselden Günümüze Ebrû*. İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayıncılık.
- Ünver, Ahmet Süheyl. (1971). "Türkiye'de Lale Tarihi" *Vakıflar Dergisi*, S. 9, s. 265-285.



HEYKELİ KOŞULLAR VE MALZEME İLİŞKİSİ İÇİNDE YENİDEN DÜŞÜNMEK: AHŞAP HEYKELİN METALE AKTARILMASI

Burcu Erden¹

Özet

Açık hava koşullarının ahşap heykel üzerindeki gözlemlenebilir etkisi, rutin koruyucu uygulamalarla yavaşlatılabildiği gibi ahşap malzemenin bu koşullar içinde tasarıma dahil edildiği eserler de mevcuttur. Bu eserler arasında sanatçının budanmış ya da devrilmiş ağaçları kullanarak gerçekleştirdiği yapıtını doğal döngünün bir parçası olarak tasarladığı, mevsimlerle birlikte heykelin görünümündeki farklılaşma ve öngörülme olasılıklara müdahale etmediği, fotoğraf ve desen ile bu değişimi kayıt altına alarak süreci takip eden bir gözlemciye dönüştüğü örnekler görülmektedir. Diğer yandan özellikle açık hava koşullarında ahşap heykelin varlık ve form bütünlüğünün korunması için dayanıklılığı daha yüksek bir malzemeye aktarılmasının sanatçılar tarafından çözüm oluşturan bir uygulama olarak görüldüğü ile karşılaşılmaktadır. Bu çalışmada farklı yöntemlerle biçimlendirilmiş ahşap heykel örnekleri üzerinden sanatçının fiziksel kalıcılığını ve koşullara dayanıklılığını artırmak için heykelini metale dönüştürme tercihi irdelenmiştir. Sanatçı için aynı formun farklı bir malzeme ile gerçekleştirilmesinin yaratıcı bir uygulama alanına dönüşmesi ve değişen malzemenin kurgulanan biçim içerik ilişkisini yeniden üretmesi üzerinde durulmuştur. Metin içinde heykelin metale aktarılmasının sanatçının kurduğu bu ilişkiyi desteklediği örneklerin yanı sıra ahşap görünüm ve metal malzemenin yarattığı çelişkiyi dayanak noktası olarak alan heykellere de yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Zaman, Ahşap, Metal, Kalıcılık.

¹ Araştırma Görevlisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Heykel, ORCID: 0000-0002-5831-3494, burcu.erden@msgsu.edu.tr

THINKING OF SCULPTURE IN RELATION TO CONDITIONS AND
MATERIAL: TRANSFERRING THE WOODEN SCULPTURE TO THE METAL

Abstract

The observable effect of outdoor conditions on a wooden sculpture can be slowed down by routine protective applications, and there are examples of works in which wood is included in the design under these conditions. Among these examples, it can be seen that the artist designed his work, which he created with the trees he found in nature, as a part of the natural cycle; did not interfere with the differentiation and unforeseen possibilities in the appearance of the sculpture with the seasons and was positioned as an observer following the process by recording this change with photography and drawing. On the other hand, it is seen that transferring the wooden sculpture to a material with higher durability in order to preserve the integrity of its existence and form, especially in outdoor conditions, is seen as an application that creates a solution by the artists. In this study, the preference of the artist to transform his sculpture into metal to increase the physical permanence of his sculpture and its resistance to conditions was examined through examples of wooden sculptures shaped with different methods. It is emphasized that the realization of the same form with a different material turns into a creative application area for the artist and that the changing material reproduces the fictional form-content relationship. In addition to the examples in the text that the transfer of the sculpture to the metal supports this relationship established by the artist, the sculptures that take the contradiction created by the wooden appearance and the metal material as the basis are also included.

Keywords: Sculpture, Time, Wood, Metal, Permanence.

Giriş

Yoksul Sanat olarak Türkçeleştirilen *Arte Povera* kavramını kuramsallaştıran sanat eleştirmeni Germano Celant, sanatın egemen ticari işleyişin bir parçası olmasını ve sanatçının ayrıcalıklı konumunda üretmesini reddeder. 1969 yılında yayımladığı *Art Povera* kitabında Celant, sanatçıyı bitki ve doğa ile yakın ilişki içinde, malzeme seçiminde ticari değeri olmayan ve doğada bulunabilen nesneleri tercih eden, doğanın döngüsünü ilgiyle anlamaya çalışan bir tutum içinde tarif etmiş ve eklemiştir: “Sanatçı, tıpkı bir ekolojist ya da bilim insanı gibi canlı ve cansız olanın davranışı ile ilgilenir” (Celant, 1969, s.226). Çalışmaları doğadaki deneyimlerinden oluşan Richard Long, arazi üzerinde yürüyerek izler oluşturduğu çalışmaları ile Celant’ın kitabında yer verdiği sanatçılardan biridir. Araziyi işaretleyen bu izler, sanatçı tarafından fotoğraflanmakta ve rüzgâr, çimlerin büyümesi, toprağın değişimi gibi doğa hareketleri sonucunda zaman içinde silinmektedirler. Buradan yola çıkarak sanat eserinin kalıcılığının Long’un heykellerinde malzeme ve koşullara rağmen kurulmaya çalışılan bir unsur olmadığı, üretimlerinin doğal döngü içinde zamanla yok olması ya da form değiştirmesinin sanatının kavramsal çerçevesini belirlediği söylenebilir.

HEYKELİ KOŞULLAR VE MALZEME İLİŞKİSİ İÇİNDE YENİDEN DÜŞÜNMEK: AHŞAP HEYKELİN METALE AKTARILMASI



Görsel 1 (solda). White Deer Circle, Richard Long, 2016, Meşe ağacı kökleri. (Kaynak:<https://bit.ly/3LlqNTN>)

Görsel 2 (sağda). White Deer Circle, Detay. (Kaynak:<https://bit.ly/3BLCT5x>)

2016 yılında Long'un Houghton Hall'da gerçekleştirilen *Earth Sky* isimli sergisi kapsamında büyük heykel bahçesine yerleştirilen *White Deer Circle* heykeli, serginin yapıldığı Norfolk bölgesinden bulunmuş 16 meşe ağacı kökü ile kurgulanmış bir kompozisyonudur (Görsel 1). Kompozisyondaki kökler, ağacın gövdesinin köke yakın bir noktadan kesilip, parçaların kesik kısımları altta kalacak biçimde toprağa gömülmesi ile çimlerin üzerinde kalmışlardır. Nadir bir tür olan ve Norfolk bölgesinde yaşayan beyaz geyiklerin boynuzlarını andıran kökler, bu geyikler tarafından aşındırılmakta, tırmalama tahtası olarak kullanılmaktadır (Hallett, 2017). Mevsimlerin yanı sıra bu koşullar da ahşap kökleri tahrip etmekte, gündün güne sanatçının yaptığı yerleştirmenin renk ve biçimi değişmektedir. Yakından bakıldığında, ağaç köklerinin mavi gri renklerinden çürüme anlaşılmaktadır (Görsel 2). 2016'dan bugüne kadar yerleştirildiği noktada durmaya devam eden heykelin ne kadar daha dayanacağı, çürümenin etkisi ile renk ve form değişimlerinin nasıl seyredeceği belirsizdir. Belirsizlik ve geçiciliğin, sanatçının doğada gerçekleştirdiği ve peyzajı işaretlediği diğer heykellerinde de biçimi ve kavramsal omurgayı belirleyen en büyük etken olduğu görülür. Bir illüzyon içermeyen, kökün kendisini kullanan Long, mevsimler geçtikçe ne olacağını gözlemleyeceği bir deney alanı yaratmıştır. Kurguladığı düzenin bozulması, çürümesi ve zaman içinde manzaraya karışması, sanatçının heykelini doğal döngünün bir parçası olarak ele aldığını göstermektedir. Sanatçının ağacın dönüşümü ve organik biçimleri geometrik bir düzen içinde ele alması sonucu arazide daire formu üzerine konumlanan kökler, *Stonehenge* ve *Seahenge* gibi antik dünyadaki kült yapıları hatırlatır. Daire formunu 1960'lı yıllardan beri pek çok çalışmasında kullanan sanatçı, dairenin üzerinde bulunduğu arazinin formunu aldığını, bu sebeple bir tür parmak izine dönüştüğünü dile getirmektedir (Tafalla, 2010, s. 511). Sanatçının daire formu ve yer arasında kurduğu bu ilişkiyi kullandığı ağaç, ağacın yetiştiği yer ve heykelin yapıldığı yer arasında da kurduğu görülmektedir. Ahşap malzeme ile çalışan sanatçılar arasında kullanılan ağacın yaş ya da fırınlanmış, doğada devrilmiş halde bulunmuş ya da işletmeden satın alınmış olması arasında önemli bir ayrım gören, heykelin biçim içerik kurgusunda ağacın

HEYKELİ KOŞULLAR VE MALZEME İLİŞKİSİ İÇİNDE YENİDEN DÜŞÜNMEK: AHŞAP HEYKELİN METALE AKTARILMASI

nereden ve nasıl temin edildiğini merkeze koyan yaklaşım örnekleri mevcuttur. Toprağı sahiplenmeden kullanmayı tercih eden, bu çerçevede ona müdahale ederken radikal hamlelerden kaçınan Long, “Sanatımın kaynağı doğa” diyerek malzeme ve uygulama yaklaşımının tematik arka planını açıklamaktadır (Dreishpoon, 2022, s.304).

Ai Weiwei’nin 2019 yılında Londra’da gerçekleştirdiği *Roots* isimli kişisel sergisinde Long’un tam aksi bir yaklaşımla ağaç köklerini ele aldığı görülür. Soyu tükenmekte olan ve bazıları yaklaşık 1000 yaşında olan pequi vinagrerio ağacına ait kökler, Brezilya’dan temin edilmiştir (Dastan, 2019). Brezilya’da ağaç kökleri üzerinden kalıp alındıktan sonra Çin’de kalıpların içine demir dökülerek madene aktarılan kökler, farklı düzenlemeler içinde İngiltere ve ABD’de sergilenmiştir. *White Deer Circle* çalışmasının aksine toprakla ve orijinal yeri ile bağı tamamen kesilmiş, galeri mekânına yerleştirilmiş, binlerce yıl dayanıklılığa sahip bir malzemeye aktarılacak formun bozulma ve değişim süreci dondurulmuştur. Sanatçı, kökleri demir malzemeye dönüştürme tercihini “Sanayileşme ve modernleşme tarafından kökünden sökülmiş bir toplumu temsil ediyor” sözleriyle açıklamaktadır (2016, *Roots and Branches* basın bülteni). Ai Weiwei’nin sanatının muhalif yönü olarak diğer üretimlerinde de izleri görülebilecek olan köklerinden koparılma ve yerinden edilme temaları ile ilişkilenen bu uygulama, Long’un meşe ağacı köklerinin aksine bir illüzyon taşır. Kökler belli bir uzaklıktan ilk fark edildiğinde kırmızı kahve tonlardaki patinanın da etkisi ile ağaca ait bir fragmanın kendisi gibi görünmekte ancak yaklaşıldığında ağaç değil metal malzeme olduğu anlaşılmaktadır. Köklerin altına boşluğu almasını sağlayan ve ana kütleyle bağlanan uzantıların bir canlının bacakları gibi zemine basması hayvan morfolojisini, kökün merkezinden etrafına uzanan parçalar ise dondurulmuş bir patlama anını anımsatmaktadır (Görsel 3). Biyolojik anlamda canlılığını kaybetmiş ancak canlılık ve harekete potansiyeli olan birer imgeye dönüşen köklerin, demire aktarılacak çürümelerinin önüne geçilmiş ve form bütünlüklerini korumaları sağlanmıştır.



Görsel 3 (solda). *Roots* sergisi, Ai Weiwei, 2019, Demir. (Kaynak: <https://bit.ly/3S8cMef>)

Görsel 4 (sağda). *Roots* sergisi, Ai Weiwei, 2019, Demir. (Kaynak: <https://bit.ly/3doZo6Q>)

HEYKELİ KOŞULLAR VE MALZEME İLİŞKİSİ İÇİNDE YENİDEN DÜŞÜNMEK: AHŞAP HEYKELİN METALE AKTARILMASI

Ahşap heykelin zamana karşı dayanıklılığı konusunda sanatçının metal malzemeleri çözüm olarak gördüğü yaklaşım, heykelin başka bir malzemeye aktarılmasının ötesinde başka heykel olasılıklarını taşıyan deneysel bir alana dönüşmeye açıktır. Literatürde mum kaybetme yöntemi (lost wax casting) ile ahşap heykelin formunun ayırt edilemeyecek yakınlıkta metale aktarıldığı eserlerin yanı sıra sanatçının bu aktarım sırasında heykelin formuna müdahale ettiği örnekler de mevcuttur. Ahşap heykelin kompozisyon, yüzey ve renginin madeni malzemeye aynı şekilde taşındığı örneklerdeki yüksek benzerliğe karşın heykelin ahşap formundaki karakterden uzaklaştığı görülmektedir.

Yakılmış Ahşap Heykelin Bronz Malzemeye Aktarılması

2021 yılında Paris'te Fransız Enstitüsü'nün önüne yerleştirilen Georg Baselitz'in *Zero Dome* eseri, arkasında yer alan kubbe formu ile diyaloga giren, sanatçı tarafından bu formun tarihsel arka planı dikkate alınarak, ona cevaben gerçekleştirdiği bir heykeldir (Görsel 6). Ahşaptan yontulmuş ve yüzeyi yakılmış bacak formlarının aşağıdan yukarıya doğru rotasyon yaparak birleştiği bir kompozisyona sahip olan heykel, mimarlık tarihinde gökyüzünü işaret eden kubbe formunun aksine yer ile olan bağlantımıza dikkat çeker. Sanatçı, otobiyografik bir öge olarak çalıştığı hem resim hem de heykellerinde çoğunlukla topuklu ayakkabı giymiş olarak yer verdiği bacak imgesini "çirkin ve grotesk" olarak tanımlar ve yeryüzü ile kurduğu anlam bağına şöyle ifade eder: "Yeryüzünde dimdik duruyorsun. Havaya uçmuyorsun. Ruhun uçup gitmiyor. İşte bu!" (Mason, 2017). Baselitz, bacaklar ve zemin arasındaki bu ilişkiden yola çıkarak yaptığı *Zero Dome* heykeli ile temsili olarak gök kubbeyi adeta ayak bastığımız zemine indirmiştir. Gökyüzü, sonsuzluk ve kutsallık kavramları ile ilişkili kubbe formunun, bronz bacakların tepeden eğreti bir şekilde bağlanarak çadıra benzer biçimde ele alındığı heykel, insanların yürüdüğü zemine yerleştirilmiştir. Kubbenin göksel anlamını redderek yerçekimi ve zemin ile güçlü bir ilişki kuran eser, sanatçının dinsel ikonografi ve motifleri ironik bir yaklaşımla yeniden ürettiği resimleri ile de devamlılık göstermektedir.

HEYKELİ KOŞULLAR VE MALZEME İLİŞKİSİ İÇİNDE YENİDEN DÜŞÜNMEK: AHŞAP HEYKELİN METALE AKTARILMASI



Görsel 5 (solda). Yellow Song, George Baselitz, 2013, Bronz. (Kaynak: <https://bit.ly/3BdSqjO>)

Görsel 6 (ortada). Zero Dome, George Baselitz, 2021, Bronz. (Kaynak: <https://bit.ly/3UkqRaf>)

Görsel 7 (sağda). Zero Dome'un ahşap modeli. (Kaynak: <https://bit.ly/3xzV3Vf>)

Hristiyanlığın görsel anlatım nesnelerinden olan kiliselerdeki ahşap yontu figürlerin üzerinden alınan kalıplara bronz döküm yapılarak, heykellerin metal malzemeye aktarıldığı görülmektedir. Ahşap heykeller üzerinden kalıp alınarak yapılan bu uygulama, figürlerin kalıplama sonrası temizlenerek ve renklendirilerek ahşap haliyle sergilenmesine, istenirse yeniden biçim verilmesine ya da birbirinden bağımsız ahşap figürlerle farklı kompozisyonlar kurularak yeniden bronz aktarılmasına olanak vermiştir. Bronz, uygarlık tarihinde bakır ve kalay karışımı ile elde edilirken günümüzde çinko, alüminyum, silisyum vb. elementlerin değişen miktarlarda eklenmesi ile farklı renk ve mukavemete sahip bronz alaşımlar elde etmek de mümkündür. Antik dünyada ahşap heykelin üzerinde bronz ya da benzeri metal plakaların dövülmesi ile formun metal malzemeye aktarıldığı örneklerin yanı sıra mum kaybetme yöntemi ile yapılan dökümler de binlerce yıldır uygulanmaktadır. Antik dönemlerden bugüne kutsal yer ve yapılarda yer verilen bronz malzemenin dayanıklılığı, Baselitz'in heykelinde ahşap bacakların dağılacakmış gibi duran bir aradalığı ile kontrast oluşturur. Bronz dökümü yapıldıktan sonra üzerine uygulanan siyah patina ile heykelin kazandığı yanmış ahşap görünümü, sanatçının ahşap heykellerinde de kullandığı bir etkidir (Görsel 5). Ancak *Zero Dome* özelinde yanmış ahşap etkisi, heykelin yıkılmak üzere ve canlılıktan uzak bir imgeye dönüşmesine katkı sağlamaktadır. Patina ile yakalanan ikna edici benzerliğe rağmen malzemenin bronz olması, yüzeyin ise ahşap kimliği taşımasının ortaya çıkardığı çelişkinin, sanatçının tematik yaklaşımını desteklediği görülmektedir.

HEYKELİ KOŞULLAR VE MALZEME İLİŞKİSİ İÇİNDE YENİDEN DÜŞÜNMEK: AHŞAP HEYKELİN METALE AKTARILMASI



Görsel 8 (solda). King and Queen, David Nash, 1997, Bronz. (Kaynak: <https://bit.ly/3Ug867Z>)

Görsel 9 (sağda). Black Butt, David Nash, 2011, Bronz. (Kaynak: <https://bit.ly/3BjE9eM>)

Yakılmış ahşap görünümünü heykellerinde kullanan bir başka sanatçı da David Nash'dir (Görsel 8). 1970'lerin başında heykellerinde deneysel olarak kullanmaya başladığı ateşi, sonrasında ağacı yontmak için de kullanan sanatçı için ahşabın kömürleşerek renginin koyulaşması eserle kurulan fiziksel ilişkiyi de etkileyen bir değişimdir. Çünkü Nash, siyah rengin heykelden fiziksel olarak uzaklaşarak bakma ihtiyacı yarattığını, malzemeyi deneyimlemeden önce formun görülmesine sebep olduğunu fark ettiğini belirtmektedir (Andrews, 1999, s.121). Bu gereksinimin siyah rengin heykelin doku ve detaylarını geriye iterek silüet etkisini artırmasından kaynaklandığı söylenebilir. Yalnızca doğada bulunduğu ağaçlarla çalışan Nash'in de tıpkı Baselitz gibi bronz dökümü yapılan heykelleri arasında, ağacı yakarak elde ettiği kömür rengini patina ile aynen taşımayı tercih ettiği eserleri mevcuttur (Görsel 8-9). Bu siyah patina, izleyicinin eserden uzaklaşarak bakma gereksinimini heykelin bronz versiyonunda da gündeme getirir. Ancak heykele yaklaşıldıkça metal malzemeden kaynaklı parlamalar, yüzey ve algılanan ahşap malzeme arasında oluşan çelişkinin izleyici tarafından fark edilmesine sebep olmaktadır. David Nash'in çalışma sürecinde yeri olmadığı gibi sanatçının heykel ile izleyici arasındaki ilişkide de beklentisi olmayan dokunsallık unsurunun, bu çelişkinin yarattığı merakla ortaya çıkacağı söylenebilir. Bu örnekte oldukça yakın bir benzerlik yakalanmasına karşın değişen malzemenin karakterinin, tasarım ve deneyim sürecinde kritik bir dönüşüme sebep olduğu görülmektedir.

Nash, "Yakılmış ahşap formlar artık ahşap malzemenin karakterine sahip değildir" sözleriyle heykelin siyaha dönen renginin ötesinde yapısal bir değişimi vurgulamaktadır (Williams, 2018, s.57). Her ağacın yapı ve koşullarından dolayı farklı içerikte kömürleşmesi biricik sonuçların ortaya çıkmasına sebep olur. Kömür, ağaç ve bitki kaynaklı olan, milyonlarca yıl içinde kimyasal reaksiyonlarla oluşan ve karbon minerali içeren bir madendir. Yanan ahşap yüzey kömür mineralinin aynısı değildir ancak ikisi de karbon minerali temellidir. Bu noktada sanatçının kütükleri biçimlendirip, yüzeyini yakarak tamamladığı *King and Queen* heykelinin bronz versiyonunun heykelin karakterini yakılma işleminin ardından bir kez daha

HEYKELİ KOŞULLAR VE MALZEME İLİŞKİSİ İÇİNDE YENİDEN DÜŞÜNMEK: AHŞAP HEYKELİN METALE AKTARILMASI

değiştirdiği ve bunun bronz heykeli kopya olmaktan çıkartarak, orijinal olma özelliği kazandırdığı iddia edilebilir (Görsel 8). *King and Queen*'de antik dönemden günümüze kutsal kabul edilen bir temanın, *Zero Dome* heykelindeki gibi malzeme ve kömür rengin yarattığı çelişkiye yaslanarak ele alındığı görülürken, kömür mineralinin tıpkı kayaların oluşumu gibi milyonlarca yıl içinde gerçekleşmesi *Black Butt* heykelinin taşıdığı kaya çağrışımı ile birbirini desteklemektedir.

Nash, doğanın döngüsü olarak gördüğü geçicilik ve bozulmaya çalışmalarının kavramsal çerçevesinde yer vermektedir. Bu çerçevede heykelini bronzda görmek, metal malzemenin testere ile çalışılmış ahşap dokusuna sahip yüzeyde yarattığı parlaklık ve heykelin bronz malzemeye aktarılması ile doğal döngüden dışarı çıkması tüm kariyeri boyunca ağaçtan heykel yapan Nash için alışkın olduğu pratiği dışında bir gözlem ve deney alanıdır. Elbette bronzun da dış koşullarda oksitlenerek renginin değişmesi söz konusudur ancak bu geri döndürülebilir bir farklılıktır. Ahşabın organik malzeme olmasından ona atfedilen sıcaklık ile bronzun metal olmasından kaynaklanan soğukluğu iki farklı yüzey ortaya koymaktadır. Ahşabın kömürleşen koyu gri yüzeyinde metalik bir parlaklık oluşsa da bronz malzemede bu çok daha belirgindir ve duylarda bir karmaşaya yol açmaktadır. Sanat yapıtını izlerken, deneyimlerken hakkında hiçbir bilgi sahibi olmadan edinilen izlenim, yapıt ve izleyicisi arasındaki iletişim yollarından biri olarak değerlendirilebilir. Ancak yapıta dair bilginin bakışımızda kritik değişikliklere yol açtığı da tartışmasıdır. Baselitz ve Nash'in ele alınan heykellerinde formun metale aktarılmasının yarattığı malzeme, renk ve yüzey illüzyonu, ahşap versiyonlarındaki form ve anlam ilişkisinin yeniden üretilmesine yol açmıştır.

Nesnenin Üzerinde İkinci Bir Katman Olarak Heykel

Sanatçıyı simyacıya benzeten ve onun doğa ile yakın ilişkisini açıklayan Celant, sanatçının üretimlerinde bir bitkinin büyümesinden, bir mineralin kimyasal reaksiyonundan, nehrin, çimenin, yeryüzünün hareketinden yararlandığını ifade etmiştir (Celant, 1969, s.225). Bu benzetme sanatçının doğa gözlemcisi yönünü vurgularken doğayı da üretimlerinin dayanak noktası olarak tanımlamaktadır. Celant, tılsımlı taş yardımı ile topraktaki değersiz metalleri, altına çeviren simyacı ile sanatçının eserini üretmesi arasında bir ilgi kurmaktadır. Sanatçının doğada bulduğu ağaçtan yaptığı heykelini metale aktardığı örnekler ele alındığında simya metaforu ile işaret edilen dönüşüm somutlaşır. Simyacılar, “doğayı işlemek üzere maddedeki yaratıcı ilkeyi göz önüne sermeye çalışan doğa filozoflarıdır” (Lamoen, 2006, s.57). Ezoterik bilgiyi kullanarak maddeyi dönüştüren ve toplumdaki konumu hekim, filozof, büyücü ya da maceracı olabilen simyacı ile sanatçının malzemeyi dönüştürdüğü yaratıcı süreç arasında yakınlık kurmak mümkündür.

HEYKELİ KOŞULLAR VE MALZEME İLİŞKİSİ İÇİNDE YENİDEN DÜŞÜNMEK: AHŞAP HEYKELİN METALE AKTARILMASI

Celant'ın *Art Povera* kitabında yer alan en genç sanatçı olan Guissepe Penone, 1969 yılında *Spazio di Luce* isimli heykelini ormanda devrilmiş bir ağacı kullanarak yapmış, ancak heykel zaman içinde çürüyüp toprağın içeriğine karışmıştır. Sanatçı çürüyen heykelini, 2008 yılında devrilmiş bir karaçam ağacından tekrar gerçekleştirmiş ve çürümesinin önüne geçmek için heykelini mimetik olarak nitelediği bronz malzemeye aktarmıştır (Enright, 2013). İçi boşaltılmış sekiz kütük parçasından oluşan *Spazio di Luce*'yi sanatçı önce fırça ile uyguladığı ince bir mum tabakası ile kaplamış, daha sonra da bu tabakayı kalınlaştırmak için macun kıvamında mumu elleriyle bu katmanın üzerine eklemiştir. Mum katmanının bronz dökülmesi ile ağacın dış kabuğu negatif olarak heykelin iç yüzeyine taşınmış, heykelin dış yüzeyi ise hem kütüğün dış kabuğunun pozitifini hem de sanatçının el izleriyle kaplanmıştır. Penone, bu mum katmanı ağacın yaşını hesaplamayı sağlayan halkalar ile özdeşleştirmiş ve bu tabakanın "ağacın bir yıl yaş alması"nı temsil ettiğini ifade etmiştir (Enright, 2013). Ağacın kabuğu ve sanatçının uygulama izlerinin iç içe olduğu *Spazio di Luce*, sürecin ve eylemin kaydedildiği somut bir nesne olarak görülebilir (Görsel 10).



Görsel 10 (solda). Spazio di Luce, Guissepe Penone, 2008, Bronz ve altın. (Kaynak: <https://bit.ly/3dhGbDZ>)

Görsel 11 (ortada). Spazio di Luce, Guissepe Penone, 2013, Bronz ve altın. (Kaynak: <https://bit.ly/3DrqPri>)

Görsel 12 (sağda). Spazio di Luce, Detay. (Kaynak: <https://bit.ly/3UiDBhN>)

Ağacın gövdesinden çıkan ve bacaklara benzeyen dalların kütük parçalarını birer torsoya dönüştüren etkisi, bir hat üzerinde yürüyüş yapıyor gibi görünen heykelin elemanlarının hem bitki hem de zoomorfik çağrışımlar taşımasına yol açmaktadır. Sadece kabuğu kalan ağacın iç yüzeyinin altın varakla kaplanarak karanlıkta kalan iç boşluğun aydınlatıldığı ve iç yüzeydeki ağaç dokularının okunabilir hale geldiği görülmektedir (Görsel 12). Penone, altının uygarlık tarihinde güneşle özdeşleştirildiğini, nesnelerde güneşi temsil etmek için kullanıldığını pek çok örnek olduğunu ve kendisinin de altını bu anlamda kullandığını söylemiştir (Hampton, 2012). Doğada bulduğu ağaçlarla yine doğada bulunan altın madenini ve madenlerin karışımı ile elde edilen bronz alaşımı bir arada kullanan sanatçı, topraktan gelen malzeme ile gerçekleştirdiği heykelini yine toprakta bulunan bir malzemeye taşımıştır. Maden kelimesi etimolojik olarak "toprağın içinden çıkan cevher, toprağın içinde olan" kökenine dayanmaktadır (Nişanyan, 2012, s.378). Güneşi ifade etmek için antik uygarlıkların görsel dünyasında ortaklaşan bir

HEYKELİ KOŞULLAR VE MALZEME İLİŞKİSİ İÇİNDE YENİDEN DÜŞÜNMEK: AHŞAP HEYKELİN METALE AKTARILMASI

anlatım olarak daire biçiminin kullanıldığı, Penone'nin heykelinde ise dairenin derinlik kazanarak ışıkla parlayan bir tünele dönüştüğü görülür. Weiwei, Nash ve Baselitz'in çalışmalarındaki illüzyonu taşıyan *Spazio di Luce*, belli bir mesafeden ağacın kendisiyle yapılmış bir yerleştirme olarak görünür. Bronz döküm ile ağacın çürümesine yol açan canlılığın sona erdirilmesinin yanı sıra Penone, madeni malzemenin tanıdığı olanaklarla 1969 yılında ahşaptan yaptığı uygulamayı tekrar etmenin dışına çıkarak başka bir heykel gerçekleştirmiştir. Sanatçının heykelin iç boşluğunda kullandığı altın, bronz gibi bir alaşım değil, doğada saf halde bulunan bir elementtir ve burada güneşle ilişkilendirilen altın kullanımı bronz kullanımına kıyasla tematik bir karardır.

Değişen Malzemenin Sanatçının Heykel Dilini Yeniden Biçimlendirmesi

Buraya kadar irdelenen heykel örneklerinde malzemenin ahşap değil de metal oluşu eserle ilgili şaşırtıcı bir illüzyon olarak karşımıza çıkmaktadır. Ursula Von Rydingsvard'ın *Pierwsza* isimli heykeli için ise malzemesinin ahşap oluşu şaşkınlık yaratıcıdır (Görsel 13). Doğada zaman içinde kendiliğinden bu formu almış ve bağlı olduğu daha büyük bir kütleden kopmuş bir kaya görünümüne sahip olan heykel, yüzeyi doğa olayları ile aşınmış etkisi taşıyan bir forma sahiptir. Rydingsvard, metinde ele alınan diğer sanatçıların aksine devrilmiş ve yaş ağaçla değil, fırınlanmış ve işletmeden temin edilen ahşap parçaları ile çalışmaktadır. Hatta 10x10 cm taban ölçüsüne sahip fırınlanmış sedir kalasların, sanatçının ana malzemesi olduğu söylenebilir. Doğada yıkılmış ağaçlarla çalışmayı tercih etmeyen sanatçı, bir ağaç gövdesinin ağaç gövdesi olduğunu unutarak çalışamayacağını ve onun ölçülerinin dışına çıkamayacağı fikrini sevmediğini, dalları ise son derece nötr bulduğunu ve tercih etmediğini dile getirmiştir (Farago, 2016, s.7).



Görsel 13 (solda). Pierwsza, Ursula Von Rydingsvard, 2013, Sedir ağacı. (Kaynak: <https://bit.ly/3SdPjBL>)

Görsel 14 (sağda). Bowl with Lace, Ursula Von Rydingsvard, 2014, Bronz. (Kaynak: <https://bit.ly/3BKKk1L>)

Görsel 15. Bowl with Lace, Detay. (Kaynak: <https://bit.ly/3BdT9uw>)

HEYKELİ KOŞULLAR VE MALZEME İLİŞKİSİ İÇİNDE YENİDEN DÜŞÜNMEK: AHŞAP HEYKELİN METALE AKTARILMASI

Sanatçının heykellerinin kütlesi 10x 10 cm kare tabanlı sedir kalaslardan kesilen parçaların yan yana ve üst üste birleştirilip, boşluğu bir kabuk gibi çevreleyerek yükselmesi ile meydana gelmektedir. Heykelin yüzeyinde görülebilen bir ızgara sistemi yaratan bu yığılma, sanatçı tarafından daire testere ve taşlama ile bozularak, organik bir bütüne dönüştürülür. Her katmandaki makine izleri bir üst katmandaki modüllerin biçimini belirlemektedir. Sanatçının bütün ahşap heykellerinde kullandığı ve 10 cm yüksekliğinde katmanların boşluksuz biçimde zemine paralel olarak üst üste birikmesine dayanan bu yığma yöntemi, kütleye tek parça yontu etkisi kazandırır. Heykelini tıpkı bir ağacın büyüme yönü gibi, zeminden yukarı doğru inşa eden sanatçı, kütlenin belirgin dış konturu içindeki pozitif ve negatif yüzeylerle kuvvetli bir canlılık ve hareket etkisi yaratır. Ahşap kalaslar, hafiflikleri, standart ölçüleri ve yanlış bir hamlede yerine başka bir birim koymanın ekonomik olması gibi avantajları ile inşa ederek kütleye varma çalışmalarına uygun bir malzemedir. Buna ek olarak sedir ağacının yumuşak olması ve kolay yontulması sanatçıya ayrıca avantaj sağlamaktadır.

Rydingsvard, 2016 yılında verdiği bir röportajda ahşap heykellerinin o öldükten sonra da yaşamaya devam etmelerini istediğini söylemiş ve bronz malzemenin avantajından bahsetmiştir: “Bronz ahşaptan çok daha uzun süre dayanır, karşılaştırmaya gerek bile yok. Bronz için iki bin yıl, oysa ahşapla 80-90 yıl elde edebilirsiniz ve o da ancak korunursa” (Farago, 2016, s.9). Sanatçının kariyerinde bronz döküm heykelini ilk olarak 1996 yılında gerçekleştirdiği, 2010 yılı sonrasında ise bronzla aktarılan ve ahşap ile bronzun birlikte kullanıldığı heykellerinin yoğunluk kazandığı görülmektedir. Ancak bu sadece geçici bir malzemenin kalıcılığı uygarlık tarihinde kanıtlanmış bir malzemeye aktarılması değil, *Bowl with Lace*’de görüldüğü gibi sanatçının metal malzemenin olanaklarını da heykeline dahil ederek formu ele aldığı deneysel bir çalışma alanıdır (Görsel 14). Mukavemetinden dolayı bir ip gibi incecik kullanmanın mümkün olduğu bronz, sanatçının doluluk ve boşluklar ile dantel etkisi yaratmasını sağlamış böylelikle aşağıdan yukarıya doğru genişleyen kompozisyonunda hafiflik etkisi daha da kuvvetlenmiştir (Görsel 15). Dantel etkisi yaratan boşluklardan malzemenin kalınlığının okunabilmesi ile heykelin neredeyse biçim verilmiş bir karton gibi görünmesi, büyük kütlesine karşın taşıdığı hafiflik etkisinden kaynaklanmaktadır. Buradan yola çıkarak denilebilir ki, sanatçının heykelinin zamana karşı direnmesi konusundaki kaygısı, ona geliştirdiği ahşap çalışma yönteminin metal malzemede karşılığını araştırdığı bir heykel yapma alanı açmıştır.

Rydingsvard, sürecin heykelinin nereye gideceği konusunda yönlendirici olduğunu söylemektedir (Farago, 2016, s.9). Sanatçı heykelinin nihai form ve kompozisyonu ile ilgili bir eskiz ve öngörüye sahip olsa da bu kadar küçük birimler ve yazı benzeri bir devamlılık içinde birbirini takip eden formların oluşturduğu bütünün her noktasına en başından karar vermek güçtür. Bunun bir sebebi de

HEYKELİ KOŞULLAR VE MALZEME İLİŞKİSİ İÇİNDE YENİDEN DÜŞÜNMEK: AHŞAP HEYKELİN METALE AKTARILMASI

sanatçının vurguladığı süreç içinde bazı tesadüflerin, spontane sonuçların korunmasının sonrasındaki form silsilesini değiştirecek olmasıdır.

Ahşap heykellerinin uzun yıllar ve açık hava koşullarında dahi yaşamasını istediği için bronz malzeme ile çalışmaya başlayan sanatçı, 2012 yılında ahşap heykelini bakır malzemeye aktardığı bir uygulama yapmıştır (Görsel 16). *Uroda* isimli bu heykelin bakıra dönüştürmek için yapılan sedir modeline bakınca, bire bir aktarılmadığı görülmektedir. Bakır olan versiyonun alt kısmının yükseltilerek, heykelin zemine daha dar bir yüzeyden basması sağlanmıştır (Görsel 16, 18). Bu, ahşap heykelin metale aktarılmasının sanatçı tarafından da salt teknik bir uygulama olarak görülmediği, değişen malzeme özelinde biçim ve içerik ilişkisine dair yeni kararların verildiği yaratıcı bir üretimin ipucudur. Sanatçı bakır ile olan deneyimini şöyle aktarır: “Bakırla çalışmak cehennem gibiydi, üç yıl bakır dövdük. Oysa bronz, heykelin her yerinde sadece 1 inç kalınlığındadır” (Farago, 2016, s.9). Bakıra aktarılacak üzeri bir modele dönüşen ahşap heykelin kendisi, tüm detayları ile bakıra aktarılırken sanatçının diğer heykellerinde karşılaşılan suyun dalgalanması ya da kumaş kıvrımlarını andıran yüzeylerin bu heykelde daha belirgin olduğu göze çarpar. Birimlerin biçiminde var olan keskin kenar ve sivri köşelerin bakır katmanına aktarılırken yumuşaması, ahşap kütlenin üzerine ince bir örtü örtülmüş etkisi yaratmıştır. Heykelin bakır malzeme ile gerçekleştirilmesindeki ilk adım, her modülün üzerinin beyaz bir eskiz kâğıdı ile kaplanarak modülden taşan kısımların kesilmesidir. Kesilen bu kâğıt, bakır plaka üzerine yapıştırılır, kâğıdın dış konturu plaka üzerine çizilir, birimlerin birbirlerine monte edilmesini sağlayacak yan yüzeyler de eklenerek plaka dekupe edilir ve bakıra aktarılacak birim dikkate alınarak metalin ısıtılıp dövülme süreci başlar. Sedir ağacından yapılan heykelin sarı, kırmızı ve turuncu tonlarındaki bakır rengi, şaloma ile bakır yüzeyde kolaylıkla yakalanmıştır. Sanatçı, sonraki yıllarda metale aktarmaya karar verdiği ahşap heykellerinin aksine *Uroda*’da bakır malzemeden yapılmak üzere ahşap heykelini gerçekleştirmiştir. Bu noktada *Uroda* için yapılan ahşap çalışma heykel, maket ve model olma geçişliliğinde durmaktadır.



Görsel 16 (solda). Uroda, Ursula Von Rydingsvard, 2012, Bakır. (Kaynak: <https://bit.ly/3L14u0j>)

Görsel 17 (ortada). Uroda, Detay. (Kaynak: <https://bit.ly/3eUMOWH>)

Görsel 18 (sağda). Uroda heykeli için sedir ağacından yapılan model. (Kaynak: <https://bit.ly/3RQtUpe>)

HEYKELİ KOŞULLAR VE MALZEME İLİŞKİSİ İÇİNDE YENİDEN DÜŞÜNMEK: AHŞAP HEYKELİN METALE AKTARILMASI

Rydingsvard'ın ahşap heykelini zaman ve koşullardan özgürleştirme arzusu, ahşaptan yaptığı heykeli bire bir taklit ederek metale taşımak yerine hem bronz hem bakır malzemenin olanaklarını dikkate aldığı bir çözüm süreci içinde gerçekleşmiştir. Bu uygulamalara ahşap heykelin metale aktarılması değil, kariyerinde uzun yıllar ahşap çalışan bir sanatçının yaptığı özgün metal çalışmalar olarak da bakılabilir. Sanatçı tıpkı Penone'nin ağaç gövdesinin üzerinde çalışması gibi kendi heykelinin üzerinde ikinci bir katman olarak başka bir heykel gerçekleştirmiştir. Celant'ın sanatçının simyacıya benzettiği tavrı, Rydingsvard'ın metal malzeme ile kendi heykel dili içinde üretebileceği yöntemi icat etmesi anlamında karşılık bulmaktadır.

Sonuç

20. yüzyılda kalıcılığın sanatın ölçütlerinden biri olmaktan çıktığı hatta doğrudan geçiciliğin kendisinin kavramsal bir çerçeve olarak ele alındığı, doğa ve onun kendi döngüsüne tabi olan eserler görülür. Ancak ahşap malzeme söz konusu olduğunda koşulların etkisi ile yıpranma ve çürümenin önüne geçmek için sanatçının heykelini madeni malzemeye dönüştürmeyi tercih ettiği örnekler ile karşılaşılr. İki farklı malzeme ile gerçekleştirilmiş aynı forma sahip bu eserler, karşılaştırmalı bir değerlendirme yapmaya olanak vermesi açısından dikkat çekicidir. Bu malzeme değişikliğinde tasarımın bire bir taşınması yerine formun sanatçı tarafından yeniden ele alındığı ya da rengi dahil olmak üzere bire bir aktarılan heykelin ahşap karakterinden uzaklaşması ile kurgulanan biçim içerik ilişkisinin kendiliğinden değişime uğradığı görülmektedir. Yeni bir anlam katmanı olarak karşımıza çıkan bu yeniden üretim süreci sanatçının malzeme, form ve içerik arasındaki ilişkiyi tekrar değerlendirdiği deneysel bir uygulama alanına dönüşmeye açıktır. Metinde bahsedilen örneklerde ahşap heykelin metale aktarılmasında tercih sebebi olan kalıcılığın tematik bir arka planı olmadığı ancak değişen malzemenin tematik çerçeveyi yeniden çizdiği görülmüştür.

Metinde ikinci katman olarak ele alınan ve ahşap heykelin yüzeyinde malzeme ile yapılan araştırmanın çıktısı olan metal versiyonu kopya ya da tam aksi orijinal eser olarak değerlendirmek mümkündür. Malzemenin biçim içerik ilişkisinin kurulmasındaki belirleyici rolü göz önünde bulundurulduğunda, metale aktarılan heykelin farklı bir eser olarak değerlendirmesinde belirleyici olan, metalin söz konusu heykel üzerindeki etkisi ve yol açtığı dönüşümün ne olduğudur. Bitmiş bir heykelin ya da modelin başka bir malzemeye aktarılması sadece teknik bir uygulama olarak gerçekleşebileceği gibi malzeme değişimindeki yaratıcı potansiyelin dikkate alındığı bir gözlem süreci içinde de gerçekleşebilir. Bu durum masa başında öngörülmesi mümkün olmayan ancak malzeme ile uygulama yaparken bulunabilecek olanın sanatçı tarafından gözlemlendiği, bu öngörülemeyen olasılıklara bağlı olarak tasarım kararlarını güncellediği ve

HEYKELİ KOŞULLAR VE MALZEME İLİŞKİSİ İÇİNDE YENİDEN DÜŞÜNMEK: AHŞAP HEYKELİN METALE AKTARILMASI

planlanmamış olanı korumaya karar verdiği bir deneyseelliğe olanak tanır. Ele alınan örnekler üzerinden sanatçının ahşap heykelini metale aktarmayı zaman ve koşullara karşı bir çözüm olarak gördüğü, metalin heykelin bütününde yarattığı değişimin, Ursula Von Rydingsvard örneğinde olduğu gibi sanatçının sonraki çalışmalarında yeni bir üretim alanı olarak belirlediği ortaya konulmuştur.

KAYNAKÇA

- Andrews, J. (1999). *The Sculpture of David Nash*, London: Henry Moore Foundation
- Barkham, P. (Ed.). (2017). Richard Long interview, *Guardian* <https://bit.ly/3QOkFV6> Erişim: 15.09.2022
- Celant, G. (1969). *Art Povera*, New York: Praeger Publishers.
- Dantas, M. (2019). Roots sergisi basın bülteni. <https://bit.ly/3LrP2jm> Erişim: 11.09.2022
- Dreishpoon, D. (2022) *Modern Sculpture: Artists in Their Words*. California: University of California Press.
- Enright, R. (2013). An interview with Guiseppe Penone, *Border Crossing*. <https://bit.ly/3RRAlbt> Erişim: 17.09.2022
- Farago, J (Ed.). (2016). Interview: Ursula Von Rydingsvard. *Even Magazine*, <https://bit.ly/3eVOqGa> Erişim: 10.09.2022
- Hallett, F. (2017). Richard Long: Earth, Sky, Houghton Hall. *The Arts Desk*. <https://bit.ly/3UqXvHg> Erişim: 25.09.2022
- Hampton, M. (2012). Guiseppe Penone- Spazio Di Luce- An installation for the Whitechapel Gallery. Video röportaj <https://bit.ly/3dnqQlr> Erişim: 15.09.2022
- Lamoën, F. (2006). *Simya, Hermetik Sanat: Batı Simyasına ve Simya İkonografisine Giriş* (Çev. Mehmet H. Doğan). Sanat Dünyamız. Sayı 97, s.57-75
- Mason, R. (2017). 'Piad a terre' sergisi basın bülteni <https://bit.ly/3eZDJIX> Erişim: 25.09.2022
- Nişanyan, S. (2012). *Sözlerin Soyağacı*. İstanbul: Everest Yayınları
- Roots and Branches sergisi basın bülteni. (2016) <https://bit.ly/3dpJ8m4> Erişim: 15.09.2022
- Tafalla, M. (2010) From Allen Carlson to Richard Long: The Art-Based Appreciation of Nature. *Proceedings of the European Society fo Aesthetics*, Vol.2, s. 491-515 <https://bit.ly/3DCMiNY> Erişim: 15.09.2022
- Williams, H. (Ed.). (2018). *David Nash Wood Metal Pigment*. London: Annely Juda Fine Art



ORTA ÇAĞ DÖNEMİNDE ÖRMENİN GELİŞİMİ VE EL ÖRGÜSÜ ÜRÜNLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Arzu Arslan*

Özet

En basit uygulanma şekliyle el örgüsü, bir yumaktan gelen ipliğe parmaklar yardımıyla ilmek biçimin verilmesi, yapılması planlanan ürünün genişlik ölçülerine göre şiş üzerine ilmeklerin sırayla atılması ve diğer şişin her bir ilmeğin içinden geçirilmesi ve bağlanması esasına dayanan tekstil yüzeyi oluşturma yöntemidir. Tek iğneli örme tekniği olan nalbindingle ürün oluşturma zorluğu ve zaman alıcılığı, insanları yeni arayışlara yöneltmiş ve el örgüsünün gelişmesini sağlamıştır. Bu araştırmanın amacı örmenin ve dolayısıyla el örgüsünün dünyaya yayılımındaki yol haritasını belirlemek, el örgüsü için gerekli olan malzemeler ile temel ilmek yapılarını tanıtmak ve Orta Çağ döneminde yaygın bir biçimde uygulanan el örgüsünü üretilen ürünler üzerinden değerlendirmektir. Elde edilen bilgiler, el örgüsünün ilk kez Mısır'da uygulandığını, Mısır'dan İspanya'ya taşındığını ve İspanya üzerinden Avrupa Kıtası'na yayıldığını göstermiştir. Şiş yapımında ilk başlarda ahşaptan, kemikten, çelikten, tüy sapı ile fildişinden yararlanıldığını, ilerleyen dönemlerde ise kazein lifi, plastik ve bambunun kullanıldığını ortaya koymuştur. El örgüsünün temel ilmek yapıları olan düz ve ters ilmek terimlerinin yabancı kaynaklarda farklı kelimelerle karşılık bulduğu tespit edilmiştir. Orta Çağ Dönemi'nde ise Erken Orta Çağ Dönemi'nde iki şiş yerine dört veya daha fazla şişin kullanılmaya başlandığı, Yüksek Orta Çağ Dönemi'nde loncaların kurulduğu ve örgü eldivenlerin kullanılmaya başlandığı ve Geç Orta Çağ Dönemi'nde yoğun şekilde el örgüsüyle eldiven, çorap ve şapka üretildiği ve ikonografik resimlerin de süreçte etkin rol oynadığı belirlenmiştir.

Anahtar kelimeler: Örme, El örgüsü, Orta Çağ Dönemi, Yaratıcı ürünler

DEVELOPMENT OF KNITTING IN THE MIDDLE AGE AND EVALUATION OF HAND-KNITTING ITEMS

Abstract

With its simplest form of application, hand-knitting is the method of creating a textile surface based on forming a yarn coming from a ball into a loop, casting the loops in sequence onto a needle according to the width sizes of the item planned to be made and

* Öğr. Gör. Dr., Giresun Üniversitesi, Şebinkarahisar Teknik Bilimler MYO, Tasarım Bölümü, Moda Tasarımı Programı, ORCID: 0000-0001-9231-934X, arzu.arslan@giresun.edu.tr

inserting another needle through each loop and tying. The fact that it is difficult and time-consuming to create an item by nalbinding, a knitting method with single needle, led people to new quests and ensured development of the hand-knitting. This study aims to determine the roadmap in spread of the knitting, in turn the hand-knitting, to the world, to introduce the materials needed for hand-knitting and the basic loop structures, and to evaluate on the basis of the items produced the hand-knitting that was widely applied in the Middle Age. The information obtained showed that hand-knitting was first applied in Egypt, conveyed from Egypt to Spain, and spread to Continental Europe through Spain. In regard to making of the needles, it revealed that wood, bones, steel, feather shaft and ivory were utilized initially, and casein fiber, plastic and bamboo were used in the following periods. It was found out that the terms 'straight loop' and 'reverse loop' are expressed by different words in foreign sources. It was determined that, over the Middle Age, four or more needles were started to be used instead of two needles in the Early Middle Age, that guilds were established and knitted gloves were started to be used in the High Middle Age, and that gloves, socks and hats were produced intensively through hand-knitting and the iconographic paintings also played an effective role in the process in the Late Middle Age.

Keywords: Knitting, Hand-knitting, Middle Age, Creative items

Giriş

Yiyecek, barınma ve giyim insanların yaşamlarını sürdürmelerindeki en temel ihtiyaçlar olarak kabul edilmektedir. Giyimin en eski belki de en işlevsel amacı insan vücudunu doğanın zorlu şartlarından korunmak için örtünme ihtiyacıdır. Bu ihtiyaç insanların bulundukları coğrafyanın kendilerine sundukları, aynı zamanda iklim koşullarına uyum sağlayacak ve korunma ihtiyaçlarını giderecek çeşitli tekstil yüzey oluşturma tekniklerinin keşfedilmesine ya da var olan tekniklerin farklı malzemelerle yenilikçi ve daha kullanışlı ürünlerin üretilmesine yönelmiştir. Bu aşamada hem giysilerin hem de yaşam alanlarının daha konforlu ve çekici hale getirilmesinde tekstiller önemli rol oynamıştır. Ray (2011:1) "insanoğlunun doğadan korunmak ve ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla ağaçların yapraklarından ya da kabuklarından, vücutlarını değişen hava koşullarından korumak için hayvan postlarından ve cinsel organlarını büyü gibi etkilere korumak [amacıyla] daha iyi bir malzeme bulma [çabasının] tekstil kumaşı ya da giysi üretim teknolojilerinin keşfedilmesinin yolunu açtığını" belirtmektedir. Aynı çalışmasında Ray, dünya genelinde yapılan kazılarda gün yüzüne çıkartılan belgelerden "tekstil kumaş (giysi) üretme teknolojisinin icadının yaklaşık 7000 yıl önce meydana geldiğinin doğrulandığını" da söylemektedir.

Wilson, *tekstil* kelimesinin dokumak anlamına gelen Latince *texere* kelimesinden geldiğini belirtmektedir. Yazara göre orijinal anlamı yalnızca dokuma kumaşlar için kullanılmış olsa da günümüzde tekstil terimi; liflerden, filamentlerden veya ipliklerden imal edilen herhangi bir ürünü kapsadığı da ifade edilmiştir (2011:4). Tekstil yüzeyleri ipliklerin birlikte dokunması, örülmesi, düğümlenmesi ve bükülmesi gibi çeşitli işlemlerle ve liflerin birbirlerine bağlanması

teknikleriyle oluşturulmaktadır. Bu teknikler yardımıyla oluşturulan tekstil yüzeyini Ray (2011:1) “özellikle giysilerde ayrıca farklı uygulamalar için de kullanılan, makul mukavemet, uzama, esneklik vb. özelliklere sahip tekstil malzemelerinden (lif veya iplik ile bunların kombinasyonu) yapılmış, iki boyutlu (2D) düzlem benzeri bir yapı (dokuma, örme, dokunmamış, örgüye benzeyen vb.) olarak” açıklamaktadır.

Dokuma tekniğine göre daha yeni bir teknik olan örme günümüzde en az dokuma kumaşlar kadar talep gören, yaygın üretim ve kullanım alanlarına sahip tekstil yüzeyi oluşturma tekniklerinden biridir. Gürcüm ve Arslan (2021:1574) örmeyi “belirli uzunluktaki ipliğe iğne, tığ, şiş gibi yardımcı elemanlar kullanılarak ilmek formunun verilmesiyle elde edilen tekstil yüzeyi” olarak tanımlamaktadır. Örme kelimesi “özel anlamıyla, MS 1530 yılında İngiltere Kralı VIII. Henry’nin kızı tarafından yayımlanan eski bir dilbilgisi kaynağında bahsedilmiş, “örmek” (to knitt) fiili olarak verilmiştir” (Chamberlain ve Quilter,1919:1). Yazarlar aynı çalışmalarında örme kelimesinin “Saksonya dilinde, ipliklerden *elle kumaş yapımı anlamına gelen "cnyttan"* kelimesinden türetildiğini” ve “MS 1492 yılında bazı tarihçilerin de bu kelimedenden bahsettiğini” ifade etmişlerdir. Ayrıca Spencer da örme teriminin 16.yüzyılın ortalarına doğru kaynaklarda görüldüğünü (2001: 7) belirterek Chamberlain ve Quilter’ı desteklemektedir.

Örme kumaşlar ilmek oluşturma elemanları kullanılarak elde veya çeşitli tür ve özelliklere sahip örme makinelerinde üretilebilmektedir. Elde üretilen ilk örme yüzeyler iğne ve iplik kullanılarak çeşitli düğümlleme teknikleriyle oluşturulmuştur. Rutt (1987:8) örme ile ilişkilendirilen bu teknikleri “ağ/file örücülüğü, nalbinding, sprang, tığ işi, çözgülü örme ve tablet dokuma” şeklinde sınıflandırmaktadır. Rutt’un belirtmiş olduğu bu teknikler arasında nalbindingin, ilmek oluşturma yöntemi açısından örmeyle daha çok ilişkilendirildiği çeşitli kaynaklarda görülmektedir. Gürcüm ve Arslan da nalbindingin bilinen en eski örme tekniği olarak kabul edildiğini (2021:1574) belirtmişlerdir. Bu tekniğin görünümü, kullanılan malzemeler ile yüzey oluşturma prensibini Gibson-Roberts ve Robson şu şekilde açıklamaktadır:

Günümüzde *nalbindingin* Doğu formu olarak adlandırılabilen iç içe geçme tekniği [interlooping¹] kanaviçe örgüye benzemekte, çalışma ipi ve tek gözlü iğne ile oluşturulmaktadır. Çalışma [ürünü] ilerledikçe ve daha fazla ipliğe ihtiyaç duyuldukça gevşek bükümlü ipliklerden oluşan kısa parçalar sırayla birleştirilmektedir. Bu eklenmiş iplik, örgüden çok daha eski olan ve bu teknikle çalışılan parçaları tespit etmenin bir anahtarıdır- ancak yüksek vasıflı işçilerin ek yerleri neredeyse görünmezdir (2004:23).

¹ Tek ve sürekli bir elemana ait [ipliğin] ilmeklerin, aynı eleman tarafından oluşturulmuş diğer ilmeklerin içinden çekilerek oluşturulduğu kumaş yapısıdır. Örgü ve tığ işi iki ana iç içe geçme türüdür (Url 2).

Nalbindingle yüzey oluşturma zamanı oldukça zaman alması, tekniğin temelilmek oluşturma elemanı olan iğnenin şişle, belirli uzunluktaki ipliğin ise çile veya yumak iplikle yer değiştirilerek el örgüsüne evrildiği düşünülmektedir. Bu evrimi etkileyen unsurlar olarak insanların topluluklar halinde yaşamaya başlamaları, özelde kendi bildikleri teknikleri birbirleriyle paylaşmalarına bağlanabilir. Özellikle yün lifinin eğrilip ipliğe dönüştürülmesi ile el örgüsünün gelişimine büyük katkı sağladığı düşünülebilir. Francis ve Sparkes (2011:55) da el örgüsünün koyunların erken evcilleştirilmeye başlandığı ve dolayısıyla yün ipliğinin eğrilerek iplik haline getirildiği yerlerin, “İran (şimdi Irak, İran ve Afganistan) ya da Kutsal Topraklar (İsrail, Ürdün, Suriye ve Lübnan) veya Atlas Dağları” ile ilişkilendirebileceğini belirtmektedirler.

Örmeciliğin en kolay uygulama tekniklerinden biri olan el örgüsü, en az iki şiş ve bir çile iplik kullanılarak oluşturulan bir tekstil yüzeyidir. El örgüsü pek çok farklı ilmek uygulamalarıyla sonsuz çeşitlilikte desen üretiminin gerçekleştirilmesine açık bir tekniktir. Yapılan kaynak taramalarında el örgüsünün başlangıcı olduğu düşünülen coğrafyadan Avrupa’ya ve Güney Amerika’ya geçişi ile el örgüsünde kullanılan temel ilmek yapılarının ülkelerin dilbilgisi kurallarına göre farklı terimlerde karşılık bulduğu görülmektedir. Bunun nedenleri olarak örmenin tarihsel sürecinin çoğunlukla örgü tezgâhının icadından itibaren ele alınması, araştırmaların çoğunlukla uygulanan teknikler özelinde yapılması ve ülkelerin el örgüsü tekniğini öğrenme ve uygulama süreçlerindeki farklılıklar sayılabilir. Bu çalışma örmenin ve dolayısıyla el örgüsünün dünyaya yayılımındaki yol haritasını belirlemek, el örgüsü için gerekli olan malzemeler hakkında bilgi vererek temel ilmek yapılarını tanıtmaktır. Bu amacın yanı sıra el örgüsü tekniğinin gelişimi ve yayılımı Orta Çağ Dönemi’nde etkili bir yayılım gösterdiğinden, bu dönemde üretilen yaratıcı el örgüsü ürünler hakkında bilgi vermek üzere derleme olarak tasarlanmıştır.

Örmenin Avrupa ve Güney Amerika’ya Yayılışı

Örmenin nasıl keşfedildiği ve ilk olarak kimler tarafından uygulandığı ile ilgili belirsizlikler halen mevcuttur. Chamberlain ve Quilter, örmenin kökenlerinin bilinmediğini, klasik bulguların söz konusu olduğunu ancak arkeolojik kazılarda gün yüzüne çıkartılan buluntulara yapılan göndermelerin de örmeden yapıldığını kesin bir dille ifade etmenin mümkün olmadığını (1919:1) belirtmektedirler. Başka bir kaynak (Url 1) da kökeni belli olmasa da örmenin en azından “yüzyıllar boyunca dünyanın birçok farklı yerinde uygulandığını” söylemektedir. Bu noktada örmenin kökenine yönelik Chamberlain ve Quilter “(...) eski yazarlar muhtemelen örmeyi bir dokuma türü olarak görmüşlerdir” (1919:1) diyerek belirsizliğin nedenine açıklık getirmektedirler.

“Saygın bir zanaat olan örme, eğirme ve dokumaya göre gençtir. Aslında çoğu tekstil tarihçisi artık örmenin tüm temel tekstil tekniklerinin en gençleri arasında olduğuna inanmaktadır” (Gibson-Roberts ve Robson, 2004:22). Ancak Rutt bu kabule şu ifadesiyle karşı çıkmaktadır: “Tarihlendirilebilen en eski örgü parçaları dahi [zaman ve yer açısından] tam anlamıyla ilişkilendirilememektedir” (1987:23). Yine Rutt aynı çalışmasında pek çok kişinin tüm örgülerin “tek bir zamanda ve tek bir yerde keşfedilerek geldiğini varsaydıklarını” belirtse de “bu varsayım doğrulanamaz ve olanaksızdır” diyerek karşı çıkmaktadır. Gibson-Roberts ve Robson (2004:22) ise bu belirsizliği teknik açıdan değerlendirmektedirler:

Örmenin ne zaman başladığına karar vermekte güçlük çekilmesinin nedeni eski kumaşları oluşturmak için hangi yöntemlerin kullanıldığını belirlemedeki zorluktur. Düğümsüz ağ, sprang ve bazı nakış türleri uzmanların bile kafasını karıştıracak kadar örme gibi görünmektedir.

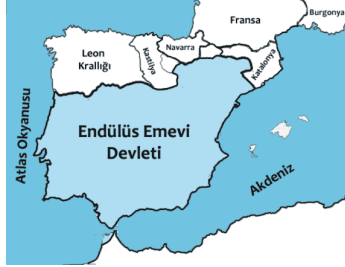
Gibson-Roberts ve Robson, pek çok insan örmenin Mısır’a zanaat yapmak için taşınan Arap göçbeleri arasında ortaya çıktığına inanıldığını söylemektedirler (2004:23). Rutt’da “gerçek el örgüsünün MS 7.yüzyılda Orta Çağ Mısır’ında” (1987) ortaya çıktığına inanıldığını belirterek Gibson-Roberts ve Robson’u desteklemektedir. Hatta Gibson-Roberts ve Robson’a göre “zanaatın kökenlerinin İslam sanatında olduğuna yönelik şüphe” dahi yoktur (2004:23).

Arap göçbeleri tarafından ilk kez Mısır’a getirildiği düşünülen örme zanaatının Kuzey Afrika’dan İspanya’ya yayılımına yönelik farklı bakış açıları söz konusudur. Au’ya göre “Arapların Güney bölgeleri fethetmeye devam etmesiyle” (2011:37), Gibson-Roberts ve Robson, ortaya koydukları teorileri sorgulansa da “İslam ile birlikte” (2004:23) geldiğini, Atay da “ticaret gemileri aracılığıyla Arap tacirler tarafından” (1997:35) getirildiğini düşünmektedirler.

Örmenin İspanya üzerinden Avrupa’ya yayılışı üzerine de yine farklı bakış açıları söz konusudur. Gibson-Roberts ve Robson, örmenin İspanya’dan büyük olasılıkla Roma Katolik Kilisesi’nin himayesinde Avrupa’nın geri kalanına taşındığını belirtmektedirler. Yazarlara göre “rahibeler enfes ayin parçaları” yaratmışlar böylece zanaatın bilgisi muhtemelen manastırlar aracılığıyla halka yayılmıştır” (2004:23). Gibson-Roberts ve Robson’un aksine Atay, örmenin ticaret yoluyla İspanya üzerinden “İtalya, İngiltere, İskoçya, Avrupa’ya geçtiğini” (1997:35) söylemektedir. Turnau, el örgüsünün “ticaret yolları ve dini göçlerle” kuzey boyunca Avrupa’ya yayıldığını belirterek Gibson-Roberts ve Robson ile Atay’ı desteklemektedir (1991; akt. Lambert, 2002:6). Badger ise diğer yazarların aksine farklı bir bilgi sunmakta ve örmenin Doğu’dan Avrupa’ya geçişine şöyle açıklık getirmektedir (2005:11):

ORTA ÇAĞ DÖNEMİNDE ÖRMENİN GELİŞİMİ VE EL ÖRGÜSÜ ÜRÜNLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

(...) örgünün Orta Doğu'da Moors² [İmparatorluğu] tarafından *İspanya üzerinden Avrupa Kıtası'na* taşınmış olabileceğini düşündürmektedir. Bu teori kesin olmasa da günümüzde örmenin Orta Doğu'dan Avrupa'ya yayılması için en olası teori gibi görünmektedir (Görsel 1 ve Görsel 2).



Görsel 1 (solda). Endülüs Emevi Devleti ve çevresindeki Krallıklar (Url 15)



Görsel 2 (sağda). Endülüs Emevi Devleti (Url 16)

Gibson-Roberts ve Robson, örmenin *Güney Amerika Kıtası'na* geçişini, İspanyol ve Portekizli denizcilere bağlamaktadırlar. Yazarlara göre “Avrupa’da tanıtılmasından çok daha öncesinde olası tekstil parçalarında ortaya çıkan kanıtlarla birlikte,ilmek yapma tekniğinin (interlooping) yerini alan [örgü tekniğini] kendi kültürlerindeki zanaata uyarlayan Güney Amerika’daki yerli halklara” (2004:23) denizciler kendi örgü becerilerini götürmüşlerdir.

Badger, İskandinavya’nın kuzeyinde ve Norveç’te “8. ve 10. yüzyıla ait Viking mezarları arasında, dokuma ve örgünün bir karışımını gösteren ve "sprang" olarak bilinen kumaş parçaları bulunduğunu” (2005:10) belirtmektedir. Badger’ın verdiği bilgi doğrultusunda örme tekniğinin İskandinav ülkelerine Vikingler aracılığıyla ulaştığı sonucuna varılabilir.

El Örgüsü (Şiş Örücülüğü)

Örme tekniği ile bir tekstil yüzeyi oluşturmanın en basit, hızlı ve kolay yolu el örgüsüdür. Ray, örmenin başlangıcından itibaren el örgüsü teknolojisinin günümüze kadar mevcut olduğunu ve örmeyle birlikte gelecekte de yolculuğuna devam edeceğini ifade etmektedir (2011:3). Phillips de bu yolculukta ilk örgücülerin çok yönlülüğünü gözler önüne seren ve meraklılarını şaşırtan en gizemli parçaların dünyanın dört bir yanındaki müzelerde sergilendiğine (2013:14) dikkat çekmektedir.

Örme “neredeyse kesintisiz bir biçimde bükülmüş ipliğin tek veya her iki uçlu, iki ya da daha fazla iğne takımı [ya da şiş] üzerinde, birbirleriyle döngülenen

² 711 yılında Tarık İbn Ziyad liderliğindeki Moorslar, Afrika’dan İspanya’ya Cebelitarık Kanalı’ndan geçip, 800 yıl boyunca İspanya ve bölgesini yönetmiş imparatorluktur (Url 4).

ilmek sıraları oluşturmaktır” (Gibson-Roberts ve Robson, 2004:23). *Gerçek el örgüsü* ise “iki (veya daha fazla) çubuk kullanılarak devamlı bir [iplik] çilesinin iğne (şiş) üzerindeki ve altındaki iplik halkasını, örülmüş kumaşın içinden ve üzerinden tekrarlanmasıdır” (Rutt (1987; akt. Lambert, 2002:5). Bu noktada bir tekstil ürününün örme tekniğiyle yapılıp yapılmadığını tespit etmenin yolu ilmeğin çalışma yönüne bağlıdır. Gibson-Roberts ve Robson’a göre el örgüsünde şiş üzerine atılan ilk ilmekler çalışmada yukarıya doğru ilerlemekte, şişten çıkartıldıklarında ise ilmekler aşağı yönde merdivenlenmektedir (2004:23).

El Örgüsünde Gerekli Olan Malzemeler

Örmenin el ile yapıldığı dönemlerde kullanılan araç ve gereçler oldukça basittir (Url 1). El örgüsü tekniğinde ilmek oluşturulabilmesi için en az iki veya daha fazla şiş, belirli uzunlukta ya da yumak şeklinde iplik gerekmektedir. Bu noktada örgüde kullanılan temel araçların basit, pahalı olmayan ve elde edilmesi kolay malzemeler olduğu söylenebilir. Chamberlain ve Quilter el örgüsünün “erken dönemlerde (MS 1492) örgü, ahşap veya kemikten yapılmış iki veya daha fazla çubuk yardımıyla gerçekleştirildiğini ifade etmektedir (1919:1). Rutt da erken döneme ait şişlerin çoğunlukla kör uçlu olduğunu ve “birçok köyde demircilerin çelik telleri uzunlamasına kestiği, tavladığı ve uçlarını pürüzsüz hale getirdiği” ve bu küt uçlu şiş örneklerinin Hawes gibi bazı müzelerde var olduğuna değinmektedir (Görsel 3, Görsel 4 ve Görsel 5). Aynı çalışmasında Rutt, ilerleyen yüzyıllarda örgü şişlerinin çoğunlukla metalden yapıldığını, Avrupa [ülkelerinde] çelikten, Kuzey Afrika ve bazı Levant Ülkeleri’nde pirinçten yapıldığını belirtmektedir. Hatta İspanyolların “Toledo çeliğinin erken dönem İspanyol şişlerinin malzemesi” olduğuna inandıklarını, “İngiliz şişlerinin ise 18. yüzyılın sonuna kadar genelde çelikten olduğuna” (1987:16) yönelik şüphe olmadığını yazmaktadır.



Görsel 3 (solda). Dales'e özgü kazkanadı stili örgü çubuğu (Url 14)

Görsel 4 (ortada). Hawes'te Dales Kırsal Müzesi'nde bulunan örgü çubuğu koleksiyonu (Url 14)

³ “Levant” etimolojik olarak “doğu” anlamına gelmekte olup, İngilizlerin “orta doğu” sözcüğünü türetmesine benzer bir yaklaşımla, “Akdeniz’in doğusunu” betimlemek amacıyla kullanılmıştır. Batıda Akdeniz, doğuda ise Mezopotamya ile sınırlandırılan Levant bölgesi, günümüz ülkelerinden Türkiye, Suriye, Lübnan, İsrail, Ürdün, Filistin ve Mısır’ı kapsamaktadır (Ediger, Devlen, Balkan, Bingöl ve Mcdonald, 2012: 74).

Görsel 5 (sağda). Hawes'deki Dales Kırsal Müzesi, örgü çubukları sergisinden bir fotoğraf (Url 14)

19. yüzyıla gelindiğinde “elle oyularak yapılmış odundan çubuklar, kemik, tüy sapı ile fildişi ya da metal teller ve ince çelikten yapılmış örgü iğneler⁴” yaygındır (Url 1). Ancak bu yüzyılda Rutt, örgü şişlerinin “şimşir bitkisinden, fildişi ve balina kemiğinden” de yapılabileceğinin fark edildiğine (1987:16) dikkat çekmektedir. Phillips de düz örgü şişlerinin “ahşap, kemik, gümüş, kaplumbağa kabuğu, plastik, metal vb. hemen hemen her malzemeden” (2013:31) yapılabildiğini belirterek diğer yazarları desteklemektedir.

20. yüzyıla gelindiğinde Rutt, şişlerin çeşitli plastiklerden, özellikle de kazein [lifinden] üretilmeye başlandığını yazmaktadır. Rutt’a göre plastikten şiş yapma süreci mümkün olana kadar büyük numaralardaki şişler ahşaptan yapılmış, 1983’ten itibaren bambu şişleri Japonya’dan ithal edilmiş, günümüzde de 5 mm ve üzeri iğneler plastikten yapılmıştır (1987:16). El örgüsünde temel araç olan şişlerle ilgili Rutt’un yanı sıra Phillips de şu bilgileri vermektedir:

Çift uçlu şişler ve yuvarlak olanları plastik veya metalden yapıldığı gibi yuvarlak olanlar her iki malzemenin kombinasyonundan da olabilmektedir. Plastik ve metal şişler en sık kullanılanlardır ancak birinin diğerine tercihi, çoğu durumda kişisel tercihtir. İğnelerin yapıldığı malzemeler ne olursa olsun, uçları düzgün ve iyi konik olmalıdır. Kör uçlu iğnelerin yaratıcı örgücünün çalışma sepetinde yeri yoktur. İyi şiş uçlarına olan gereksinim esneme faktörü olmayan keten, kilim yünü, ipek, sentetik ve diğer malzemelerle örgü örmeye başlandığında ortaya çıkmaktadır (2013:31).

Günümüzde de şişler *ahşap, metal veya plastikten* yapılmaktadır. *Ahşap şişler* diğer şişlere göre biraz daha maliyetli olsa da pürüzsüz ve rahat çalışma kolaylığı sağlamaktadır. Ahşap şişler arasında yer alan bambu şişler hem uygun fiyatlı olması hem de el örgüsüne yeni başlayanlar için ilmekleri kaydırmamasından dolayı tavsiye edilmektedir. *Metal (çelik) örgü şişleri*, diğer şişlere göre daha dayanıklı olup genellikle daha deneyimli örgücülere daha hızlı örgü imkânı sağladığı için tercih edilmektedir. *Plastik şişler*, diğer şişlere kıyasla daha ekonomik olup büyük ebatlı el örgüsü ürünler yapılırken tercih edilmektedir (Url 21). Bu şişlerin yanında günümüzde yaygın şekilde tercih edilen diğer şiş ise *misinalı şişler*dir. Uzunlukları 100 cm’ye kadar çıkabilen bu şişlerin arasında misina ipi bulunmaktadır. Özellikle uzun sürecek bir örgü çalışmalarında kullanılmakta olup çorap, şapka, dikişsiz kazak gibi farklı modelleri bu şiş türü ile rahatlıkla örülebilmektedir (Url 22).

⁴ Yapılan uluslararası kaynak taramalarında “el örgüsü şişi” terimi “needle (iğne)” terimi ile nitelendirilmiştir. Kelimenin sözlük taraması yapıldığında “needle” teriminin Türkçe karşılığı yaygın kullanımında “iğne” olarak belirtilmiştir. Ancak ülkemizde el örgüsünde “iğne” terimi yerine “şiş” terimi kullanıldığından, uluslararası kaynaklardan yapılan doğrudan ya da dolaylı aktarımlarda kelime “şiş” olarak çevrilmiş ve metin içinde bu şekilde kullanılmıştır.

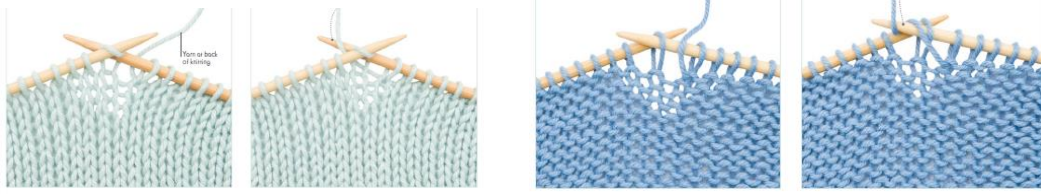
El Örgüsünde Temel İlmek Yapıları

Örmenin temel aracı olan iki şiş “ara döngülerin yanı sıra ilmek yapmak için de kullanılmaktadır” (Ray, 2011:3). Günümüzde el örgüsü, iki şiş yardımıyla ilmek sırası halinde işlenen, örülen parçanın ise her sırasında önden arkaya çevrilerek ilerlediği *düz örgü* ile daha çok ilişkilidir (Url 1). Ülkemizde *düz ilmek* olarak bilinen bu tekniğin uluslararası kaynaklarda *düz* (veya *yüz, ön*) tarafının *örgü ilmek veya düz ilmek* (*knit stitch / plain stitch*) terimleriyle karşılık bulduğu, arka tarafının ise *ters ilmek* (*purl stitch*) terimi ile karşılık bulduğu görülmüştür. Yine uluslararası kaynaklarda tekniğin düz tarafındaki ilmeğin *birinci temel ilmek* (*the first basic stitch*), arka yüzünün ise *ikinci temel ilmek* (*the second basic stitch*) terimleriyle ifade edildiği belirlenmiştir. İlmek sıralarının oluşturulmasında ilmeklerin birbirlerine bağlanma yönünü esas alan Rutt *düz* (*knit / plain*) *ilmek* ile *ters* (*purl*) *ilmek* yapısını şöyle tanımlamaktadır:

İlmek sıraları için birlikte ilmek (döngü) oluşturmada iki taraf vardır: ilmeklerin kavislendiği, 'ters' olarak adlandırılan taraf, diğeri ise 'düz' olarak adlandırılan taraftır. Kesin ifade etmek gerekirse bunlar farklı ilmekler değildir ancak temelde birlikte ilmek oluşturma veya 'ilmeğin' düz ve ters taraflarıdır. [Giyside] hangi tarafın yüz veya 'düz taraf' olacağı örgücü veya kullanıcının keyfi kararına kalmaktadır. 'Düz' taraf pürüzsüz olduğundan ilmek çubuklarını birbirine yakın balıksırtı olarak gösterdiğinden (veya uçları açık olan Vs sütunları) yüz tarafı olarak kabul edilmeye başlanmış ve en sık bu şekilde kullanılmıştır (1987:12).

Rutt'un tanımına göre yapılan çeşitli kaynak taramalarında “örgü ve ters ilmek” yapılarının el örgüsünün temelini oluşturan iki ilmek yapısı olduğu anlaşılmaktadır. *Ramke ve Sandovici tarafından* (2003) yılında tercüme edilen “Knitting School A Complete Course” adlı kitapta “knitting and purling” başlığı altında “örgü ilmek ve ters ilmek” yapıları örgüdeki temel ilmekler olarak belirtilmiştir. *Badger* (2005:38) ve *Hope* (2003:13) “Basic Stitch” başlığı altında örgüdeki temel iki ilmeği “örgü (knit) ve ters (purl)” olarak ifade etmektedirler. *Turner* (2011) yılında yayımladığı “Knitting Stitches Visual Encyclopedia” adlı kitabında “Knit and Purl Patterns” bölüm başlığı altında iki temel ilmek türü (Knit and Purl Patterns) kullanarak yapılabilecek desenleri tanımlamışlardır. *Haffeden ve Patmore* (2019) yılında yazdıkları “The Knitting Book” adlı kitaplarında “örgü ilmek yapısını birinci temel ilmek”, “ters ilmek yapısını ise ikinci temel ilmek” şeklinde belirtmişlerdir. Düz ve ters ilmeklerin teknik görüntüleri aşağıda verilmektedir (Görsel 6 ve Görsel 7).

ORTA ÇAĞ DÖNEMİNDE ÖRMENİN GELİŞİMİ VE EL ÖRGÜSÜ ÜRÜNLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ



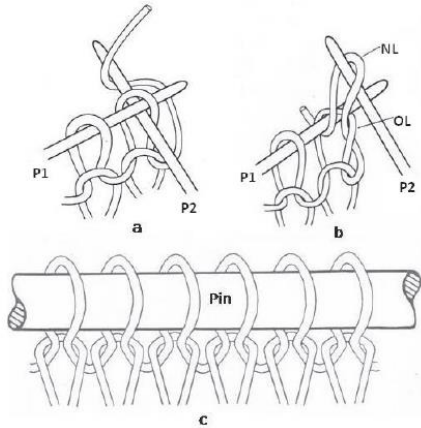
Görsel 6 (solda). Birinci temel ilmek - Örgü (Knit) ilmek (Haffeden ve Patmore, 2019:118)

Görsel 7 (sağda). İkinci temel ilmek - Ters (Purl) ilmek (Haffeden ve Patmore, 2019:118)

Rutt, örgü ilmek ve ters ilmek ile oluşturulan ve ülkemizde de *düz ilmek* olarak bilinen bu ilmek yapılarının “Britanya Adaları’nda ‘çorap dikişi’ olarak ifade edildiğine vurgu yapmaktadır. Yazara göre bu kelime ‘jarse kumaş’ (stockinet) olarak bilinen ve muhtemelen ‘çorap ağı’ [kelimesinden] türetilmiş, hatta Amerika’da bu kelimeye ‘stockinette’ denilmiştir (1987:12).

El örgüsünde (Görsel 6) düz örgü yapmak için oluşturulan *örgü ilmeğinin* arka yüzünde doğal olarak *ters ilmek* (Görsel 7) oluşmaktadır. Bu noktada düz örgüyle yüzey elde edilmek istendiğinde, karışıklığı önlemenin en basit yolu örgünün düz tarafının örgücüye bakmasıdır. Eğer kumaş, çorap üretiminde olduğu gibi, yuvarlak olarak üretilecekse “kumaşın aynı yüzü çalışma boyunca örgücüye dönük” olmalıdır (Rutt, 1987:12).

Düz örgü yapımında ilmek sıraları örgünün döndürülmesiyle, yani şişlerin el değiştirmesiyle oluşturulmaktadır. *Örgü ilmek* oluşturulurken şiş önceden oluşturulan ilmeğin içinden ön tarafa geçirilmekte, yeni ilmek oluşturulduktan sonra eski ilmek şiş üzerinden düşürülmektedir. Bu aşamada (Görsel 8) “örgücünün sol eli tarafından kavranan ‘P1’ şişi, daha önce oluşturulmuş ilmeği korumakta ve örgücünün sağ eli tarafından kavranan ‘P2’ şişi bir sonraki ilmeği oluşturmak üzeredir” (Ray, 2011:3). Elde edilen örme kumaşa her bir ilmek, iplik ve şiş yardımıyla kendi içinde ilmek döngüsü yaparak ilmek sıralarının ve sütunlarının ana yapısını oluşturmaktadır.



Görsel 8. Şiş kullanılarak el örgüsü prensibi (Ray, 2011:4)

Örgü ilmek sırası tamamlandıktan sonra şişler el değiştirmekte ve döngü devam etmektedir. Sonraki sırasının örülebilmesi için “örme kumaş döndürülecek ve bir sonraki ilmeklerin sırası kumaşın karşı tarafında birbirine geçecektir” (Spencer, 2001:8), yani örgünün ters tarafı örgücüye doğru dönmüş olacaktır. Bu aşamada şiş ilmeğe arka taraftan geçirilerek yeni ilmek oluşturulmakta ve sonrasında eski ilmek şiş üzerinden düşürülmektedir. Oluşturulan düz örgü yüzeyin görselini Rutt şöyle analiz etmektedir:

İlmeğin kavıştığı ters kenarlardaki gerilim nedeniyle elde edilen kumaş düz durmamakta, tersinde yanlarda, düzünde meridyen olarak (üst ve altta) içbükey olarak kıvrılmaktadır. Tüp şeklindeki örgü, örgü başlangıç (*cast-on*) kenarında ve bitiş kenarında (*cast-off*) sadece düz tarafta iç bükey olarak kıvrılmaktadır, çünkü [tüp kumaşın] yanları ya da kenarları yoktur (1987:12).

El örgüsünün prensibi çok basit olmasına rağmen sivri uçlu şişlerin ucundaki ilmeklerin kaymasını önlemek (Ray, 2011:3), ilmek kaçıklarına neden olmamak (Spencer, 2001:8) ve örme kumaşın yapısı “tamamen örgücünün becerisine ve sanatsal zekâsına” bağlıdır (Ray, 2011:3). Düz örgünün günümüzde kısmen de olsa hâkim olmasının nedeni desenlerin ve yapı çizimlerinin temsil edilmesinin oldukça kolay olmasından kaynaklanmaktadır (Url 1).

Orta Çağ Dönemi (MS 375-1453)

Erken Orta Çağ Dönemi'nde El Örgüsü (MS 5. yüzyıl- 10. yüzyıl)

Orta Çağ, tarihçiler tarafından MS 500'den 1500 yılına kadar uzanan dönemi ifade etmektedir (Url 3). Musul'a göre Orta Çağ, Eskiçağ ile Yeniçağ arasında kalan dönemdir. Yazara göre 395 yılında Roma'nın doğu ve batı olarak ikiye ayrılmasıyla başlamış, 1453 yılında İstanbul'un fethiyle sona ermiştir (2020:140). Ancak başka bir kaynak Orta Çağ Dönemi'nin bazı tarihçilere göre 1492 yılında Amerika kıtasının keşfedilmesiyle son bulduğunu belirttiğini ifade etmektedir (Url 3). Kaynaklardan elde edilen bilgiler doğrultusunda Orta Çağ Dönemi; Erken Orta Çağ, Yüksek Orta Çağ ve Geç Orta Çağ olarak üç döneme ayrılmış (Url 19), dönemler itibarıyla el örgüsünün gelişimi üretilen ürünler üzerinden ortaya konmuştur.

Gibson-Roberts ve Robson, Orta Çağ'da örme giysilerin çok değerli hale geldiğini belirterek örmenin nerede ve ne zaman başladığına bakılmaksızın Avrupa Kıtası'nda nispeten daha hızlı bir şekilde yayıldığına dikkat çekmektedir (2004:24). Örmenin Avrupa Kıtası'nda hızlı yayılmasında İspanyol denizcilerin, Moors İmparatorluğu'nun İspanya'daki uzun soluklu hâkimiyetinin, İngiltere'de yün ipliğiyle çorap üretiminin yapılmasının, ilk örgü çerçevesinin bu ülkede icat edilmesinin ve örgü çerçevesinin icadıyla birlikte hızlı gelişen örme endüstrisinin etkili olduğu söylenebilir. Bunların yanında bu tekniği bir zanaat olarak

değerlendiren erkeklerin kurdukları loncaların da bu sürece katkı sağlayarak hızlandırdığı düşünülmektedir.

Orta Çağ döneminde el örgüsü, Turnau'nun da belirttiği gibi, teknik devrim geçirmiş ve iki yerine dört ya da beş iğne kullanılmaya başlanmıştır. Yazar, bu teknik devrimi *litürjik*⁵ *eldivenler* üzerinden örneklendirmiş ve eldivenlerin “daha karmaşık ürünlerin şekillendirilmesini kolaylaştıran bu tekniğin bilgisini gösterdiğini” ifade etmiştir (Turnau, 1991:20). Dört veya daha fazla iğnenin kullanılması aynı zamanda yuvarlak örmenin de temelini oluşturmuş, “kesintisiz ve dikişsiz bir tüp (örme) oluşturmak için dört veya beş iğnenin” kullanılması özellikle şapkaların, çorapların ve eldivenlerin üretimlerinde tercih edilmiştir (Url 1).

Turnau, ayin eldivenlerinin *Erken Orta Çağ'a* ait örme ürünler arasında en sık rastlanılan parçalardan biri olduğunu ifade ederek, piskoposların ve rahiplerin 6. veya 7. yüzyılın sonlarından itibaren litürjik eldivenler kullandığını belirtmektedir (1991:16). Rutt ise bazı piskoposların “7.yüzyılın başlarında rütbe veya haysiyet nişanı olarak eldiven giymeye” başladıklarını ve hatta “bazı [piskoposların] 9. yüzyılın ortalarında eldiven giydiklerine dair şüphenin olmadığını” (1987:56) vurgulamaktadır. Turnau'da “zaten 800 yılında kilise envanterlerinden birinde 16 çift eldiven listelenmiştir” (1991:16) diyerek Rutt'un verisini desteklemektedir.

Cooke ve Tavman-Yılmaz, dünyanın farklı yerlerindeki müzelerin birçok örme ürünlere ev sahipliği yaptığını belirtmişlerdir. Yazarlar aynı çalışmalarında en eski örme ürünlerin 11.yüzyıl, 12.yüzyıl ve 13.yüzyıla tarihlendirildiklerini ifade etmiş olsalar da bu dönemlere ait ürünlerin dahi sınırlı ve nadir olduklarını vurgulamışlardır (1999:199). Bu bilgidен anlaşılmaktadır ki Orta Çağ'ın erken döneminde el örgüsü tekniğiyle ürünler üretilmişse de bu ürünlerin korunamadığı veya saklanamadığı dolayısıyla da günümüze ulaşamadığı anlaşılmaktadır. Bu durumun nedenleri ise üretilen ürünlerin kökenlerinin belirsizliğine ve üretim yöntemlerinin kayıt dışı olmasına bağlanabilir.

Yüksek Orta Çağ Dönemi'nde Örme (MS 11.yüzyıl- 13. yüzyıl)

Bu dönemde *el örgüsü eldivenlerin* daha yaygın kullanıldığı görülmektedir. Ray, 11. yüzyılda “kilise ibadet ayinlerinde örgü eldivenlerin” (2011:3) kullanıldığını yazmaktadır. Rutt da 12.yüzyılda çoğu piskoposun litürjik eldivenleri benimsediğini ve o zamandan itibaren hizmet kitaplarında eldivenlerden giderek daha fazla söz edildiğini yazmaktadır (1987:56). Francis ve Sparkes da Rutt ve Ray'i destekler nitelikte el örgüsünün *ilk olarak manastırlarda uygulandığını* söyleyerek şu açıklamayı yapmaktadırlar:

⁵ Litürji; özellikle Hristiyanlıkta, halka açık dinî ibadetlerin (ayinlerin) nasıl yapılacağını belirleyen formlar (metot ve prosedürler) bütünü olup bu formlara uygun olarak düzenlenmiş ayinlere de litürji denilmektedir (Url 20).

El örgüsü bir köylü faaliyetiydi ve bu nedenle belgelenemezdi. *İlk yazılı referanslar* 12. yüzyıl Batı Avrupa'daki manastırların dokümanlarında görülmektedir. [Manastır dokümanları] örme taytlar ve eldivenler gibi çok temel ev eşyalarına atıfta bulunmaktadır ve bu nedenle bu tür basit giysiler keşişlerin uygulamayı kaydetme ihtiyacı hissetmeden önce, uzunca bir süre genel kullanımda oldukları sonucuna varılmasını mantıklı kılmaktadır (2011:55).

Au'ya göre el örgüsü 12. yüzyılda "Kuzey İspanya ve Güney Fransa'ya" (2011:37) yayılmıştır. Turnau, 13.yüzyılda lonca faaliyetinden bahsetmekte ve Parisli örgücüler loncasıyla ilgili ilk bilgilerin 1268 yılına kadar uzandığını söylemektedir. Turnau'ya göre daha sonraki lonca tüzük onayları 1366, 1380 ve 1467 tarihlerini taşımaktadır ve bu örgücüler yalnızca Paris'te çalışmamıştır (1991:20). Høxbro (2019) da Paris'te ilk lonca kurulduktan sonra "İspanya, İtalya ve Almanya'daki örgücü kalfalarının *loncalar ve kiliseler etrafında örgütlendiğini*" belirterek Francis ve Sparkes'ı desteklemektedir.

"Orta Çağ Avrupa'sının en eski örme örnekleri bir Kastilya⁶ Prensi ve Prensisi'nin 13. yüzyıl mezarlarında bulunan örülmüş iki ince yastıktır" (Badger, 2005:11). Johnson'da İspanya'da 13. yüzyıldan kalma mezarlarda örme yastıklar bulunduğunu, dini kalıntıları tutmak için cüzdanlar, dini törenler sırasında giyilen eldivenler ve örme kemerlerin de bu dönemden bilindiğini, benzer tarihte köylü örgüsünün bir Polonya mezarlığından geri kazanıldığını belirterek, mezarlarda da el örgüsü ürünlere verilen değeri ortaya koymaktadır (2008:8).

Geç Dönem Orta Dönemi'nde Örme (MS 14. yüzyıl- 16. yüzyıl)

14. yüzyıla gelindiğinde artık "bütün piskoposlar eldiven giymiş" hatta sonrasında "seyahat ve diğer durumlar için eldivenler ayırt edilmiştir" (Rutt,1987:56). "Piskoposlar genellikle örgü eldivenler giyerken, rahipler kumaştan veya deriden dikilmiş eldivenler giymişlerdir" (Turnau, 1991:16). Turnau aynı çalışmasında örgü eldivenlerle ilgili şu bilgileri de vermektedir:

Eldivenler yünden, ipekten ve daha az olmakla birlikte keten iplikten örülmüştür. Korunmuş örgü eldivenlerin en eskisi genellikle beyazdır, kırmızı ve mor ise en önemli litürjik renklere göre daha sonra ortaya çıkmıştır (Turnau, 1991:16) (Görsel 9).

⁶ İspanya'nın eski bir krallığı olan Kastilya, kuzeybatı İspanya'daki Eski Kastilya ile ülkenin merkezindeki Yeni Kastilya'nın iki bölgesinden oluşmaktadır (Badger, 2005:11).



Görsel 9. İspanya (muhtemelen),1500-1599 yıllarında yapılmış, ipek, el örgüsü ve düğümlü, çorap dikisinde gümüş ile sarılmış, Müze No: 876&A-1897 (Url 7)

Au, el örgüsünün Avrupa üzerinden “14. yüzyılda İtalya’ya ulaştığını” (2011:37) söylemektedir. Bu bilgiyi Spencer “şişle el örgüsü Kuzey İtalya’da 1350 yılında dini resimlerde ilk kez kaydedilmiştir” (2001:7) şeklinde ifade ederek desteklemektedir. Spencer’ın ifadesini de Rutt “14. yüzyıl boyunca hem sanat hem de edebiyat Mesih’in hayatındaki insani ve duygusal unsurlarla giderek daha fazla ilgilenmeye başlamıştır” (1987:44) diyerek ikonografik dokümanlara işaret etmektedir. Turnau, ilk tartışılmaz ikonografik temsillerin 14. yüzyıla kadar uzandığını ve “14. yüzyılın ilk yarısına ait ikonografik belgelerin el örgüsünün ikiden fazla iğne ile yapıldığına dair kanıtlar gösterdiğini” (1991:20) belirtmektedir. Avrupa resminde Bakire Meryem’i örgü örerken gösteren pek çok tablo örgünün tarihini 14. yüzyıla kadar uzandığını kanıtlar niteliktedir” (Sissons, 2018:11).

Rutt, “A History of Hand Knitting” adlı kitabında yer alan “Knitting Madonnas” adlı başlıkta Meryem Ana’nın el örgüsü yaptığını gösteren tabloları açıklamaktadır (1987:44). Bunlardan birincisi “14. yüzyılın ikinci çeyreğinde Sienna’da (İsviçre’de Riggisberg’de Abbeg-Stiftung Bern) İtalyan Ressam Ambrogio Lorenzo’nun atölyesinde resmedilmiş Meryem Ana (Görsel 10) bir çocuk cübbesi örerken gösterilmektedir (Turnau, 1991:20). “Şimdi Bern’deki Abegg Koleksiyonu’nda bulunan örgü ören Meryem Ana muhtemelen Ambrogio’nun yaşamının en sonunda resmedilmiştir” (Rutt, 1987:44). Tabloda renkli iplik yumaklarının yanı sıra dört adet iğne fark edilmektedir (Turnau, 1991:20).



Görsel 10. Kutsal Aile, Meryem Ana iki şiş ile örgü örmektedir (Url 5)

İkincisi (Görsel 11) “Milano'daki Poldi Pezzoli Müzesi'ndedir. Bu tablo yine İtalyan kökenli ressam Vitale degli Equi'nin eseridir ve 14. yüzyılın ikinci çeyreğine, muhtemelen Lorenzetti tablosundan biraz daha eskiye dayanmaktadır” (Rutt, 1987:44).



Görsel 11. Meryem Ana iki veya üç renkle örgü örmektedir (Url 5)

Üçüncüsü, “aynı dönemin bir başka Kuzeyli İtalyan ressamı olan Tommaso da Modena (1325-?1375), muhtemelen 1345-1355 yılları arasında Bologna'da ve şimdi de Bologna'daki Pinacoteca Nazionale Müzesi'nde bulunan, boyanmış, örgü ören Madonna'dır” (Rutt, 1987:48) (Görsel 12 ve Görsel 13).



Görsel 12 (solda). Meryem Ana örgü örmektedir (Url 6)

Görsel 13 (sağda). Altar panosu yaklaşık 1345'te boyanmıştır, Meryem Ana'nın yuvarlak örgüsüne dikkat edilmelidir. Pinoteca Nazionale di Bologna (The National Art Gallery of Bologna), Bologna, Italy (Høxbro, 2019:42).

En çok bilinen Meryem Ana portresi ise “Maitre Bertram'ın Meryem'in İsa'ya dikişsiz giysi ördüğü tablosudur” (Spencer, 2001:7). Bu tablonun ne zaman yapıldığına dair kaynaklar farklı tarihler vermektedir. Dölen, “Almanya'daki Buxtehuder Kilisesi'nin mihrabı için 1405'de” (1996:333) yapıldığını yazarken, Spencer bu tabloyu “1400 yılının hemen öncesine” tarihlendirmektedir. Spencer

aynı çalışmasında bu tabloyla ilgili (Görsel 14) “ne yazık ki İsa'nın giysisinin Saint Cuthbert'in cübbelerine benzer şekilde ‘sprang’⁷ ya da örgü tekniğiyle yapılmış olması daha olasıdır” (2001:7) şeklinde bir açıklama da yapmıştır.



Görsel 14. Meryem Ana açıkça yuvarlak örgü örmektedir (Url 5)

Johnson, yukarıda verilen *dört tablo* ile ilgili 14. yüzyıldan hayatta kalan dört resmin Meryem Ana'yı örgü örerken gösterdiğini ve dolayısıyla örme zanaatının kadınlar için tanınmış bir etkinlik olduğu açıklamasını yapmaktadır (2008:8). Dölen ise bu tabloları “14.yüzyıldan itibaren örgü işi giyim eşyalarının yaygın şekilde üretildiğine yönelik bir kanıt” (1996:333) olarak değerlendirmektedir.

“En eski çift şiş örgü örneği, İslam hâkimiyeti döneminde, yaklaşık 1100 – 1300 yıllarında Kuzey Afrika'da yapılmıştır. Mavi ve beyaz soyut tasarım, İslami seramiklerde bulunan renk kombinasyonlarını ve desenleri yansıtmaktadır. Çorabın şekillendirilmesi büyük olasılıkla örgü sırasında şişlerin boyutu değiştirilerek elde edilmiştir” (Url 1) (Görsel 15).

⁷ *Sprang*, doğal bir esnekliğe sahip kumaş oluşturma'nın eski bir yöntemidir. Görünüşü ağa benzerdir ancak ağdan farklı olarak tamamen çözgü ipliklerinden yapılmaktadır. Arkeolojik bulgular sprangın örgüden önce geldiğini göstermektedir, iki iğne işi formu gözle görülür bir benzerlik taşımaktadır ve benzer işlemlere sahiptir ancak farklı üretim teknikleri gerektirmektedir. Sprang örnekleri, Bronz Çağı'ndan itibaren ortaya çıkarılmış olsa da arkeolojik buluntuların Avrupa'da ilgi uyandırdığı 19. yüzyılın sonlarına kadar sprang yazılı kayıtlarda tam bir şekilde belgelenememiştir. Antik örneklerin keşifleri daha yeni parçaların yeniden incelenmesine neden olana kadar, müze örnekleri örgü veya dantel olarak yanlış tespit edilmiştir. Daha sonrasında ise pek çok kıtada çeşitli kültürlerde ve geleneklerde sprangın türleri tanımlanmıştır. Bir halk sanatı olarak pratiği 20. yüzyılda azalmış olup sprang geleneği çoğu yerde ortadan kalkmıştır. Örgü, büyük ölçüde sprangın yerini almıştır (Url 7).

ORTA ÇAĞ DÖNEMİNDE ÖRMENİN GELİŞİMİ VE EL ÖRGÜSÜ ÜRÜNLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ



Görsel 15 (solda ve sağda). Çorap, 1100 – 1300, Mısır, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Url 1)

Örme zanaatının ve dolayısıyla el örgüsünün en çok yayılım ve gelişim gösterdiği ülkenin İngiltere olduğu söylenebilir. Buckland, İngiltere’de ilk referansların el örgüsü *şapkalar ve çoraplar* olarak ortaya çıktığını belirtmekte (1979:2) ve bu iki ürünün İngiltere’nin önemli yerli sanayi dalları olduğuna dikkati çekmektedir (Url 13).

15. yüzyıla gelindiğinde el örgüsü *eldivenler ve başlıklar* kullanılmış, örme çoraplar en iyi terziler tarafından ince kumaşlardan dikilerek kumaş tozluklarının yerini almaya başlamıştır (Turnau, 1991:21). Johnson, ilk *çorapların* bir parça kumaşın (dokuma kumaş) bacak formunda kesilmesi ve bir uzun çorap oluşturmak için kenarlarıyla birlikte dikilmesiyle yapıldığını belirtmektedir (2008:9). Bu yüzyılda İngiltere’de örmenin tanıtılmasından önce tüm çoraplar keten veya yün dokuma kumaşlardan yapılmıştır (Görsel 16, 17 ve 18).



Görsel 16 (solda), Görsel 17 (ortada) ve Görsel 18 (sağda). Ketenenden yapılmış, esnemeyi sağlamak için çapraz olarak (dokumaya çapraz olarak) kesilmiş çorap örnekleri (Url 10)

Rutt, örme tekniği ile ilk çorapların ne zaman örüldüğünü söylemenin zor olduğunu ifade etmekte (1987:61), Spencer da kaba yünlü çorapların 1600’den önce giyilmiş olabileceğine (2001:7) dikkat çekmektedir. Bu aşamada Spencer’ın belirttiği

tarih, çorap çerçevesinin icadı ile ilişkilendirilebilir. William Lee'nin icat ettiği örme tezgâhı ilk başlarda kaba yünlü çorapların üretmesine imkân vermiştir. Rapley, William Lee'nin 1589 yılında icat ettiği örgü çerçevesinin ilk ürününün çorap olduğunu belirtmekte ve çorabın 19. yüzyılın sonlarına kadar, yani 250 yıl boyunca el çerçevesi için ana üretim ürünü olarak kaldığını vurgulamaktadır (1975:18).

Atay, el örgüsü çorapların "birbirlerine benzediklerini" (1997:35), Spencer da dokuma kumaşlar kadar ince olmadıklarını (2001:7) belirtmektedir. Çorapların birbirlerine benzemeleri "yakın zamana kadar evlerde üretilmesine" (Url 9) ve aynı coğrafyada yaşayan insanların birbirleriyle etkileşimlerine bağlanabilir. Yün lifinin elde veya çıkırıla eğrilmesi, fiziksel özellikleri ince ürünlerin üretilmesini engellediği düşünülebilir. Ancak Au, olumsuz özelliklerine rağmen örme çorapların pazar başarısına sahip olduğunu ve bunun yünün fiziksel özellikleriyle ilgili olduğunu düşünmektedir. Yazara göre "örülmüş yünün kalıtsal özellikleri olan esneme, sıcaklık, yumuşaklık ve uyumluluk özellikleri" [insanlar tarafından] beğenilmiştir (2011:37).

16. yüzyıla gelindiğinde "ipek lifi Batı'ya ulaşınca el örgüsünde yün yerine ipek iplikler kullanılmaya" başlanmış (Atay, 1997:35), "VIII. Henry (1509-1547) ince, pahalı örme ipek çoraplar giyen ilk İngiliz hükümdarı" olmuştur (Spencer, 2001:7). "VIII. Henry döneminden itibaren İspanya'dan ithal edilen ince örme ipek çoraplar saray modasının bir parçası" haline gelmiştir (Johnson, 2008:9). Saray modası ve din görevlileri için üretilen ince ipek çorapları Atay ile Francis ve Sparkes şöyle anlatmaktadırlar:

Bu çoraplar parlak renklerde ve yuvarlak olarak son derece ince tel iğnelerle örülmüş ve genellikle altın ve/veya gümüş ipliklerle zengin bir şekilde işlendi. Bu eşyalar pahalı olmasına rağmen çok beğenildi ve bir beyefendinin gardırobunun en önemli parçası oldu (Francis ve Sparkes, 2011:56). Özellikle saray mensupları, din görevlileri gibi saygıdeğer kişilerin giyeceklerine ipekten örülmüş pelerinler, mantolar, atkılar eklendi. Değişik dokular elde edebilmek için yeni desenler yaratıldı. Aralarına altın, gümüş ipler ilave edildi. Zengin ve zarif çalışmalara gidildi (Atay, 1997:35).

VIII. Henry'den sonra "1561 yılında Kraliçe Elizabeth'te [ipek çoraplardan] giyinmiş, esneklik ve incelik özelliklerinden o kadar etkilenmiştir ki bir daha asla kesilmiş ve dikilmiş dokuma çorap giymemiştir" (Spencer, 2001:7). Rivayete göre Kraliçe Elizabeth'in kendisine ait "ipek kadınları" dahi vardır (Url 9). El örgüsüne olan talep I. Elizabeth döneminde "el örgüsü çorapların nasıl yapıldığı bilgisinin İngiltere'nin her tarafına yayılmasını" sağlamıştır (Johnson, 2008:9). 17. yüzyılın başlarında *örme çoraplarda* en popüler form hortum şeklidir ve Görsel 16 ve 17'de gösterilen kesim formlarının kullanılmasına devam edilmiştir" (Url 10).

Çorap üretimi yanında İngiltere'nin ev sahipliği yaptığı bir diğer ürün örme başlıklardır. Buckland, İngiltere'de örgü şapkacıların "Coventry'de 13. yüzyılda ortaya çıktığını belirtmektedir (1979:2). "14. yüzyılın başlarında, Archenfield olarak bilinen Monmouth'un hemen kuzeyindeki bölge, şapka veya başlıklara adını

vermiştir” (Url 11). Turnau ise “1310-1311'de adı geçen London Cappers'ın “örme yerine keçe başlıklar” (1991:21) ürettiğini belirtmektedir (Görsel 19). Turnau'nun aksine Buckland (1979:2) “1369'da pahalı astarlı özellikle kırmızı olmak üzere çeşitli renklerde şapkalar kullanıldığını” ifade etmektedir. Aynı çalışmasında Buckland, Buxtehude'nin mihrabında dört iğneyle yuvarlak örme yapan 'Örgü Ören Madonna'dan' da (Görsel 14) örgünün 14. yüzyılın sonlarında kıtada bilinen ve kullanılan bir yöntem olduğuna dikkati çekmektedir. Au da örme ürün üretimlerinin “ancak 15. yüzyılda İngiltere'ye” (2011:37) ulaştığını belirterek Buckland'ı desteklemektedir.



Görsel 19 (solda ve sağda). Kalın kırmızımsı kahverengi yünden, üst üste binen iki siperli, keçeli bere (Url 17)

Monmouth, “Ryeland koyunlarından üretilen yünün yüksek kalitesi, keçe üretimi için ideal olması ve yüksek kalitesiyle” tanınmış, bu tanınmışlık Monmouth ve çevresinde el örgüsü ile şapka imalatı endüstrisinin (...) 15. yüzyılda sağlam bir şekilde kurulmasını sağlamıştır (Url 11). *Monmouth başlığı* “15. ve 18. yüzyıllar arasında moda olan ve Güney Doğu Galler'deki Monmouth kasabasıyla ilişkilendirilen bir *yün başlıktır*” (Url 11) (Görsel 20 ve Görsel 201). Bu başlıklar genellikle -günümüzde de hala örme bereler için kullanılan yöntemle- tek parça halinde yuvarlak olarak yapılmıştır (Url 1). Monmouth başlıkları dönemin askerlerinin, denizcilerinin ve işçilerinin temel ekipmanı olmuş, ihraç edilmiş ve o kadar tanındık ve yaygın olarak kullanılmıştır ki değeri bilinmemiştir (Url 11).



Görsel 20 (solda) ve Görsel 21 (sağda). Monmouth başlıkları (Buckland,1979:5)

Monmouth başlıkları zamanla *profesyonel loncalar tarafından* üretilmeye başlanmıştır (Url 13). Buckland, şapkacıların veya örgücülerin çoğunlukla erkek

olduğunu ve “Dokumacılar Loncası’na” bağlı çalıştıklarını ve bir *Usta Zanaatkârlar Konseyi* tarafından yönetiliyor olma ihtimalinin olduğunu ifade etmiştir. Ancak aynı çalışmasında Buckland “Monmouth'ta 15. yüzyıla ait herhangi bir organizasyon olduğuna dair bir teyit” (1979:2) olmadığını da belirtmiştir. Turnau da Britanya Adaları ve özellikle Güney İngiltere’de yoğun ve kapsamlı bir biçimde el örgüsü üretimi yapıldığını belirtse de Güney İngiltere’de her zaman zayıf bir lonca örgütlenmesi sorunu (1991:25) olduğunu belirterek Buckland’ı desteklemiştir.

Buckland, bugün de halen aktif olan Cappers’ Kuruluşu’nun 1424 yılında iyi organize olmuş bir şekilde örgütlendiğini ve kurallarının 1496 yılında Leet Kitabı’na girdiğini belirtmektedir. Hatta Buckland, 1449 yılında Monmouth kasabasında şapka yapanların da var olduğunu belirtmiştir (1979:2). Buna karşın Turnau “1461 tarihli bir Belleslettres'te (ebedi eserde) İngiltere'de *örme eşyaların zayıf yayılımından* bahsedildiğini” (1991:21) ifade etmiştir. Turnau’nun bu ifadesine Buckland, 1465'te Ripon’lu Marjoria Claton’un bir ‘şapka örgücüsü’ (Cappeknytter) olarak bilindiğini, 1478'de Nottingham’lı kız kardeşler Joan ve Isabella Capper’ın ‘şapka örgücüler’ (Capperknytters) olarak ticaret yapmak için bir keten kumaş başvurusunda bulunduklarını ve Alcester Kasabası’ndaki örgücülerin şapkalar yaptığını (1979:2) belirterek Turnau ile aynı fikirde olmadığını ortaya koymuştur.

İngiliz Parlamentosu ise başlıklara olan talep karşısında örme başlıkların fiyatlarını kontrol etmek için (Spencer, 2001:7) 1488 tarihli Cappers Yasası’nı kabul ederek başlıkların fiyatlarını sabitlemiş ve üreticilerin aşırı kar elde etmesini önlemiştir (Johnson, 2008:8). Bu yasa, başlıkların modasının geçmemesinden ötürü insanların ithal başlıkları tercih etmesinden dolayı kabul edilmiştir. İthal şapkaların yerli üretimi sıkıntıya sokmasından dolayı para cezası uygulanarak insanların ithal şapka kullanmalarının önüne geçilmiş (Url 11), böylece “İngiltere’de şapka üretiminin sürdürülmesine yardımcı olunmuş ve [şapka] üretenlerin geçim kaynakları korunmuştur” (Url 1). Capper Yasası’nın yanı sıra Turnau (1991:21) Kral VII. Henry’in İngiliz vatandaşlarının şapka (veya başlık) kullanımlarıyla ilgili bir düzenleme yaptığını belirtmekte ve “1488 yılında bayram günlerinde, örme şapkaların kullanımına ilişkin yasal düzenlemeler” yaptığını vurgulamaktadır.

Keçe yüzeyli örgü şapkalar İngiltere'deki 16. yüzyıl şapkalarının tipik bir örneği olmuştur (Url 13). 1571'de I. Elizabeth’in saltanatı sırasında bir başka Parlamento Yasası’yla (Url 11) kabul edilen Giyim Tüzüğü özellikle altı yaşından büyük tüm İngiliz vatandaşlarının, soylular hariç Şabat ve Kutsal Günlerde İngiltere’de üretilen yünden şapkalar giymek zorunda olduklarını (Url 13) belirtmiş ancak yasa 1597’de uygulanamaz olarak yürürlükten kaldırılmıştır (Url 11). Bu yasa (Giyim Tüzüğü veya Cappers Yasası) vatandaşların örgü şapka kullanımlarını şöyle tarif etmektedir:

1571 tarihli Cappers⁸ Yasası İngiltere'de pazar günleri ve tatil günlerinde (seyahat hariç), altı yaşı'n üzerindeki herkesin ("Hizmetçiler, Kadınlar, Asil Kadınlar, Asil Kişiler ve her Lord, Şövalye ve Centilmen'in 20m² alan hariç") [örgü şapka] giymesi gerektiğini belirtmiştir. Bu Krallık bünyesinde yapılmış, İngiltere'de kalınlaştırılmış ve üretilmiş, yünden örülmüş bir şapka, sadece Cappers Ticareti'nin bir kısmı tarafından üretilmiş ve tamamlanmış olup [örgü şapka] giymediğiniz her gün için üç şili, dört peni ceza" [ödenmesi] gerektiğini belirtilmiştir (Url 1).

Bir şapkanın boyutu, genç bir erkeğe (veya kadına) ait olabileceğini göstermektedir (Url 1). "Keçeli başlıklar sıcak tutacak ve su geçirmez şekilde tasarlanmış" (Url 8), "yüne [yakın bir iplikten] örülmüştür" (Url 1). Örmeye başlıklar yoğun şekilde keçeleştirilerek yüzey dokuları kadifeye benzetilmiş, yünün boyayı kolay emme özelliği başlıklarda *kırmızı ve siyah renklerin* (muhtemelen kök boyayla boyanmıştır) moda renkleri olarak kullanılmasını sağlamıştır (Url 8) (Görsel 22 ve Görsel 23). Başlıkların bazıları boynu korumuş, bazıları kulakları örten kapaklar şeklinde tasarlanmıştır (Url 8).



Görsel 22 (solda). Bir erkek veya kadın için yün şapka, yuvarlak olarak düz ilmekle, elde örülmüştür (Url 18)

Görsel 23 (ortada ve sağda). Örgü başlık muhtemelen keçe yüzeylidir, Londra'da yaklaşık olarak 1500-1550 yıllarında yapılmıştır (Url 13)

Bir 19. yüzyıl ansiklopedisi Monmouth şapkalarının bir zamanlar "İngiltere ve Galler nüfusunun büyük bir kısmı tarafından giyildiğini" belirtmektedir (Url 11). "Victorian and Albert Müzesi 20. yüzyılın başlarında "Londra Şehri'ndeki Worship Caddesi'ndeki bir evde yapılan inşaat çalışmaları sonrasında keşfedilen" (Url 1) (Görsel 24 ve Görsel 245) "çoğu son derece şık görüntüye sahip çok sayıda 16. yüzyıldan kalma örgü başlıklara" ev sahipliği yapmaktadır (Url 8). Buluntuların konumu şapkaların örüldüğü gerçeğiyle birleştirildiğinde (Url 1) bu şapkaların toplumun üst katmanlarına değil orta sınıflara yönelik olduklarını göstermektedir (Url 8). Çoğu, daha pahalı ipek türlerini taklit etmek için kurdelelerle süslenmiştir (Url 1). Zengin Londralılar, Avrupa modasındaki ipekli kadife başlıkları ya da boneleri devekuşu tüyü, kordonlar (mücevherli iğneler) ve broşlarla süsleyerek takmışlardır (Url 8).

⁸ Şapka yapıp satan kişi anlamına gelmektedir.

ORTA ÇAĞ DÖNEMİNDE ÖRMENİN GELİŞİMİ VE EL ÖRGÜSÜ ÜRÜNLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ



Görsel 24 (solda) ve Görsel 25 (sağda). Londra şehrinde Worship caddesindeki kazıda bulunan örgü başlık, yün iplikten bir erkek veya kadın için şapka, yuvarlak olarak elde örülmüştür (Url 12)

Turnau'ya göre *Batı Avrupa'da bulunan ülkelerde* ise loncalık faaliyetleri görülmesine rağmen geç Orta Çağ boyunca lonca örgütlerinde örmenin her bir üretim dalı söz konusu değildir ve el örgüsü erkekler ve loncalar dışında kadınlar tarafından kendi kullanımları için uygulanmış, rahibeler de büyük olasılıkla litürjik eldivenler üretmiştir. Yazara göre "lonca üretimi yalnızca artan pazar talebini karşılamak amacıyla yapılmıştır (1991:21). Badger da "Orta Çağ'da örme kumaşların ve giysilerin Avrupa çapında faaliyet gösteren 'örgü loncaları' tarafından üretildiğini hatta yüksek sosyetenin her üyesinin bazı değerli örme giysilere sahibi olmasının yanında karmaşık ve benzersiz giysileri yaratmak için kendi kişisel örgü ustalarına sahip olduklarını" (2005:11) belirtmiştir. Høxbro (2019) da soyluların bu ustalardan örme ürünler sipariş ettiğini yazarak Turnau'yu loncanın pazar talebi karşısındaki durumu açısından desteklemiştir. Francis ve Sparkes, oluşan talebe bağlı olarak el örgüsünün Orta Çağ Avrupa'sındaki olumlu yansımalarını şöyle açıklamaktadırlar:

Çorap, bere, tayt ve eldiven gibi el örgüsü giysilerin rahatlığı ve kolaylığı, sonunda el örgüsünün Orta Çağ Avrupa'sında önemli bir endüstri haline gelmesinin yolunu açmıştır. Bu yaygın ürünlerin imalatı üretici ve kullanıcı için pek çok avantaja dönüşmüş bunlardan en önemlisi örme kumaşın esneme niteliklerinin hem uyum kolaylığı hem de tek bedenli bir yaklaşıma izin vermesi olmuştur. Ayrıca üretim, basit ve son derece taşınabilir ekipmanlar içermemiş ve karmaşık bitirme teknikleri söz konusu olmamıştır. Kullanışlı giysiler dışındaki örme tekstillerin çağdaş kanıtı muhtemelen yatak örtüleri olan 'örme halılar' ve dinsel 'süslü örme yastıklar'dır (2011:55).

Turnau, İngiltere'nin yanı sıra Güney Hollanda-Doornik'te (Tournai) 1429'da bir örgücüler loncasının ortaya çıktığını belirtmekte (1991:21) ve Hollanda'nın Güney ve Kuzey kesiminde el örgüsünün durumu ile ilgili şu bilgileri sunmaktadır:

El örgüsü özellikle *Güney Hollanda'da* iyi gelişmiştir. Fransa'nın etkisi nedeniyle 1429'da bir örgücüler loncasının zaten var olduğu Tournai Bölgesi bu üretim dalına geri dönmüştür. Yaklaşık olarak 1680'de [Güney Hollanda] da çorap ve halı (les bas de la moquette) üreten 2000 kadar ustanın var olduğu listelenmiştir. Bu ürünlerin bazıları İspanya'ya ihracat için tasarlanmıştır. Unutulmamalıdır ki Hollanda'nın bu kısmı

(Güney tarafı) 1667-1708 yılları arasında Fransa'ya aittir ve o zaman örgü makinesi orada tanıtılmıştır. 1680 civarındaki üretim kapsamına ilişkin verilerin sadece el yapımı değil aynı zamanda makine yapımı örgü giyim için de geçerli olması mümkündür (Turnau, 1991:34).

Kuzey Hollanda'da da el örgüsü vardır. Korunmuş kalıntılar örneğin Hermitage'da 17. yüzyılın sonundan kalma örme şapkalar, Londra'daki Victoria ve Albert Müzesi'ndeki etek, Lahey'deki Kostüm Müzesi'ndeki örme giysiler, eldivenler ve çoraplar ile Amsterdam'daki Kraliyet Müzesi, el örgüsünün yüksek standardına tanıklık etmektedirler. Sadece birkaç araştırma el örgüsüne kısa atıflarla makine örgüsünün gelişimini tartışmaktadır, köylerde çobanlar ve ev işleriyle meşgul olan kadınlar arasında el örgüsünün gelişiminin sağlam kanıtı olan farklı örgü çubukları tanıtılmaktadır (Turnau, 1991:34).

“Hollanda'da ters ilmek ile kumaş üzerinde natüralist desenler çalışılmış ve birçok Hollandalı örgücü Danimarkalı kadınlara Hollanda becerilerini öğretmek için Danimarka'ya gitmiştir” (Basic of Textiles, 2021: 261). “1475-1524 yılları arasında Almanya'nın Frankfurt kentinde örgücülerden "Haubenstricker" olarak söz edilmiş ve 1484'de “Örgücü Hans” adlı bir erkeğin adına” rastlanılmıştır (Dölen, 1996:333). Başka bir kaynak da “Orta Çağ'ın sonlarına doğru Paris ve Floransa'da örgü loncalarının kurulmaya başladığını” belirtmiştir (Basic of Textiles, 2021: 261).

Badger, Kuzey Avrupa ülkesi olan Danimarka'ya el örgüsünün ulaşması ise “Kral'a bir çift güzel çorabın hediye edilmesiyle” gerçekleşmiştir Badger'a göre Kral o kadar etkilenmiştir ki Hollanda'daki örgücülerini Danimarkalı kadınlara örgü örmeyi öğretmeleri için davet etmiştir. Aynı çalışmasında Badger sadece mahkeme üyelerinin örülmüş ipek çorap giymelerine izin verildiğini de söylemektedir. Bu durumun ise diğer Danimarkalılar tarafından protesto edildiğini, sonrasında toplumdaki katmanlaşmaya uygun şekilde orta sınıflar için sadece daha basit pamuklu türü, köylüler için yalnızca kaba iplikten yapılmış düşük kaliteli çorapların giyilmesine izin verilmesi (2005:12) şeklinde düzenlendiğini de belirtmiştir.

Sonuç

İki şiş ve belirli uzunluktaki iplik kullanılarak oluşturulan ilmekler sayesinde örme tekstil yüzeyi oluşturulmaktadır. Malzemelerin bir araya getirilmesi ve uygulanması noktasında oldukça kolay ve elverişli olan el örgüsünün geçmişten günümüze kadar süren ve devam eden yolculuğu oldukça girifttir. Arap göçebelerinin Mısır'a zanaat için gitmeleri el örgüsünün başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Moors İmparatorluğu'nun İspanya'yı fethetmesiyle el örgüsü Mısır topraklarından Avrupa kıtasına taşınmış ve buradan dünyanın geri kalanına açılmıştır. Anlaşılmaktadır ki dünyada yaşanan zorunlu yer değişiklikleri, insanların yeni topraklarda ve bölgenin yerel insanlarıyla zanaatlarını de paylaşımlarının önünü açan bir alışverişe dönüşmüştür. Böylece el örgüsü tekniği,

doğduğu düşünülen coğrafyanın çok uzağında yeni yerlerde, farklı malzemelerle ve ürünler üzerinde denenerek kendini yenilemiş ve geliştirmiştir.

Zanaatın dünyanın farklı yerlerde uygulanması temel ilmek yapılarının farklı ülkelerde ve dillerde farklı kelimelerle karşılık bulmasına da yol açmıştır. Bu durum ise yabancı kaynaklardan literatüre katkı sağlanması sürecinde zorluklara neden olmaktadır. Bu aşamada alan terminolojisine hâkim olmak, yabancı kaynaklardaki bilgilerin Türkçe literatüre aktarımının doğru şekilde yapılmasını önemli hale getirmektedir.

El örgüsü dünyaya yayılım gösterdiği Orta Çağ Dönemi'nde ciddi gelişme ve ilerleme kaydetmiştir. *Erken Orta Çağ döneminde*, deri ve dokuma kumaşlardan üretilen eldivenler bu dönemde el örgüsüyle üretilmeye başlanmıştır. Bu değişimdeki en etkili nedenin el örgüsünde kullanılan şiş sayısının artış göstermesidir. Şiş kullanım sayısındaki artış, üretimleri karmaşık gibi görünün pek çok ürünün de üretimini kolaylaştırmıştır. Bu dönemin gösterge ürünü olduğu düşünülen ve dini törenlerde din adamları tarafından giyilen eldivenler, bu gelişmeyle birlikte biçimsel form kazanmış, yün lifinin özellikleriyle birlikte esneklik, yumuşaklık kazanarak el ve parmak yapısıyla bütünleşmiştir. Şiş sayısındaki artış aynı zamanda günümüz örme endüstrisinin de bir kolu olan yuvarlak örmenin de temelini oluşturmuştur.

Yüksek Orta Çağ döneminde el örgüsüyle eldiven üretiminin yanı sıra farklı ürünlerde kullanımı denenmiş, çeşitli yastıklar, cüzdan veya keseler ile örme kemer yapılmıştır. Özellikle manastırlarda yoğun şekilde uygulanan el örgüsü halka taşınarak yaygınlık kazanmış, el sanatına dönüşmüştür. Bu dönüşüm özellikle erkekler tarafından uygulanan bir zanaat haline gelerek el örgüsünün doğru teknik ile uygun araç ve malzemelerle birlikte uygulanması noktasında lonca teşkilatının da temellerini atmıştır. El örgüsü eldivenlerin yanında halkın ileri gelenleri tarafından kullanılan el örgüsü ürünler aynı zamanda ayrıcalıklı bir sınıfı da temsil etmiştir.

Geç Orta Çağ dönemini el örgüsünün ürün ve uygulanabilirliği noktasında en çok gelişim gösterdiği dönemdir. Günümüze ulaşan el örgüsü ürünlerin büyük bir çoğunluğu bu döneme ait olduğu görülmüştür. El örgüsünün toplumun pek çok kesimi tarafından uygulanmaya başlaması, temeli Yüksek Orta Çağ döneminde oluşturulan lonca örgütüyle birlikte hız kazanmış, el örgüsü ürünler loncaların kontrolünde üretilmeye başlanmıştır. Bu durum el örgüsü ürünlere olan talebi, isteği ve beklentiyi ortaya koymaktadır. Bu dönemde el örgüsüyle üretilen eldivenlerde yün, ipek ve kısmen de olsa keten iplik kullanılmış ve eldivenler sonrasında gümüş iplikler kullanılarak, çeşitli nakış teknikleriyle süslenmiştir.

Bu dönemde el örgüsünün yaygın bir uğraşı olduğunu gözler önüne seren diğer bir unsur ikonografik resimlerdir. Özellikle Meryem Ana'nın el örgüsü

yaparken resmedilmesi, bu tekniğin kadınlar arasında da yaygın bir uğraşı olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu dönemde eldiven ve diğer ürünlerin yanı sıra şapkalar ve çoraplar da zanaatın gelişmişliğini ortaya koyan el örgüsü ürünlerdir. Dokuma kumaşların bacak formunda kesilmesiyle üretilen çoraplar bu dönemde yün lifinin esneklik, yumuşaklık ve sıcak tutma gibi özellikleriyle birleşerek dokuma kumaşların yerini almıştır. Başlıklarda ise özellikle şiş sayısındaki artış, ürünün tüp formunda üretilmesine olanak vererek, kullanım sırasında dayanıklılığını arttırmıştır.

İmkânsızlıkların dönemi Orta Çağ'da insanlar hayal güçlerini zorlayarak belki de en ucuz ve en kolay giysi üretme tekniğini keşfetmişler ve tekniğe yenilikler ilave ederek bir üst seviyeye taşımışlardır. Bu çaba ise el örgüsünde farklı tasarım özellikleri taşıyan ürünlerin üretilmesinin yanında insanların tasarım odaklı düşünme sürecine yönlendirmiştir. Tasarım sürecinin özünde var olan deneme-yanılma aşaması aslında tekstilin bir dalı olan örmede varlığını ortaya koymuştur. Yaşadıkları dönemin tüm yoksunluklarına rağmen insanlar, el örgüsünü teknik anlamda daha ileriye taşımışlar, ev tipi ve lonca odaklı üretimden günümüzün talep gören sektörünü oluşturmuşlardır.

KAYNAKÇA

- Au, K. F. (2011). *Advances in knitting technology (PDF)*. (First edition). England: Woodhead Publishing Limited.
- Atay, A. (1997). *Örücülük* (İkinci Basılış). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Badger, R. (2005). *Knitting*. M Q P.
- Basic of Textiles* (2021). Directorate of Distance Education, Swami Vivekanand Subharti University, Published by: Publishers Grid.
- [https://www.subhartidde.com/slms/BFA\(F\)%20202%20CC%205%20Basic%20of%20Textile%20new.pdf](https://www.subhartidde.com/slms/BFA(F)%20202%20CC%205%20Basic%20of%20Textile%20new.pdf) adresinden alınmıştır (Erişim Tarihi: 12.01.2022).
- Buckland, K. (1979). The monmouth cap. *Costume*, Volume:13, pp.1-16.
- Chamberlain, John and Quilter, James Henry (1919). *Knitted fabrics*. Pitman's Common Commodities and Industries, London.
- Cooke, W. D. ve Tavman-Yilmaz, M. B. (1999). Hand knitting, frame knitting and rotary frame knitting in the 17th, 18th and 19th centuries: A question of identification, *Textile History*, 30:2, 199-206.
- Dölen, E. (1992). *Tekstil tarihi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları No:92/1,Yayın No:6.
- Ediger, Volkan Ş., Devlen, B., Bingöl McDonald, D. (2012). Levant'ta büyük oyun: doğu akdeniz'in enerji jeopolitiği. *Uluslararası İlişkiler*, Cilt: 9, Sayı:33, s. 73-92.

ORTA ÇAĞ DÖNEMİNDE ÖRMENİN GELİŞİMİ VE EL ÖRGÜSÜ ÜRÜNLERİN
DEĞERLENDİRİLMESİ

- Francis, N. ve Sparkes, B. (2011). Knitted textile design. (ed. A. Briggs-Goode and K. Townsend), *Textile Design Principles, Advances and Applications*, USA: Woodhead Publishing Limited.
- Gibson-Roberts, Priscilla A. ve Robson, D. (2004). *Knitting in the old ways design & techniques from ethnic sweaters*. Colorado: Nomad Press Fort Collins.
- Gürcüm, Banu H. ve Arslan, A. (2021). Örmenin izlerini tarihte aramak: nalbinding. *İdil*, Sayı:87, s. 1573-1591.
- Haffeden, V. ve Patmore, F. (2019). *The knitting book*. United States: DK Publishing.
- Høxbro, V. (2019). *Traditional danish sweaters*. Trafalgar Square Books.
- Hope, R. (2003). *The ultimate sourcebook of knitting and crochet stitches*. Collins&Brown Limited, London.
- Johnson, H. (2008). *Introduction to knitting technology* (PDF). (First edition). Delhi: Bharat Bhushan Abhishek Publications.
- Lambert, G. Ann (2002). *The taxonomy of sweater structures and their origins*. A thesis submitted to the Graduate Faculty of North Carolina State University In the partial fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Science, Textile Management Technology, Raleigh.
- Musul, G. (2020). Orta çağ tarihi. *Tarih Kritik Dergisi*, Cilt:6, Sayı:2, s.140-146.
- Phillips, M. Walker (2013). *Creative knitting a new art form*. Dover Publications, Inc. Mineola, New York.
- Ramke, K. ve Sandovici, M. Elena (2003). *Knitting school a complete course*. Sterling Publishing Co., Inc. New York.
- Rapley, J. (1975). Handframe knitting: The development of patterning and shaping. *Textile History*, 6:1, 18-51.
- Ray, S. Chandra (2011). *Fundamentals and advances in knitting technology* (PDF). (First edition). England: Woodhead Publishing India Pvt. Ltd.
- Rutt, R. (1987). *A history of hand knitting*. B T Batsford Ltd, London.
- Sissons, J. (2018). *Moda tasarımında triko* (Çev. N. Altınay). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Spencer, David J. (2001). *Knitting technology a comprehensive handbook and practical guide* (PDF). (Third edition). England: Woodhead Publishing Limited and Technomic Publishing Company Inc.
- Turnau, I. (1991). *History of knitting before mass production*. Institute of The History Of Material Culture Polish Academy Of Sciences, Warszawa.
- Turner, S. (2011). *Knitting stitches visual encyclopedia*. John Wiley & Sons, Inc. Hoboken, New Jersey.
- Wilson, J. (2011). *Fibres, yarns and fabrics: fundamental principles for the textile designer*. (ed. A. Briggs-Goode and K. Townsend), *Textile Design Principles, Advances and Applications*, USA: Woodhead Publishing Limited.

İnternet Kaynakları

- Url 1: <https://www.vam.ac.uk/articles/the-history-of-hand-knitting> (Erişim tarihi: 08.01.2022).
- Url 2: <https://collections.dma.org/essay/e76XYNMZ> (Erişim Tarihi: 29.01.2022)
- Url 3: https://tr.wikipedia.org/wiki/Orta_%C3%87a%C4%9Fhttps://collections.dma.org/essay/e76XYNMZ (Erişim Tarihi: 01.11.2022)
- Url 4: <https://www.uludagsozluk.com/k/moors-imparatorlu%C4%9Fu/> (Erişim tarihi: 07.01.2022).
- Url 5: <https://sheepandstitch.com/the-history-of-knitting-pt-2-madonnas-stockings-and-guilds-oh-my/> (Erişim tarihi:10.02.2022).
- Url 6: <https://loopholes.blog/2021/04/early-knitting-tools/> (Erişim tarihi:10.02.2022).
- Url 7: <https://www.definitions.net/definition/sprang> (Erişim tarihi:04.01.2022).
- Url 8: <https://knitlikegranny.com/knitting-history/#Knitting-Guilds> (Erişim tarihi:14.02.2022).
- Url 9: <https://www.burtoncotesprestwoldparishcouncil.org.uk/framework-knitting-in-burton-on.html> (Erişim tarihi:02.03.2021)
- Url 10: <http://collections.vam.ac.uk/item/O78739/pair-of-stockings-unknown/> (Erişim tarihi: 13.03.2020)
- Url 11: https://en.wikipedia.org/wiki/Monmouth_cap (Erişim tarihi: 01.04.2022)
- Url 12: <https://collections.vam.ac.uk/item/O119614/cap-unknown/?carousel-image=2009CE2371> (Erişim tarihi: 30.03.2022)
- Url 13: <http://collections.vam.ac.uk/item/O124669/cap-unknown/> (Erişim tarihi: 23.04.2020)
- Url 14: <http://www.dalescountrysidemuseum.org.uk/love-tokens-sittings-and-song/> (Erişim tarihi: 29.03.2022)
- Url 15: <https://www.kronolojim.com/index.php/2018/10/21/endulus-756-1492-islam-hakimiyetindeki-ispanya/> (Erişim tarihi: 29.03.2022)
- Url 16: <https://i0.wp.com/www.tarihyolu.com/wp-content/uploads/2017/03/emeviler-devleti-emevi-devlet.jpg?ssl=1> (Erişim tarihi: 29.03.2022)
- Url 17: <https://collections.vam.ac.uk/item/O107794/cap-unknown/> (Erişim tarihi: 30.03.2022)
- Url 18: <https://collections.vam.ac.uk/item/O357240/cap-unknown/> (Erişim tarihi: 30.03.2022).
- Url 19: <https://www.akademiktarihtr.com/ortacaggenel/> (Erişim tarihi: 01.11.2022).
- Url 20: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Lit%C3%BCrji> (Erişim tarihi: 09.11.2022).
- Url 21: <https://www.spagettiarn.com/sisler-tiglar> (Erişim tarihi: 09.11.2022).
- Url 22: <https://www.hobipop.com/orgu-sisleri> (Erişim tarihi: 09.11.2022).



EBRU SANATINDA KULLANILAN BAZI MALZEMELERDE RENK DEĞİŞİMLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

İ.M.V.Noyan Güven, Ezgin Yetiş***

Özet

Günümüzde yaygın olarak malzemelerine ulaşılabilen ebru sanatının kâğıdın renklendirilme çabaları ile birlikte ortaya çıktığı düşünülmektedir. Çok eski tarihli el yazması kitap ciltlerinde yan kâğıt ve sayfa olarak kullanılan örnekleri günümüze kadar ulaşmıştır. Kitap sanatları çerçevesinde, yazma eserlerin çoğunluğunda kitabeleri olmasına karşın genellikle eserin oluşumunda etken rol oynayan ebru uygulamaları ve diğer uygulanmış olan sanat dallarına ait bilgi bulunmamaktadır. Boya ve kıvam verici maddeler anlamında çeşitliliği ve günümüzde ticari anlamda ulaşılabilirliği oldukça artmıştır. Çalışma, hâlihazırda sanat piyasasında doğal boya kavramını karşıladığı iddiasıyla hazır ebru boyası olarak sanatçı, öğrenci ya da amatör uygulayıcılara ticari meta olarak sunulan pigment boyaların ışık haslığını tespit etmeye yöneliktir. Bu anlamda çalışmada, belirli grup ulaşılabilir malzemeler seçilerek belirli bir üslupta yapılmış ebru örneklerinin renk değişimlerinin ve UV (ultraviyole-mor ötesi) yaşlandırma sonuçlarının değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda, söz konusu boyalardan hangisinin daha yüksek saturasyonda olduğu, hangi kıvam arttırıcının boyaları daha yüksek saturasyonda gösterdiği ve hangi boya-kıvam arttırıcı kombinasyonlarının UV-yaşlanmada daha az değişim gösterdiği izlenebilmektedir.

Anahtar kelimeler: Ebru Sanatı, Renk, UV-Yaşlandırma

ASSESSMENT OF COLOR CHANGES IN SOME MATERIALS USED IN EBRU ART

Abstract

It is thought that the art of Ebru, whose materials are widely accessible today, emerged with the efforts to color the paper. Examples used as endpapers and pages in old manuscript book bindings have survived to the present day. Although most of the manuscripts have inscriptions within the framework of manuscript arts, there is generally no information about Ebru practices and other various arts that take an active role in the

* Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, ORCID: 0000-0003-3072-0167, noyan@kastamonu.edu.tr

** Doçent, Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu, ORCID: 0000-0003-3375-7432, ezginyetis@kastamonu.edu.tr

production of the work. Its diversity in terms of colorants and thickeners and its commercial availability have increased considerably. It is aimed to determine the light fastness of colorants, which are currently offered as commercial commodities to artists or students, claiming that they provide the need for natural colorants in the art markets. Consequently, in this study, it has been tried to evaluate the color changes and UV (ultraviolet) aging results of Ebru samples made in a certain style by choosing a certain group of accessible materials. Accordingly, it can be observed which colorant has higher saturation, which thickener affects higher saturation, and which colorant-thickener combinations show less change in UV-aging.

Keywords: Ebru Art, Color, UV-Aging

Giriş

Ebru sanatı; geçmişte hilbe (boytohumu), salep, ayva çekirdeği, geven bitkisinin öz suyundan elde edilen kitle ve keten tohumuyla (Derman, 1977, s. 7), günümüzde ise çoğunlukla denizkadayıfı bitkisi (carrageenan) ile kıvamı arttırılmış su üzerinde amaca yönelik hazırlanmış pigment boyalar yardımı ile düz renkli kâğıdın bezenmesi olarak değerlendirilebilir.

Kâğıdın, M.Ö. II-I yüzyıllar arasında Çin’de icat edildiği bilinmektedir (Bloom, 2003, s. 56-57). Kâğıdın tarihçesinde içerisinde insanoğlunun sürekli nükseden “yenilik” arayışına dahil olduğu düşünülen ebru sanatı, klasik kitap sanatları kapsamında değerlendirilmektedir. Bu anlamda Çin’de 8. yüzyılda liu-şa-cien, Japonya’da 12. yüzyıla tarihlendirilen suminagaşi ve beninagaşi isimleriyle bilinen benzer uygulamalar olduğu bilinmektedir. Bu bilgilerle birlikte kâğıdın renklendirilme çabalarını 8. ve 9. yüzyıllara kadar geriye taşıyabiliriz (Derman, 1977, s. 7). Çok eski tarihli el yazması kitap ciltlerinde yan kâğıt ve sayfa olarak kullanılan örnekleri günümüze kadar ulaşmıştır. Fakat tarihsel başlangıcı ile ilgili kesin bilginiz bulunmamaktadır. Söz konusu durumun çeşitli gerekçeleri olsa da klasik kitap sanatları çerçevesinde, ebruyu tümleyen bir eleman olarak kullanan yazma eserlerin çoğunluğunda kitabeleri olmasına karşın genellikle eserin oluşumunda etken rol oynayan ebru uygulamaları ve diğer uygulanmış olan sanat dallarına ait bilgi bulunmamaktadır.

Bilinen en eski ebru örnekleri; Topkapı sarayındaki 1441 tarihli Arifi’nin “Guy-i Çevgan” adlı eserinde (Barutçugil, 2007, s. 26-27), 1540 tarihli Abdul Hayf Ali’ye ait hadis kitabında ve 1554 tarihli Mâlik-i Deylemî’ye ait tâ’lik kıt’ının yazıldığı ebrulu kâğıt ile beraber 1608 tarihli Fuzûlî’nin Hadikat-üs Süedâ isimli eserinin bir kopyasında görülebilir. Ayrıca, 1608’de yazıldığı bilinen “Tertib-i Risale-i Ebri” adlı eserde Türk Ebru Sanatı’nın teknik incelikleri, uygulama önerileri ve boya hazırlık aşamalarına dair çeşitli bilgiler bulunmaktadır. Eserde aktarılan bilgilerin hassasiyeti dikkate alındığında konuya hâkim bir Türk ebru sanatçısı tarafından yazıldığı ve kitabın yazım tarihinden daha eski dönemlerden gelen bir birikimin olduğu söylenebilir. Eserden öğrendiğimiz diğer önemli bir husus da ebru

ile ilgili Tertib-i Risale-i Ebri' den önce yazılmış “nüsha-i şebek” isimli bir başka yazma eserin olduğudur (Derman, 1977, s. 7).

16. yüzyılın sonları ve 17. Yüzyılın başlarından itibaren Osmanlı imparatorluğunun cazibesine kapılan gezgin Avrupalıların İstanbul'u ziyaretleri sırasında ilk kez karşılaştıkları ebrulu kâğıtlar ilgilerini çekmiştir. Seyahatlerinin sonunda ebrulu kâğıtları veya yapımında ebru kullanılmış çeşitli defterleri hediye olarak kendi ülkelerine götürmeleri Türk ebrusuna olan ilgiyi artırmıştır. Öyle ki bu ürünlerin özellikle beğenilerek istenmesi, Avrupalı tüccarlar tarafından ticari ürün olarak değerlendirmesine yol açmıştır. Bu gelişmelerin devamında, Avrupa'nın çeşitli yerlerinde de ebru ve ebrulu ürünleri üreten atölyeler hızla kurulmaya başlanmıştır. Osmanlı dönemi Türk sanatının en önemli merkezi olarak kabul edilen İstanbul'un, eş zamanlı uygulanan diğer sanat dallarıyla birlikte ebru sanat içinde ayrıcalıklı bir merkez olmasını sağlamıştır. Ancak, 18. ve 19. Yüzyıllarda gerçekleşen sanayii devriminin yeni, ucuz ve hızlı üretim olanakları, sanat eserlerinin üretimiyle ilgili de bir takım olumsuzlukları ortaya çıkarmıştır. Zaman, maliyet ve ulaşılabilirliğe bağlı sanatsal üretimlerin yerini daha ucuz ve kolay elde edilebilir endüstriyel ürünler almıştır. Bu durum, matbaacılığın ve baskı teknolojilerin gelişmesine bağlı olarak tüm kitap sanatların da olumsuz etkilenmesine neden olmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) ebru eğitimin resmi eğitim-öğretim planlamasına dahil edilmesiyle birlikte, Necmeddin Okyay'ın, 1948'e kadar Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ebru sanatının eğitimini vermesi, ebrunun üzerindeki dikkati artırarak sanatsal üretim bağlamında kendine özgü bir alan oluşturmaya olanak sağlamıştır. Günümüzde söz konusu sürecin sonucu olarak Türk Ebru Sanatı, klasik kitap sanatları bağlamında değerlendirilmeye devam etse de multidisipliner yapısı gereği kendi özgün alanını oluşturmuştur.

Türk ebru sanatının bu hızlı gelişiminin altında yatan asıl nedenlerden biri de mümkün olan en iyi koşullarda hazırlanmış ve uygulama sürecinde kullanılan malzemelerdir. Özellikle kullanılan suyun mümkün olduğu kadar sertlik oranı düşük, kireçsiz olması önemlidir. Boyaların ön hazırlık aşamasında kireçli su kullanıldığı takdirde, özellikle ana boya kapları içinde olgunlaşması (pişmesi) için bekletilen boya tabakası yüzeyinde çıplak gözle dahi görünebilen kireç tabakasının oluştuğu bilinmektedir. Kaldı ki boya güneş ışığına maruz bırakılarak asit oranı yükseltilebilir öd ile birlikte bekletilmektedir. Dolayısıyla, suyun temininde gerekli hassasiyetin dikkatte alınması açısından Ph değeri yüksek kireçsiz su elde etme olanağın fazla olması, çalışmamızda suyu değerlendirme dışı bırakmamıza neden olmuştur. Ebru yapımında kullanılan kitre, suyun yoğunluğunu artırmak için hazırlanan sıvının genel adı olsa da geven (astragalus) otundan elde edilen özsuyunun tanımlamasıdır. Kitre, yılının en sıcak aylarında 15- 20 günlük bir hasat süreci ile elde edilir (Güven, 2015). Ancak ticari olarak elde edilmesi maliyet açısından oldukça zor olduğu gibi hazırlık ve uygulama aşamalarında ortaya çıkan teknik problemlerin fazlalığı nedeniyle artık tercih edilmemektedir. Günümüz de

hızlı ve daha uygun maliyetle elde edilen karragenanın ve kıvam artırıcılar yaygın olarak kullanılmaktadır. Denizekadayı bitkisinin özütü olarak bilinen karragenanın (ing. Carregennan) soğuk ve sıcak suda erimesi, suyu bünyesinde daha istikrarlı tutabilmesi, bozulmaya karşı direnci, renklerin canlı ve pürüzsüz görünmesini sağlamaya yardımcı olması bağlamında en çok tercih edilen lineer polisakkarittir. Ebru sanatında, Kırmızı deniz yosunundan elde edilen doğal hidrokolloid karragenanın; kappa, iota ve lambda olmak üzere üç farklı çeşidi bulunmaktadır. Ebru sanatında soğuk suyla eriyebilen ve yapısal dinamiklerini daha uzun süre koruyabilen lambda (lat. Carrageenanum) türü kullanılmaktadır (Güven, 2015, s. 16). Kıvam artırıcıları ise viskoziteyi arttırdığı için kimyasal temizleme sıvıların yoğunluk ve akışkanlık ayarlamalarında, boya imalat sektöründe, duvar kâğıdı uygulamalarında yapıştırıcı olarak kullanımında, kâğıt ürünlerin yapımında, tekstil endüstrisinde, seramik üretiminde, gıda hammaddesi hazırlığında, ilaç üretiminde ve kozmetik malzemelerin işlevsel özelliklerini arttırmada kullanılmaktadır. Kıvam artırıcılar içerisinde özellikle gıda sektörü için üretilen, E466 kodu ile tanımlanan Karboksi Metil Selüloz (CMC), selüloz eteri olarak isimlendirilen polimerler (Ayten ve Arslan, 2016) ve (Tufan, 2017) ebru uygulamaları için tercih edilir.

Boya ve kıvam verici maddeler anlamında çeşitlilik yelpazesi genişleyen ebru sanatının, günümüzde ticari anlamda ulaşılabilirliği oldukça artmıştır. Bu doğrultuda renk ve kıvam arttırıcı olarak onlarca hatta yüzlerce farklı malzemeye ulaşılabilir. Çalışma, hâlihazırda sanat piyasasında “doğal boya” kavramını karşıladığı iddiasıyla “Hazır Ebru Boyası” olarak sanatçı, öğrenci ya da amatör uygulayıcılara ticari meta olarak sunulan pigment boyaların ışık haslığını tespit etmeye yöneliktir. Dolayısıyla hem ortaya konulan sanat eserlerinin, hem öğrenim sürecinde ki çalışmaların hem de hobi amaçlı üretimlerin ışığa karşı tepkisinin belirlenmesi alan araştırmacılarına ve ilgili sanat sevicilerin “doğal ve kalıcı” tanımlaması bağlamında katkı sunacağı düşünülmektedir.

Çalışmanın ortaya çıkmasına sebep olmuş en önemli problem renk verici maddeler (pigmentler) ve kıvam artırıcı maddelerin renk doygunluğu olarak farklı kalitelerde sonuçlar vermesidir. Bu anlamda çalışmada, belirli grup ulaşılabilir malzemeler seçilerek belirli bir üslupta yapılmış ebru örneklerinin renk değişimlerinin ve UV (ultraviyole-mor ötesi) yaşlandırma sonuçlarının değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablolar sıra sayısı verilerek numaralandırılır. Makalede yer alan tüm tablolara metin içinde referans verilmelidir (Tablo 1).

Malzemeler ve Ebru Uygulama

Çalışmanın uygulama süreçlerini temel ve yardımcı malzemeler oluşturmaktadır. Temel malzemeler ebru yapım sürecindeki değişkenleri

oluşturabilecek olan kâğıt, kıvam arttırıcı, boya gibi malzemelerdir. Yardımcı malzemeler ise tekne, fırça, biz gibi sarf olmayan malzemelerdir. Araştırmada kıvam arttırıcı ve boya değişken olarak belirlenip, tek tip kâğıt kullanılmıştır.

Bilindiği üzere kullanılan pigmentlere ilave edilen sıvıların (su-öd) ayarları atölye koşullarına göre çok kısa sürelerde değişebilmektedir. Kaldı ki bu süreçte uygulayıcının bilinçli beklentileri (uygulama sonuçları) ve estetik öngörülerini de farklılık arz edebilir. Su, öd hatta kullanılacak pigmentler, kimi zaman bireysel uygulama alışkanlığı ile kimi zaman ise hedeflenen sonuca varmak adına yine uygulayıcı tarafından müdahaleye açıktır. Zira sanatçı eserini kendi estetik kaygılarına ve beklentilerine göre çok çeşitli teknikler kullanarak bilinçli olarak ortaya çıkarır. Bu noktada sanatçının kendi biçimlendirme kaygısına göre olumlu olan bir hazırlık anlayışı daha deneyimsiz uygulayıcıya/lara göre ciddi farklılıklar gösterebilir.

Ancak yukarıda açıkladığımız durumlara karşın kullanıma hazır Türk Ebru Sanatı'na uygun hazır boya tedarikçileri, ticari kaygılar nedeniyle sürekli olarak aynı renk/reng tonlarını tercih etmeyebilirler. Bunun çeşitli sebepleri olmakla birlikte, bir önceki süreçte üretilen ve talep gören hazır boyalarda kullanılan pigmentlere görünüm olarak oldukça yakın değerle sahip benzer pigmentler, uygun maliyetlerinden dolayı tercih edilmektedir. Söz konusu durum çeşitli çalışmalardan gözlemlendiği gibi deneyimli sanatçıların da durumu ifade ettiği bilinmektedir.

Çalışmada kullanılan kıvam arttırıcı ve boyalar ticari anlamda yaygın olarak kullanılan markalardan seçilmiştir. Araştırma imkânları da düşünülerek boya ve kıvam arttırıcıların her birinden iki farklı değişken ile uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Marka isimleri belirtilmemiş olup harfli kodlama yapılmıştır. Kıvam arttırıcıları temsilen "J" ve "X" harfleri kullanılmıştır. Kodlar iki farklı kıvam arttırıcı markasını temsil etmektedir. Aynı şekilde iki farklı boya markasını temsilen "L" ve "H" harfleri tercih edilmiştir. Boyalardaki renkler ise Sa (sarı), Y (yeşil), K (kırmızı), M (mavi) ve Si (siyah) harfleri ile temsil edilmiştir. Ebru boyalarındaki renk çeşitliliğinden dolayı oluşacak zorluğu azaltmak amaçlı markaların yaygın olarak kullanılan 3 ana rengi, ara renk yeşil ve siyah tercih edilmiştir. Örneğin JHSa kodu J marka kıvam arttırıcı üzerinde H marka boyanın sarı rengini temsil etmektedir. Ayrıca ebru yapanların yaygın olarak kullandığı şamua olarak bilinen kâğıtlar tercih edilmiştir. Şamua kâğıtlar hafif sarı renkte olup 70 gr' lık kâğıttır. Günümüzde Türk ebru sanatını uygulayanlar (icra edenler) tarafından sıklıkla kullanılır. Günümüz araştırmacıları ve ebru sanatçılarının, karşılaşılabilecekleri olumlu ya da olumsuz durumları doğru değerlendirilmesinde araştırmada şamua kâğıtlarının kullanılması önem arz etmektedir. Bu nedenle söz konusu kâğıt, uygulama örneklerinin hazırlığında kullanılmıştır.

Bunların haricinde ebru yapım sürecinde de tarif edildiği gibi her ebrucunun aynı marka boya (aynı sıra ile) ve kıvam arttırıcılar yaptığı ebrular (örneğin battal

EBRU SANATINDA KULLANILAN BAZI MALZEMELERDE RENK DEĞİŞİMLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

ebru) renk yoğunluğu ve şekil olarak birbirlerinden oldukça farklı olacaktır. Bu durumda sözü edilen değişkenleri sabit bir üslupta test etmek araştırmayı daha sonuçlara ulaştıracaktır. Araştırmadaki ebru numuneleri Ebru sanatçısı “İ. M. V. Noyan Güven” in üslubunda gerçekleştirilmiştir (Görsel 1).



Görsel 1: Ebru kâğıtlarından numunelerin hazırlanması. (Kaynak: Güven ve Yetiş arşivi, 2022)

Bunların haricinde ebru yapım sürecinde de tarif edildiği gibi her ebrucunun aynı marka boya (aynı sıra ile) ve kıvam arttırıcılar yaptığı ebrular (örneğin battal ebru) renk yoğunluğu ve şekil olarak birbirlerinden oldukça farklı olacaktır. Bu durumda sözü edilen değişkenleri sabit bir üslupta test etmek araştırmayı daha sonuçlara ulaştıracaktır. Araştırmadaki ebru numuneleri Ebru sanatçısı “İ. M. V. Noyan Güven” in üslubunda gerçekleştirilmiştir (Görsel 1).

- Söz konusu pigmentler 370 cc’ lik kavanozlara konularak sadece su ile iyice karıştırıldıktan sonra 5’er cc öd ilave edilerek yaklaşık 12 saat dinlendirilmiştir. Buradaki amaç boya, su ve ödün uyumluluğunu yüksek seviyede tutmak içindir.

- Pigmentlere ilave edilen suyun miktarı, ortam (müdahale edilemeyen atölye koşulları) sıcaklığı ile beraber suyun buharlaşma sürecine dayalı olarak ortaya çıkan kullanım gerekliliğinin sağlanması adına uygulama esnasında mümkün olduğunca sınırlama isteğinden dolayı ortaya çıkan gramaj farklılığına göre değişiklik göstermiştir.

- Pigment miktarları, ana boya kabından pigmentlerin alınabilmesi adına kullanılan gercin takribi 4 ölçek miktarı karşılığında belirlenmeye çalışılmıştır.

- Kullanılan öd miktarı;

- Kullanıma hazır haldeki (yaş olması) pigmentlerin mevcut durumlarına bağlı olarak değişkenlik göstermesi zorunluluğuna dayalı olarak,
- Her iki farklı markalı pigmentin bir biri ardına iki farklı tanımlanan kıvam artırıcı ile aynı zaman dilimi içerisinde ve mümkün olan en yakın koşullarda kullanımının gerektirdiği zorunluluklara bağlı olarak minimal değişikliklere dayalı olarak ayarlanmıştır.
- Her iki pigment grubu, aynı sanatçı tarafından rutin uygulama gereksinimleri ve alışkanlıklarına bağlı olarak kullanılmıştır.
- Söz konusu ayarlamalar, kullanım sürecinde mümkün olan en kısıtlı fakat zorunlu koşullara dayalı olarak yapılmıştır. Hazırlık aşaması hâlihazırda yaygın olarak bilinen genel kurallara göre gerçekleştirilmiştir.
- Deneysel amaçla yaklaşık 24 saat sonra bir önceki çalışmada kullanılan ve hazırda bulunan pigment ve kıvam artırıcılar yeniden benzer şekilde uygulanmış, fakat gözle görülür herhangi biçim ve renk farklılığı gözlenmemiştir. Söz konusu durum hazırlık aşamasından sonraki 2 gün boyunca gözlemlenmiştir. 3. Gün sonunda pigmentler de kısmi olarak öd ve su gereksinimi gözlemlenmiş, kıvam artıcıda ise herhangi bir eksik gözlemlenmemiştir.
- 35X50 cm' lik 304 çelikten imal edilmiş iki farklı teknede, yine 35x50 cm'lik 70g' lık şamua kâğıtları kullanılmıştır. Kullanılan boyalar, benzer renklerin farklı iki tekne ardıl atımı (serpilmesi) ile uygulanmıştır.

Yöntem

Araştırmada cihaz ölçümleri yapılarak nicel veriler ortaya konulmuştur. Bunlar bir tablo dâhilinde düzenlenerek değerlendirilmiştir. Tablolardan biri hızlandırılmış yaşlandırma öncesi ve sonrası karşılaştırma için, diğerleri ise yaşlandırmadan bağımsız olarak kendi içlerindeki karşılaştırma için hazırlanmıştır. Böylelikle araştırmadaki boya ve kıvam arttırıcı türlerinin nitelikleri de tartışılacaktır.

UV Yaşlandırma ve Cihazlar

Hazırlanan numuneler morötesi (UV) yaşlandırmaya maruz bırakılmışlardır. UV yaşlandırma malzeme için güney ışığının bir simülasyonunu oluşturmaktadır. Bunun için genellikle UV-A özellikli 350-400 nm dalga boyu ışığa sahip lambaların kullanılmaktadır. (Feller, 1994). Philips / Actinic BL TL-D TL-DK marka/model 36W ampul gücünde 50 V voltajında UV-A yayılımı 350-400 nm (pik: 365nm) olan 3 adet ampul kullanılmıştır. Ampullerin numune ile olan mesafesi yaklaşık olarak 225 ve 240 mm arasında değişmektedir. İçerisinde ısı oluşmaması sebebi ile yan ve üstten hava alabilir bir kutu içerisinde 60cm uzunlukta ampuller yerleştirilmiştir (Görsel 2 ve Görsel 3).

EBRU SANATINDA KULLANILAN BAZI MALZEMELERDE RENK DEĞİŞİMLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Renk ölçümleri ise, Konica Minolta marka CM-2300d model bir spektrofotometre ile ASTM D-2244-15a'ya göre CIE L*a*b* renk sistemine göre yapılmıştır. CIE L*a*b* renk sisteminde; renklerdeki farklılıklar ve bunların yerleri L*,a*,b* renk koordinatlarına göre tespit edilmektedir. Burada, L* siyah-beyaz (siyah için L*=0, beyaz için L*=100) ekseninde, a* kırmızı yeşil (pozitif değeri kırmızı, negatif, değeri yeşil) ekseninde, b* ise sarı-mavi (pozitif değeri sarı, negatif değeri mavi) ekseninde yer almaktadır (Copyshop-tip.de, t.y.).



Görsel 2: UV (morötesi) yaşlandırma cihazı (solda) ve Konica Minolta marka spektrofotometre (sağda)
(Kaynak: Güven ve Yetiş arşivi)

Renk ölçümleri ise, Konica Minolta marka CM-2300d model bir spektrofotometre ile ASTM D-2244-15a'ya göre CIE L*a*b* renk sistemine göre yapılmıştır. CIE L*a*b* renk sisteminde; renklerdeki farklılıklar ve bunların yerleri L*,a*,b* renk koordinatlarına göre tespit edilmektedir. Burada, L* siyah-beyaz (siyah için L*=0, beyaz için L*=100) ekseninde, a* kırmızı yeşil (pozitif değeri kırmızı, negatif, değeri yeşil) ekseninde, b* ise sarı-mavi (pozitif değeri sarı, negatif değeri mavi) ekseninde yer almaktadır (Copyshop-tip.de, t.y.).

Ölçümler

Ebru numuneleri yukarıda belirtilen özelliklerde morötesi (UV) yaşlandırma cihazında yaklaşık olarak 500 saat aralıksız bekletilmiştir. 500 saat bekletme sırasında elektrik akımının değişimini ya da kesintilerini ölçen bir devre bulunmamaktadır. Bu sebeple yaklaşık ifadesi kullanılmaktadır. Sabit ısı ve nem kontrolü yapılmamış olup UV yaşlandırma sürecinde 20-30° C aralığında sıcaklık ile %40-60 aralığında ortam neminin olduğu ölçülmüştür. Hızlandırılmış yaşlandırma öncesinde ve sonrasında belirtilen renk ölçüm cihazı ile L, a ve b değerlerinden oluşan ölçümler alınmıştır (Şekil 1).

- Ebru yapılan kâğıtlar kuruduktan sonra kodlanmış ve 5'er cm²'lik kareler halinde kesilmiştir. Kesilen kare kâğıtların üzerinde yapım aşamasından kaynaklı herhangi bir kusur olmamasına dikkat edilmiş ve özellikle üstteki harelerden ölçüm alınmıştır.

EBRU SANATINDA KULLANILAN BAZI MALZEMELERDE RENK DEĞİŞİMLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

- Ölçüm alınan aynı noktalardan yaşlandırma sonrasında da ölçümler alınmıştır.
- Renk değerlerinin ölçümleri için iki farklı kıvam arttırıcı markası (J ve X), iki farklı boya markası (L ve H) ve her bir boya markasının 5 farklı renginin kombinasyonu ile toplam 20 adet ebru çalışması yapılmıştır. Bunlardan 5x5 cm' lik kesitler alınmıştır.

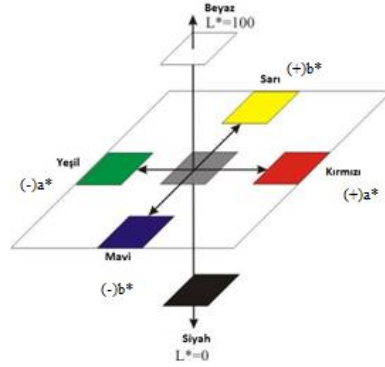


Görsel 3: Ebru örneklerinden ölçüm yapılacak alanın işaretlenmesi (sol üst), spektrofotometre ile ölçümlerin yapılması (sağ üst), numunelerin UV-yaşlandırma için yerleştirilmesi (sol alt), UV ampuller (sağ alt) (Kaynak: Güven ve Yetiş arşivi, 2022).

İnsan gözünün algılamasında üç farklı renk temeli yatmaktadır. Bu sebeple görüntüleme sistemlerinin temelinde RGB (Red/Kırmızı; Green/Yeşil; Blue/Mavi) ışık renkleri teorisi yatmaktadır. Kırmızı-Yeşil ışınların karışımı Sarıyı (Y), Kırmızı-Mavi ışınların karışımı Magentayı (M), Mavi-Yeşil ışınların karışımı ise Cyan (C) rengini vermektedir. Bunlarda boya renklerinin temelini oluşturan üç ana rengi oluşturmaktadır. CIE Lab renk sistemi ise oldukça geliştirilerek endüstriye yönelik ölçümlerde ve araştırmalarda kullanılmaktadır (Briggs, t.y.; Seylan, 2019; s. 117-118). Şekil-1 de belirtildiği gibi L^* siyah-beyaz (siyah için $L^*=0$, beyaz için $L^*=100$), a^* kırmızı yeşil (pozitif değeri kırmızı, negatif, değeri yeşil), b^* ise sarı-mavi (pozitif değeri sarı, negatif değeri mavi) aralığındaki ışık rengi geçişlerini vermektedir.

Renk değişimi ise bir hesaplama ile elde edilir. $\Delta E^* = \sqrt{(\Delta L^*)^2 + (\Delta a^*)^2 + (\Delta b^*)^2}$ formülü ile toplam renk değişimi hesaplanır. ΔE^* ; Toplam renk değişim miktarını, ΔL^* ; Siyah(0) – beyaz (100) yönler arasındaki renk değişim miktarını, Δa^* ; Kırmızı (+) – yeşil (-) renkler arasındaki renk değişim miktarını, Δb^* ; Sarı (+) – mavi (-) renkler arasındaki renk değişim miktarını vermektedir (Copyshop-tip.de, t.y.).

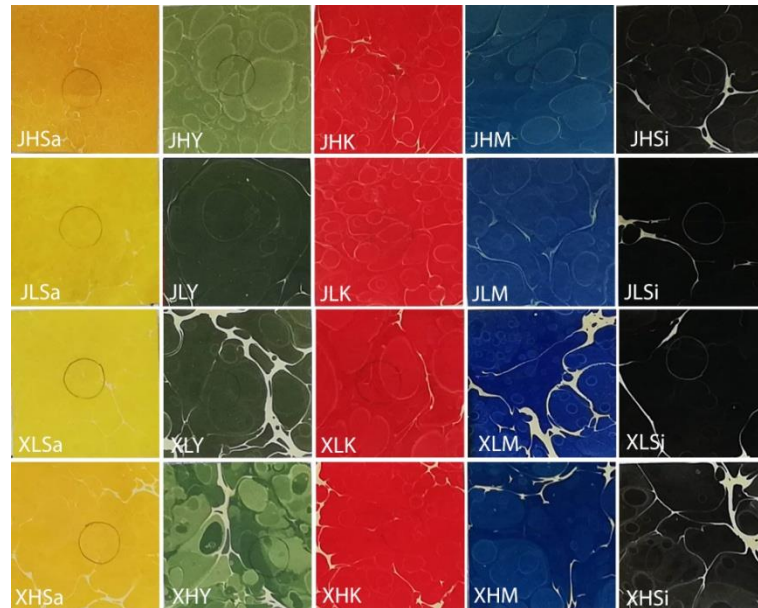
EBRU SANATINDA KULLANILAN BAZI MALZEMELERDE RENK DEĞİŞİMLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ



Şekil 1: CIE Lab renk sistemindeki sarı-mavi, kırmızı-yeşil ve beyaz-siyah renk geçişlerini gösteren şekil (Kaynak: Copyshop-tip.de, t.y.)

5x5 cm'lik kesitler üzerinde yaşlandırma öncesinde bir uygulamanın en üste atılmış damlacığının (yüksek saturasyona sahip kısmı) olduğu yere renk ölçüm cihazının ölçüm alanının dış sınırları işaretlenir. İşaretli kısımdan yaşlandırma öncesi ve sonrası ölçümleri buradan alınır (Görsel 4). Ölçümlerin sonucunda toplam renk değişimini gösteren beş (5) adet tablo oluşturulmuştur. Bunlar;

- Bir adet yaşlandırma öncesi ve sonrası değerlerin bulunduğu tablo (Tablo-1),
- İki adet aynı kıvam arttırıcı üzerindeki farklı marka boyalar ile yapılan ebru numuneleri arasındaki renk değişim değerleri gösteren tablolar (Tablo-2 ve Tablo-3),
- İki adet aynı boyaların farklı kıvam arttırıcılar üzerindeki değişimini gösteren tablolar (Tablo-4 ve Tablo-5).



Görsel 4: Ölçüm için hazırlanan 20 adet 5x5 cm'lik numuneler (Kaynak: Güven ve Yetiş arşivi, 2022).

EBRU SANATINDA KULLANILAN BAZI MALZEMELERDE RENK DEĞİŞİMLERİNİN
DEĞERLENDİRİLMESİ

Tablo 1: UV yaşlandırma öncesi ve sonrası CIE L, a, b değerleri ve toplam renk değişim değerleri

UV yaşlandırma öncesi					UV yaşlandırma sonrası		
Numune grubu	L*	a*	b*	Toplam renk değişimi	L*	a*	b*
JHSa	79,76	17,54	91,8	11,7018	77,96	14,87	80,55
JHY	67,61	-11,29	27,84	6,5556	66,84	-11,34	21,33
JHK	48,87	63,16	45,54	2,8245	46,59	62,86	43,9
JHM	40,4	-22,69	-30,71	5,5098	45,01	-19,93	-29,49
JHSi	9,2	1,49	9,56	4,1769	13,31	1,57	8,82
JLSa	81,18	5,53	107,13	5,9188	79,5	4,17	101,62
JLY	38,48	-11,65	19,03	1,2233	38,2	-11,81	17,85
JLK	43,12	68,07	62,29	15,9835	43,75	63,39	47,02
JLM	42,92	-10,41	-35,57	2,9491	44,47	-10,79	-38,05
JLSi	0,09	0	0	0,0000	0,09	0	0
XLSa	82,96	5,27	80,75	3,3938	80,86	3,41	78,84
XYL	43,51	-10,22	22,49	3,0606	41,73	-10,44	20,01
XLK	38,42	67,71	65,47	3,2005	37,5	65,44	63,41
XYL	25,84	3,53	-50,96	1,9916	26,45	2,23	-52,34
XLSi	0,09	0	0	0,0000	0,09	0	0
XHSa	80,14	17,95	81,87	7,8316	77,83	15,71	74,73
XHY	63,76	-12,65	26,33	3,9282	62,58	-13,3	22,64
XHK	40,61	71,69	69,72	2,6031	39,82	69,73	68,2
XHM	27,62	-17,24	-40,66	1,5455	27,57	-16,22	-41,82
XHSi	18,38	2,34	13,66	4,3857	18,07	1,65	9,34

Tablo 2: J kodlu kıvam arttırıcı üzerinde iki farklı markada boyalar ile yapılan ebru numunelerin renkleri arasındaki CIE L, a, b değerleri ile toplam renk değişim değerlerini gösteren tablo.

Numune grubu	L*	a*	b*	Toplam renk değişimi	Numune grubu	L*	a*	b*
JHSa	79,76	17,54	91,8	19,5260	JLSa	81,18	5,53	107,13
JHY	67,61	-11,29	27,84	30,4352	JLY	38,48	-11,65	19,03
JHK	48,87	63,16	45,54	18,3775	JLK	43,12	68,07	62,29
JHM	40,4	-22,69	-30,71	13,4450	JLM	42,92	-10,41	-35,57
JHSi	9,2	1,49	9,56	13,2893	JLSi	0,09	0	0

EBRU SANATINDA KULLANILAN BAZI MALZEMELERDE RENK DEĞİŞİMLERİNİN
DEĞERLENDİRİLMESİ

Tablo 3: X kodlu kıvam arttırıcı üzerinde iki farklı markada boyalar ile yapılan ebru numunelerin renkleri arasındaki CIE L, a, b değerleri ile toplam renk değişim değerlerini gösteren tablo.

Numun e grubu	L*	a*	b*	Toplam renk değişimi	Numun e grubu	L*	a*	b*
XLSa	82,96	5,27	80,75	13,0380	XHSa	80,14	17,95	81,87
XLY	43,51	-10,22	22,49	20,7536	XHY	63,76	-12,65	26,33
XLK	38,42	67,71	65,47	6,2209	XHK	40,61	71,69	69,72
XLM	25,84	3,53	-50,96	23,2519	XHM	27,62	-17,24	-40,66
XLSi	0,09	0	0	22,9477	XHSi	18,38	2,34	13,66

Tablo 4: H kodlu boyaların iki farklı marka kıvam arttırıcı üzerindeki renk farklılığını gösteren tablo.

Numun e grubu	L*	a*	b*	Toplam renk değişimi	Numun e grubu	L*	a*	b*
JHSa	79,76	17,54	91,8	9,9457	XHSa	80,14	17,95	81,87
JHY	67,61	-11,29	27,84	4,3534	XHY	63,76	-12,65	26,33
JHK	48,87	63,16	45,54	26,9381	XHK	40,61	71,69	69,72
JHM	40,4	-22,69	-30,71	17,0890	XHM	27,62	-17,24	-40,66
JHSi	9,2	1,49	9,56	10,0898	XHSi	18,38	2,34	13,66

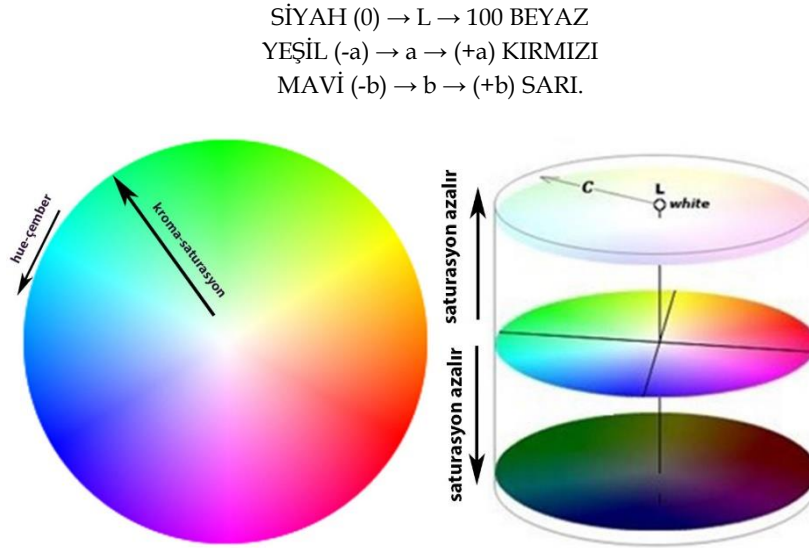
Tablo 5: H kodlu boyaların iki farklı marka kıvam arttırıcı üzerindeki renk farklılığını gösteren tablo.

Numun e grubu	L*	a*	b*	Toplam renk değişimi	Numun e grubu	L*	a*	b*
JLSa	81,18	5,53	107,13	26,4413	XLSa	82,96	5,27	80,75
JLY	38,48	-11,65	19,03	6,2704	XLY	43,51	-10,22	22,49
JLK	43,12	68,07	62,29	5,6861	XLK	38,42	67,71	65,47
JLM	42,92	-10,41	-35,57	26,8868	XLM	25,84	3,53	-50,96
JLSi	0,09	0	0	0,0000	XLSi	0,09	0	0

Değerlendirme

Renk ölçümleri sonucunda ortaya çıkan değerlerin kendi içerisinde ve UV yaşlandırma öncesi-sonrası değerleri karşılaştırılmıştır. Renk ölçümleri sonucunda ortaya çıkan L, a ve b değerleri ile toplam renk değişimi değerleri arasından karşılaştırmalar yapılmıştır. Bunun için Şekil-1'deki renk geçişleri referans olarak kullanılmıştır:

Şekil 2' de ışık renkleri ile oluşturulan renk çemberinde çemberin en dışında (hue) renklerin saturasyonunun (kroma, doygunluk ya da yoğunluk) en yüksek hali ile karşılaşılmaktadır. Çemberin ortasına doğru gidildikçe saturasyonun azaldığı bilinmektedir (Briggs, 2017; Ocvirk vd., 2018, s. 192-193; Seylan, 2019, s. 169-170). Bu durumda (a) ve (b) değerlerinden ilgili renge bağlı değerlerin (0)'a yaklaşımları içeriğindeki mevcut renklerin azaldığını, çemberin ortasına doğru saturasyonunun düştüğünü göstermektedir. Ayrıca çemberin dışına çıkıldığında da saturasyonun değiştiği (azaldığı) görülmektedir.



Şekil 2: Işık renkleri ile renk çemberinde hue ve saturasyon (solda) (Düzenleyen: Güven ve Yetiş, 2022); hue, saturasyon ve açık-koyu değer gösterimi (sağ) (Kaynak: Handprint (t.y.)).

Yaşlandırma öncesi-sonrası karşılaştırmalar:

i. J kıvam arttırıcı ve H boyaları: Tüm renklerde değer değişimi izlenirken en büyük değişim sarı renkte olmuştur. Sarı örnekteki sarı yoğunluğu azalmaktadır. En az değişim kırmızı renktedir. Yeşilde sarı saturasyonunun azalması; mavide beyaza geçiş; siyahta ise beyaza eğilim izlenmektedir (Tablo 1).

ii. J kıvam arttırıcı ve L boyaları: En büyük değişim kırmızıda gözlemlenirken, siyah renkte herhangi bir değişim yoktur. Kırmızı renkli örnekte sarı ve kırmızı saturasyonlarının azaldığı, sarı renkli örnekte de az miktarda sarı ve kırmızı saturasyonlarının azaldığı görülmektedir (Tablo 1).

iii. X kıvam arttırıcı ve L boyaları: Siyah renkte değişim yokken diğerlerindeki değişim oldukça azdır. Sarıda az miktarda siyahın arttığı, sarı ve kırmızının azaldığı; yeşilde az miktarda siyahın arttığı, sarının azaldığı; kırmızıda az miktarda siyahın arttığı, kırmızının azaldığı ve çok miktarda sarının azaldığı; mavide ise az

miktarda mavinin arttığı, kırmızının azaldığı ve beyazın arttığı görülmektedir (Tablo 1).

iv. X kıvam arttırıcı ve H boyaları: Burada en çok değişim sarı renkte iken bunun ardından siyah renkteki değişim gelmektedir. Sarı renkte çok miktarda sarının azaldığı, yeşilde sarının azaldığı, kırmızıda kırmızının azaldığı, mavide çok az değişim olduğu, siyahta ise neredeyse sadece sarı değerinde azalma olduğu gözlemlenmektedir (Tablo 1).

v. Yaşlandırmalarda; J marka kıvam arttırıcı kullanımında her iki marka boyanın toplam renk değişiminin X markaya göre fazla olduğu izlenmektedir. H marka boyaların siyah renkleri oldukça fazla değişim gösterirken L markanın siyahında hiçbir değişim olmamıştır. H markanın siyah renginin J ve X kıvam arttırıcılarda değişim değerleri aynıdır. Ancak J bağlayıcıda beyaza eğilim gösterirken, X bağlayıcıda L değerinin değişmemesi ve neredeyse sadece sarı değerinin azalması ilginçtir. Genel olarak bakıldığında en belirgin gözlem J marka kıvam arttırıcıların UV-A ışınlarına karşı koruyuculuğu X markaya göre daha fazla olduğudur (Tablo 1).

Örnekler arasındaki karşılaştırmalar:

i. J kıvam arttırıcı üzerinde H ve L boyaları; L marka renklerin daha yoğun (koyu ya da saturasyonu yüksek) olduğu, L marka siyahın daha koyu olduğu görülmektedir (Tablo 2).

ii. X kıvam arttırıcı üzerinde H ve L boyaları; L marka renklerin daha yoğun (koyu ya da saturasyonu yüksek), L marka siyahın daha koyu olduğu görülmektedir (Tablo 3).

iii. H boyaları J ve X kıvam arttırıcıları ile; J marka kıvam arttırıcı kullanıldığında renklerin daha yoğun, siyahın daha koyu olduğu izlenmektedir (Tablo 4).

iv. L boyaları J ve X kıvam arttırıcıları ile; J marka kıvam arttırıcı kullanıldığında renklerin daha yoğun (koyu ya da saturasyonu yüksek), siyahın daha koyu olduğu izlenmektedir. Buradaki ilginç ve diğerlerinde olmayan durum, L boyalarının farklı kıvam arttırıcılarda değerlerinin değişmemesi ve en koyu değerde görünmesidir (Tablo 5).

Ancak yaşlandırma haricinde örnekler arasındaki ölçüm değerlerinin karşılaştırmasından hata payı yüksek olacaktır. Çünkü her bir kodlu ebru örneğinin örnek alma noktasının kromatik değerleri farklıdır. Ebrulu zemin homojen bir görünüme sahip olmadığından temiz bir karşılaştırma yapılamayacaktır. Yukarıdaki değerlendirmede olduğu gibi sadece bazı detaylar hakkında bize fikir verecektir.

Sonuç

Günümüzde ebru sanatı için ticari olarak yaygın olarak ulaşılabilen kıvam arttırıcı ve boya gibi önemli temel malzemelerin renk görünüşleri bakımından değerlendirmeleri amaçlanmıştır. Bu doğrultuda toplam 20 adet numune ile iki farklı boya ve iki farklı kıvam arttırıcı markası beş renk dâhilinde değerlendirilmiştir. Boya ve kıvam arttırıcılar arasında yapılan kombinasyonlar hem kendi içinde hem de UV-yaşlandırma öncesi ve sonrasında renk değişimi olarak değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonucunda; söz konusu boyalardan hangisinin daha yüksek saturasyonda olduğu, hangi kıvam arttırıcının boyaları daha yüksek saturasyonda gösterdiği ve hangi boya-kıvam arttırıcı kombinasyonlarının UV-yaşlanmada daha az değişim gösterdiği izlenebilmektedir. Günümüz sanatsal üretimleri araştırmacılar tarafından incelendiğinde, renkler ile ilgili karşılaşılabilecekleri olumlu ya da olumsuz durumların doğru değerlendirilmesinde önemli katkılar sunacağı ön görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Ayten, A., Arslan, N. (2016). Limon kabuğundan elde edilen selüloz ve karboksimetil selülozun reolojik özellikleri. *Fırat Üniversitesi Mühendislik Bilimleri Dergisi*, 28 (2), s. 119-133. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fumbd/issue/29391/314607>
- Barutçugil, H. (2007). *Türklerin Ebru Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Bloom, J. M. (2003). *Kâğıda işlenen uygarlık (Kâğıdın tarihi ve İslam dünyasına etkisi)*(çev: Zühal Kılıç). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Briggs, D. (2017, Ocak 30). *The dimension of colour: Saturation*. The dimensions of color. <http://www.huevaluechroma.com/082.php>
- Briggs, D. (t.y). *Orthogonal systems*. The dimensions of color. <http://www.huevaluechroma.com/076.php>
- Copyshop-tip.de (t.y). *CIE Lab color space*. CIE Lab and Luv color space. <http://www.copyshop-tips.de/luf07.php>
- Derman, M.U. (1977). *Türk Sanatında Ebrû*. İstanbul: Ak Yayınları.
- Feller, R. L. (1994). *Accelerated aging photochemical and thermal aspects*. USA: Getty Conservation Institute.
- Güven, İ.M.V.N. (2015) *Türk ebru sanatında çağdaş bir tasarım ögesi olarak elbelinde motifi*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı.
- Handprint (t.y). *Modern color models*. Color vision. <http://www.handprint.com/HP/WCL/color7.html#top>
- Ocvirk, O.G., Stinson, R. E., Wigg, P.R, Bone, R. O. ve Cayton, D. L. (2018). *Sanatın temelleri* (N. B Kuru ve A. Kuru, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları
- Seylan, A. (2019). *Temel tasarım*. İstanbul: YEM Yayınları.

EBRU SANATINDA KULLANILAN BAZI MALZEMELERDE RENK DEĞİŞİMLERİNİN
DEĞERLENDİRİLMESİ

Tufan, M., (2017) *Ayçiçeği sapından yenilebilir CMC film üretimi ve karakterizasyonu*.
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi.



ŞIRNAK SİLOPİ KÖSRELİ (HASSANA) KÖYÜ'NDEKİ İKİ KİLİSE ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

*Hüseyin Şan**

Özet

Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde bulunan Şırnak ili, bulunduğu konum itibarıyla jeopolitik ve jeostratejik bir öneme sahiptir. Tarihsel süreç içerisinde büyük uygarlıkların kurulduğu bir bölgede olan Şırnak, farklı zamanlarda çeşitli uygarlıkların kültürlerinden etkilenmiş ve günümüze kadar gelen birçok farklı uygarlığın izlerini taşımaktadır. Çalışmamızın konusunu Şırnak-Silopi ilçesine bağlı Köşreli (Hassana) köyünde yer alan iki kilise oluşturmaktadır. Bu mimari eserlerin çalışmamızdan önce Sanat Tarihi Metodolojisi ile ele alınarak detaylı bir şekilde incelenmediği tespit edilmiştir. Yapıların bulunduğu köy Cudi Dağı'nın eteğinde olduğu için ulaşımı oldukça zor olup kiliselerin bulunduğu mevki zaman zaman özel güvenlik bölgesi içerisinde kalmaktadır.

Köy içindeki iki kiliseden biri olan Mor Muşe Mezarlık Kilisesi, 400'lü yıllarında inşa edildiği söylenen bir Doğu Süryani (Nasturi-Asuri) kilisesidir. İkinci kilise, bölgedeki ilk Protestan kiliselerinden biri olan Evangeleta kilisesidir. Yapının giriş kapısının sol üst köşesinde bulunan kitabesine göre bu yapı 1873 tarihinde yapılmıştır.

Bu çalışmayı yapmamızın ana nedenlerinden biri Silopi ilçesinde tespit edebildiğimiz aynı köyde iki farklı Hristiyan mezhebine ait kiliselerin olması ve tek Protestan kilisesinin burada olmasıdır. Diğer önemli nedenlerden biri ise Protestan kilisesinin ilk defa tarafımızca incelenmesidir.

Çalışmamıza dahil edilen her iki kilisenin plan tipleri birbirinden farklıdır. Protestan Kilisesi, Süryani kiliselerinde yaygın olarak kullanılan Parokia plan tipinde, Nasturi (Asuri) kilisesi ise doğu batı aksında uzanan tek nefli bir plan tipinde inşa edilmiştir.

Bu yapıların beden duvarları içten ve dıştan kaba yonu taş malzeme ile örülmüş, duvarların ortaları moloz taş malzeme ile kuvvetlendirilmiş ve dolgu duvar tekniği ile oluşturulmuştur. Süsleme açısından oldukça sadedir.

İncelenen kiliseler daha çok Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde karşımıza çıkan Süryani ve Nasturi kiliseleri ile plan açısından benzerlikler göstermektedir. Ancak daha kuzeyde Doğu Anadolu Bölgesi'nde önemli mimari eserler bırakan Ermeni kiliseleri ile örtüşmemektedir.

* Araştırma Görevlisi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü/Genel Sanat Tarihi Anabilim Dalı, ORCID: 0000-0003-2385-8360, huseyinsan073@gmail.com

ŞIRNAK SİLOPİ KÖSRELİ (HASSANA) KÖYÜ'NDEKİ İKİ KİLİSE ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Anahtar Kelimeler: Şırnak, Cudi Dağı, Hristiyan, Mimari, Kilise.

AN EVALUATION ON TWO CHURCHES IN SILOPİ KÖSRELİ (HASSANA) VILLAGE, ŞIRNAK

Abstract

Şırnak province, located in the Southeastern Anatolia Region, has a geopolitical and geostrategic importance due to its location. Şırnak, which is in a region where great civilizations were established in the historical process, has been influenced by the cultures of various civilizations at different times and carries the traces of many different civilizations that have survived until today. The subject of our study consists of two churches located in Köşreli (Hassana) Village of Şırnak-Silopi district. It has been determined that these architectural works were not examined in detail by considering them with the Art History Methodology before our study. Since the village where the structures are located is at the foot of the Cudi Mountain, it is very difficult to access, and the location of the churches is sometimes in the private security zone.

Mor Muse Graveyard Church, one of the two churches in the village, is a Nestorian (Assyrian) church said to have been built in the 400s. The second church is the Evangeleta church, one of the first Protestant churches in the region. According to the inscription in the upper left corner of the entrance door of the building, this building was built in 1873.

One of the main reasons why we did this study is that there are churches belonging to two different Christian sects in the same village that we could identify in the town of Silopi, and there is only one Protestant church here. Another important reason is that the Protestant church was examined by us for the first time.

The plan types of both churches included in our study are different from each other. The Protestant Church was built in the Parochial plan type, which is commonly used in Syriac churches, and The Nestorian (Assyrian) church, on the other hand, was built in a single-nave plan type extending on the east-west axis..

The main walls of these structures were built with rough cut stone material internally and externally, the middle of the walls were strengthened with rubble stone material and were formed with the infill wall technique. It is quite simple in terms of decoration.

The churches examined show similarities in plan with the Syriac and Nestorian churches, which are mostly seen in the Southeastern Anatolia Region. However, it does not coincide with the Armenian churches, which left important architectural works in the Eastern Anatolia Region further north.

Keywords: Şırnak, Mount Judi, Christian, Architecture, Church.

Giriş

Şırnak ili, bulunduğu konum itibarıyla jeopolitik ve jeostratejik bir öneme sahiptir. Mezopotamya'nın kuzey sınırlarında yer alan verimli toprakları sayesinde

birçok uygarlığın uğrak yeri olmuştur. Tarihsel süreç içerisinde büyük uygarlıkların kurulduğu bir yerde olan Şırnak, farklı zamanlarda çeşitli uygarlıkların kültürlerinden etkilenmiş ve günümüze kadar gelen birçok uygarlığın izi görülmektedir. Kutsal kitap Kuran-ı Kerim'de(Hûd 11/44) ve çoğu araştırmacının da belirttiği gibi insanlık tarihi açısından büyük bir önem teşkil eden Nuh Tufanı'nın bölgede gerçekleştiği inancı tarihsel olduğu kadar dinsel açıdan da bölgeyi önemli kılmaktadır.

Şırnak toprakları tarih öncesi dönemlerden başlayarak günümüze kadar sırasıyla Sümer, Akad, Asur, Babil, Hitit, Pers, Roma, Bizans ve Sasani gibi devletlerin hâkimiyetinde kalmıştır. Hz. Ömer döneminde İslam coğrafyasına giren bölge daha sonra Emevi, Abbasi, Büyük Selçuklu, Artuklu, Eyyübi, Akkoyunlu devletleri ve Osmanlı İmparatorluğu'nun egemenliğinde kalmıştır (Güneş, 2018, s.96). Bugüne kadar bölgeye gelen birçok yabancı bilim insanı ve seyyahların notlarından Şırnak ve çevresinin özellikle Cizre ve Silopi ilçelerinin kadim bir tarihe uzandığını öğrenmekteyiz. 1986 yılında Hayat Erkenal başkanlığında yapılmış "1986 Cudi Dağı Araştırması" adlı çalışmasıyla Cudi Dağı'nda incelemelerde bulunmuştur (Erkanal, 1987, s.111). 2004-2006 yılları arasında Gülriz Kozbe başkanlığında yapılan yüzey araştırması bölgenin tarihi hakkında bilgiler aktarmıştır (Kozbe, 2006, s.327; 2007, s.175; Kozbe ve Güngör, 2018, s.47). 2004-2006 yıllarında Mehmet Top tarafından yapılan yüzey araştırmasıyla Şırnak ili ve ilçelerindeki birçok yerleşim yerinde ortaçağ ve sonrasına ait mimari dokularla ilgili çalışmalar yürütülmüştür (Top, Koç ve İslamoğlu, 2006, s.225; Top ve Özkurt, 2007, s.469). Bu yerleşim yerlerinden bir tanesi de bugün Şırnak ili Silopi ilçesi sınırlarında ana yoldan 10 km. uzaklıkta Cudi Dağı'nın eteğinde yer alan Köşreli (Hassana) Köyü'dür. Köy içinde bulunan Asur krallarına ait kaya kabartmalarının olması köyün köklü bir geçmişe sahip olduğunun somut verileridir. 1909 yılında bölgede incelemeler yapan İngiliz arkeolog Gertrude Bell'in yapmış olduğu ziyaret sırasında buranın bir Hristiyan köyü olduğu bildirilmektedir. Bell'in bölgede gerçekleştirmiş olduğu çalışmalarla, söz konusu köyde Diyofizit Doğu Süryanileri (Nasturi-Asuri) ve Protestanların bir arada yaşadığı anlaşılmaktadır(Bell, 1911, s.290).

Hristiyanlık dini ilk olarak Kudüs'te ortaya çıkmış daha sonra Hz. İsa'nın havarileri tarafından bu öğreti Antakya ve Urfa'da yaymaya başlamışlardır (Karaca, 2004, s.34). Akabinde Havarilerin şakirtleri Aday, yanına Agay ve Mara'yı alarak Diyarbakır, Nusaybin, İdil, Dicle'nin doğusu ve Erbil civarlarında dolaşip bu bölgelerde Hristiyanlık inancının benimsenmesi için çalışmalar yürütmüşlerdir (Bilge, 2011, s.517). Hans Hollerweger ve Mehmet Çelik gibi birçok araştırmacı 120 yılında İdil ilçesinde bir metropolitin atanmış olmas (Hollerweger, 1999, s.17; Çelik, 1987, s. 41) Şırnak ve çevresinde Hristiyanlığın II. ve III. yüzyılları arasında var olduğu kanıtlar niteliktedir. Bu yeni dinin bölgede kabul edilmesiyle birlikte dini ibadetlerini yerine getirmek amacıyla günümüze gelebilen birçok manastır ve kilise inşa edilmiştir(Korkut, 2019, s.323-349; Elyiğit, 2019, 283-308; Elyiğit, Korkut, 2020, s. 175-178; Elyiğit, 2020b).

ŞIRNAK SİLOPİ KÖSRELİ (HASSANA) KÖYÜ'NDEKİ İKİ KİLİSE ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Asıl konumuza geçmeden önce Doğu Süryani Kilisesi (Nasturilik) ve Protestanlık hakkında kısaca değinmek konuyu anlamamız açısından fayda sağlayacaktır.

Doğu Süryani Kilisesi olarak da bilinen Nasturi Kilisesi, V. yüzyıla kadar Batı Süryani Kilisesine bağlı olduğu bilinmektedir. Nasturi terimi 428 yılında İstanbul patriği olan Nestoryus'dan almıştır (Atiya, 2005, s.265-266). Nestoryus, İsa Mesih'te hem ilahi hem de insani iki ayrı şahsiyetin yer aldığı diyofizit akideyi savunmasıyla birlikte bütün Hristiyan aleminde büyük bir mezhepsel ayrışma ortaya çıkmıştır. 431 yılında Efes Konsili'nde alınan kararla diyofizit akide reddedilmiş ve Patrik Nestoryus aforoz edilmiştir. Bu tarihten itibaren Nestoryus'un bu akidesini savunanlara *Nasturi* denilmeye başlanmış ve Anadolu, Mezopotamya, Arabistan, İran, Hindistan ve Çin'de yayılmaya başlamıştır (Gündüz, 2017, s.362; Altunkanat, 2020, s. 400-407). Yakın zamanda Nasturiler de kendi içinde Asuri ve Keldani olarak iki gruba ayrılmıştır. Eski kilise geleneklerini sürdüren ve Roma Katolik Kilisesiyle birleşmeyi reddedenlere Asuri, Roma Katolik Kilisesine bağlananlara ise Keldani olarak tanımlanmıştır. Fakat Keldaniler her ne kadar resmi olarak Katolik olmuşlarsa da kendi öğretilerini unutmamışlar ve ona göre yaşamaya devam etmişler (Fortacı, 2018, s.93-94). Bugün Türkiye'de nüfus olarak fazla bir yapıya sahip olmayan Nasturiler, daha çok Hakkari ili Çukurca ve Yüksekova ilçelerinde, Şırnak Silopi, Uludere ve Beytüşebap ilçelerinin dağlık bölgelerinde yaşamlarını sürdürmektedir.

Protestan terimi ilk kez 1529 yılında Spire'de (Speyer) siyasi bir meclis toplantısında kullanılmaya başlanmıştır. Bu terim daha erken tarihlerde kullanılmasına karşın, "*Protestanlık*", Martin Luther ile başlayan reform hareketinden sonra doğan kiliseleri ve bu doğrultudaki akımları belirtmek için 1620 yıllarında kullanılmaya başlanmıştır (Erbaş, 2002, s.205). Protestanlık Mezhebinden önce Avrupa'da özellikle endüljans politikasının olması bir reform hareketinin başlamasında etkili olmuştur (Dvornik, 2019, s.75). Bu hareket başta Profesör olan rahip Martin Luther (1483-1546) olmak üzere reformist ilahiyatçıların, inanç ve ibadete bağlı farklı konularda Katolik Kilisesi'nin uygulamalarına karşı çıkmaları üzerine ortaya çıkmıştır. Protestanlığın temel doktrinleri arasında; dinin tek kaynağı kutsal kitaptır; bir kişinin dine girmesi veya çıkmasında kilisenin rolü reddedilir; günah çıkarma ritüeline karşı çıkılır. Dini törenler sadeleştirilmiş ve rahiplerin evlenebileceği belirtilmiştir (Gündüz, 2017, s.404). Luther'in bu hareketiyle kısa zaman içinde Protestanlık mezhebi dünyanın birçok yerinde yayılmaya başlanmıştır. Bu yerlerden bir tanesi de günümüzde Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde bulunan Şırnak topraklarıdır.

Şırnak Silopi Hassana (Kösreli) Köyündeki Mor Muşe Mezarlık Kilisesi

Eski bir Hristiyan köyü olan Kösreli, Silopi ilçe merkezine 25 km uzaklıkta olan Cudi Dağı'nın eteğinde bulunmaktadır (Foto. 1). Köy içindeki en eski

kiliselerden biri olduğu düşünülen Mor Muşe Kilisesi köy mezarlığının içinde yapılmıştır. Kiliseye ait günümüze gelebilmiş herhangi bir inşa kitabesi bulunmadığından dolayı yapının kesin inşa tarihi hakkında bilgi vermek güçleşmiştir. nin inşa kitabesi olmadığı için kesin olarak ne zaman inşa edildiği bilinmemektedir. Kilisenin 400'lü yıllarda yapıldığı söylenmektedir(Çelik, 2014, s.111). Ancak günümüze gelebilen yapının plan tipi ve mimari özelliklerinden yola çıkarak yapının daha geç bir döneme tarihlendirilebileceği kanısı oluşmuştur.

Mezarlık alanının güneybatısına konumlandırılmış olan kilise, doğu-batı doğrultusunda uzanan tek nefli dikdörtgen bir plan şemasına sahiptir. Kilise içten 4.30 x 11.70 m. ölçülerine sahiptir(Çiz. 1). Yapının kuzey, doğu ve güney cepheleri sağır tutulmuştur. Dıştan ölçü alamadığımız batı cephesi içten 4.30 m. uzunluğundadır. Bu cephenin diğer cephelere göre ayırt edici özelliği, iç mekanı aydınlatmak amacıyla iki adet mazgal pencerenin bulunmasıdır(Foto. 2-3-4).

Yapının güneybatı cephesinde iç mekâna giriş sağlamak için yapılmış küçük bir kapı açıklığına yer verilmiştir. İç mekan iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm Bizans terminolojisinde naos Türkçe'de sahn olarak bilinen haykla bölümü bulunmaktadır. Bu bölüm doğu batı aksında uzanmış 4.30 x 7.30 m. ölçülerindedir. Tek neften oluşan haykla'nın (naos) üzeri sivri beşik tonoz ile örtülmüştür. Batı duvarı iki adet mazgal pencere ile hareketlendirilerek iç mekan aydınlatılmıştır (Foto. 5). Doğu duvarında haykla bölümünden dört basamak yüksek tutulmuş ve din adamları dışında girişin yasak olduğu, kilisenin en kutsal bölümü olan Bet-kanki (mezbah-bema) bölümü bulunmaktadır. Buraya orta kısımdan sivri kemerli bir açıklıkla ve güney duvarına bitişik basit bir kapı ile geçilmektedir (Foto. 6). Doğudaki bet-kanki iki bölüme ayrılmıştır. Kuzeydeki birinci bölüm 2.70 x 2. 80 m² yakın dikdörtgen bir plan arz etmekte ve üzeri kuzey-güney istikametinde beşik tonoz ile örtülmüştür. Güneyindeki ikinci bölüm 1.75 x 3.20 m. ölçülerine sahip doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Üst örtüsü aynı yönde beşik tonoz ile örtülüdür.

Kilisenin hem batı cephesi, hem de kuzeybatı ile güneybatı cephelerinde kullanılan malzeme, onarım sonrasına aittir. Onarım yapılan kısımlarda kaba yonu taş malzeme kullanılmasına karşın yapının diğer cephelerinde moloz taş kullanılmıştır. Duvarlar dolgu duvar tekniği ile örülmüştür. İç mekanda haykla bölümünün üst örtüsü sıva ile kapatılmıştır.

Kiliseden günümüze ulaşabilen herhangi bir süsleme ögesi bulunmamaktadır.

Son yıllarda köye dönüş projeleri kapsamında köyde yer alan sivil yapıların yanı sıra dini bir mimari yapı olan Mor Muşe Kilisesi de onarım geçirmiştir.

Kilisede günümüzde düzenli bir şekilde ayin düzenlenmektedir.

Şırnak Silopi Hassana (Kösreli) Köyündeki Evangeleta Protestan Kilisesi

Köy içinde bulunan diğer kilise Protestan Kilisesi olup, köy yerleşiminin kuzeyinde inşa edilmiştir. Kilisede inşa kitabesinin olması büyük bir önem arz etmektedir. Bu kitabe, güney duvarında giriş kapısının sol üst köşesinde 6 sıra şeklinde bir taş kazınmıştır (Foto. 7).

Kitabenin Orijinal Yazımı;

ܠܒܢܐ
ܡܢ ܬܝܡܢ ܕܠܒܢܐ
ܕܡܪܝܡ ܕܡܪܝܡ
ܕܡܪܝܡ ܕܡܪܝܡ
ܕܡܪܝܡ ܕܡܪܝܡ
ܕܡܪܝܡ ܕܡܪܝܡ
ܕܡܪܝܡ ܕܡܪܝܡ

Kitabenin Türkçe Anlamı;

“Bu kutsal ev, her şeyin sahibi Allah’ın şanı ve hürmeti adına miladi 1873 yılında inşa edildi. Tanrı tanrımızdır (sahibimizdir).”¹

Büyük bir avlunun içinde yer alan kilise doğu-batı aksında dikdörtgen bir plan şemasına sahiptir. İçten 5.40 x 12.00 m. ölçülerine sahip olan kilise bölgede yaygın bir şekilde kullanılan Parokial plan² tipinde inşa edilmiştir (Çiz. 2). Yapının batı cephesi 5.40 m. uzunluğundadır. Bu cephenin orta eksenin denk gelecek şekilde ve çatı saçağının yaklaşık bir metre aşağısına denk gelecek şekilde küçük bir mazgal pencereye yer verilmiştir. Kuzey cephesi 12.00 m. uzunluğuna sahip olup herhangi bir pencere açıklığına yer verilmemiştir (Foto. 8). Doğu cephesi sonradan yapılan ek mekan ile birlikte kapatılmıştır. Yapının kuzey ve doğu cepheleri bezeme açısından sade tutulmuş ve dolayısıyla da cephe hareketliliğini sağlayacak herhangi bir unsura yer verilmemiştir. Kilisenin güney cephesinde ise iç mekana girişi sağlayan yuvarlak kemerli bir kapı açıklığı bulunmaktadır. Ana ibadet mekanına girişi sağlayan kapının batı ve doğu eksenine birer adet pencere açılmıştır. Yapının inşa kitabesi, giriş kapısının batı yönüne denk gelecek şekilde yerleştirilmiştir (Foto. 9).

Kilisenin iç mekanı, doğu-batı aksında uzanan tek nefli ve dikdörtgen planlı bir şemaya sahiptir. Ana ibadet mekanının üzeri çapraz tonozlarla örtülmüştür. Yapının kuzey ve güney cephe duvarları, birbirine paralel şekilde sıralanmış dört adet paye ile hareketlendirilmiştir. Bu payelerin taşıdığı kemerler üzerine çapraz

¹ Kitabenin çevirisini yapan Uzman Sami Dik’e Teşekkürlerimi sunarım.

² Parokial Plan: Doğu-Batı doğrultusunda uzanan, yan duvarlarında dayanma kemer ve sütunlarının olduğu, genellikle beşik tonoz ve çapraz tonozla örtülü bir nef ve neflerin doğu ucunda yarım daire şeklinde bir apsisten oluşmaktadır. Detaylı bilgi için bkz. Koch, 2017, s. 313-317; Bell, 1982, s. VIII, ; Keser, 2002, s. 97; Bilge, 2011, s.105; Şan, 2018, s.30; Karaca, Şan, 2020, s.457. Bölgedeki kilise planlarıyla ilgili detaylı bilgi için bkz. Berhem, Strzygowski, Bell, 1910; sinclair, 1989.

ŞIRNAK SİLOPİ KÖSRELİ (HASSANA) KÖYÜ'NDEKİ İKİ KİLİSE ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

tonozlar oturtulmuştur. Doğuda bulunan haykla bölümü, alışılmışın dışında madıbhō (mezbah) bölümünden bir duvar ile ayrılmamış olup içten bir bütünlük arz etmektedir. Madıbhō sadece zeminden biraz yükseltilmiştir. Muhtemelen bu uygulama mezheple ilgili olmalıdır(Foto.10-11). Madıbhō'nun kuzeybatı köşesinde bir mezar yapısına yer verilmiştir(Foto. 12). Üst örtüde kullanılan sıvada büyük oranda dökülme meydana gelmiştir. Beden duvarları ise 1.00 metre kalınlığındadır.

Kilisede herhangi bir süsleme ögesine rastlanılmamıştır. Dolgu duvar tekniği kullanılarak kaba yonu taş malzeme ile inşa edilmiştir.

Günümüze kadar orijinal haliyle gelen kilise herhangi bir onarıma tabi tutulmamıştır.

Kilisede yılın belirli dönemlerinde ayin düzenlenmektedir.

Değerlendirme ve Sonuç

Şırnak'ta Hristiyanlığın 2. ve 3. yüzyıllarda yayılması sadece Süryani ve Nasturiler için değil tüm Hristiyan toplumu için büyük bir öneme sahiptir. Bu bölgede Hristiyanlık inancının yayılmasından sonra dini ibadetlerini yerine getirmek için inşa edilen birçok manastır ve kilise yapısı günümüze kadar gelebilmiştir. Bu ibadet yapılarının inşa edildiği yerlerden biri de Cudi Dağı ve çevresidir. Çalışma konumuzu oluşturan Cudi Dağı'nın eteklerinde bulunan günümüzde Silopi İlçesi'nin sınırlarında kalan Hassana Köyü'ndeki biri Asuri biri Protestan olmak üzere iki kilise değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Tespit edilen kilise yapılarından Mor Muşe Mezarlık Kilisesi özellikle Hakkari'deki Nasturi kiliselerinde gördüğümüz tek nefli kilise plan tipinde inşa edilmiştir(Çiz. 1). Avengeleta Kilisesi ise daha çok Süryani kiliselerinde gördüğümüz parokial plan tipinde inşa edilmiştir(Çiz. 2). Mor Muşe Kilisesi son yıllarda onarılmıştır ve düzenli bir şekilde ayin yapılmaktadır. Fakat Avengeleta kilisesi şimdiye kadar herhangi bir onarım geçirmemiş, iç mekanındaki sıvalarda yer yer dökülmeler meydana gelmiştir. Kilise günümüzde aktif bir şekilde kullanılmamaktadır. Ancak yılın belirli günlerinde ayin düzenlenmektedir. Her iki kilise içten ve dıştan kaba yonu taş ve az da olsa moloz taş malzeme ile inşa edilmiştir. Yapıda herhangi bir süsleme ögesi tespit edilmemiş olup dış cephe ve iç mekan duvarları oldukça sade bir görünüme sahiptir.

Mor Muşe Kilisesi, doğu batı aksında uzanan tek nefli kilise plan tipinde inşa edilmiştir. Plan ve mekan anlayışı bakımından benzerlik gösteren kiliseler daha çok Hakkari ve çevresinde inşa edilen Nasturi kiliselerinde görülmektedir. Hakkari Çukurca(Tuxup) Mar Salita kilisesini(Çiz.3) ve Hakkari Kırıkdağ (Dez) Mate Kilisesini (Çiz.4) örnek verebiliriz. Evangeleta Protestan Kilisesi ise Parokial plan tipinde inşa edilmiş olup bölgede plan ve mekan anlayışı bakımından bu plan tipine benzerlik gösteren birçok kilise yapısı bulunmaktadır. Bu plan tipinde inşa edilen

ŞIRNAK SİLOPİ KÖSRELİ (HASSANA) KÖYÜ'NDEKİ İKİ KİLİSE ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

İdil ilçe merkezinde Meryem Ana Kilisesi (4.yy) (Çiz. 5), İdil Haberli (Beth Sbrino) Köyü Meryem Ana (Yoldath Aloho) Kilisesi (Çiz.6), Midyat Altıntaş (Keferze) Köyü Mor İzozoel Kilisesi(Çiz.7) Prokial plan tipine benzemektedir. Çalışmamızın konusuna dahil edilen iki kiliseye benzer plan tipleri Van ve çevresinde özellikle Ermeni mimarisinde tespit edilmemiştir(Çiz. 8-9). Bu yapılarda Ermeni, Gürcü ve Bizans'ta kullanılan apsis kısmının bulunmaması dikkat çekicidir(bkz. Karaca, 2015, s. 224-252; Karaca, 2016, s.151-193; Aytekin, 1999, 15-101). Yapıların doğu duvarları içten ve dıştan düz bir şekilde inşa edilmiştir. Bu yönüyle bazı Süryani kiliseleriyle örtüşmektedir.

İncelenen kiliselerden Mor Muş'e'nin kesin inşa tarihi bilinmemektedir. Kaynak taraması sonucunda yapının 400 yıllarında inşa edildiği görüşü bir rivayetten öte olmadığı kanısındayız. Kitabesine göre 1873 tarihinde yapıldığını bildiğimiz Evengelata Protestan kilisesi, 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren bölgede Protestanlığın var olduğunu kanıtlamaktadır.

Sonuç olarak Şırnak ve çevresi, birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Bu olgu günümüze kadar sağlam gelen mimari yapılardan anlaşılmaktadır. Tarih boyunca birçok dinin yaşam alanı olan bölgede Hristiyan inancına ait kilise ve manastırlar bulunmaktadır. Çalıştığımız kiliselerden biri Nasturi diğeri Prostestan olan iki farklı mezhebe aittir. Her iki kilise de farklı plan tiplerinde yapılmıştır. Köy içinde her ne kadar farklı mezhep bulunsada yaşam tarzı ve kültürleri aynı kalmaya devam etmiştir. Bölgede yer alan kiliseler, coğrafi konumunun yanı sıra ekonomik açıdan sahip olunan koşulların yetersizliğinden ötürü, komşu sanat çevrelerinde bulunan diğer Hristiyan dini mimari örneklerine nazaran plan ve mimari özellikler açısından daha az gelişim göstermiştir. Bunu gerek yapılarda kullanılan moloz ve kaba yonu taş malzemedenden gerekse herhangi bir süslemenin olmamasından anlamaktayız. Ele aldığımız ikinci yapı Şırnak'ta tespit edebildiğimiz tek Protestan kilisesi olması açısından önem taşımaktadır. Ayrıca tarihlendirmede büyük sorunlar bulunan diğer yapılara nazaran bu yapının inşa kitabesinin bulunması önemini bir kat daha artırmaktadır. Yine bu yapı ilk defa tarafımızca çalışılarak literatüre geçirilmesi açısından değerlidir.

Zorlu ve çalışması oldukça zahmetli bir coğrafyada bilimsel metotlarla saha çalışması yapılarak değerlendirilen her yayın, daha sonra yapılacak olan çalışmalara bir temel oluşturmaktadır.

Günümüze kadar sağlam gelebilmiş bu iki kilisenin ülkemizdeki birer taşınmaz kültür varlığı olması açısından büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Altunkanat, S. (2020). Hristiyanlıkta Monofizit ve Diyofizit Kristolojinin Konsiller Açısından Değerlendirilmesi, *Kesit Akademi Dergisi*, s.24, s.389-413.

ŞIRNAK SİLOPİ KÖSRELİ (HASSANA) KÖYÜ'NDEKİ İKİ KİLİSE ÜZERİNE BİR
DEĞERLENDİRME

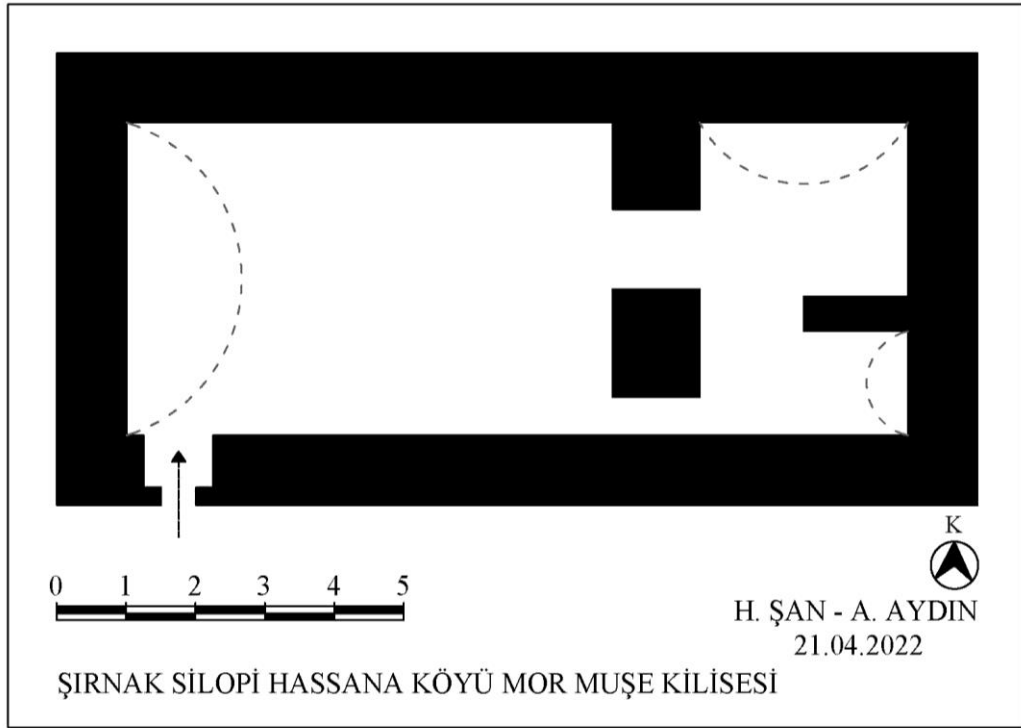
- Atiya, A. S. (2005). *Doğu Hristiyanlığı Tarihi*, (Çev. Nurettin Hiçyılmaz). İstanbul: Doz Yayınları.
- Aytekin, O. (1999). *Ortaçağdan Osmanlı Dönemi Sonuna Kadar Artvin'deki Mimari Eserler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bell, G. L. (1911). *Amurath To Amurath*, London.
- Bell, G. L. (1982). *The Churches and Monasteries of The Tur'Abdin*, London. The Pinder Press.
- Berchem, M. V., Strzygowski, J., Bell, G.L. (1910). *Amida*, Heidelberg, Carl Winters universitätsbuchhandlung.
- Bilge, (2011). *Mor Gabriel Manastırı;1600 yıllık Gelenek*, İstanbul: GDK yayınları.
- Bilge, Y. (2011). Turabdin: Süryani Kilise ve Kültürünün Beşiği, *Uluslararası Midyat Sempozyumu*, 7-9 Ekim 2011, Mardin Artuklu Üniversitesi, s.507-529, Mardin.
- Çelik, M. (1987). *Süryani Kilisesi Tarihi*, İstanbul: Yayıncılık Matbaa.
- Çelik, T. (2014). *Turabdin'de Kalanlar*, İstanbul: Yeni Anadolu Yayıncılık.
- Dvornik, F. (2019). *Konsiller Tarihi İznikten II. Vatikan'a*, (çev. Mehmet Aydın). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Elyiğit, U. (2019). Turabdin Hristiyan Dini Mimarisinde Manastır Geleneği, *Atlas Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, S.18, s. 323-349.
- Elyiğit, U., Korkut, T. (2020). Tur Abdin Bölgesi'nde Beth/Slutho (Yazlık Kilise/Dua Evi) Geleneği, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 49, s. 175-206.
- Elyiğit, U. (2020). *Mardin İli ve İlçelerindeki Manastır Mimarisi*, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Erbaş, A. (2001). Protestan Reformu ve Martin Luther, *Dinler Tarihi Araştırmaları Sempozyumu III*. 9-10 Haziran 2001, s. 197-245, Ankara.
- Erkanal, H. (1987). 1986 Cudi Dağı Araştırması, *V. Araştırma Sonuçları Toplantısı II*, 6-10 Nisan 1987, s.111-118, Ankara.
- Fortacı, T. (2018). Nesturiliğin Ortaya Çıkış Süreci, *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, C.18, S.2, s.63-99.
- Guntram K, (2017). *Erken Hristiyan Sanatı*, (çev. Ayşe Aydın), İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Gündüz, Ş. (2017). *Din ve İnanç Sözlüğü*, İstanbul: Vadi Yayınları.
- Güneş, H. (2018). Silopi Tarihi Üzerine Notlar, *Üç Ülkenin Kavşağında Uluslararası Silopi Sempozyumu*, 26-28 Ekim, Şırnak Üniversitesi, s. 29-112, Şırnak.
- Hollerweger, H. (1999). *Canlı Kültür Mirası Tur Abdin*, (Çev. Sevil Gülçur). Avusturya: Freunde Des Tur Abdin.
- Karaca, Y. (2007). Bitlis Değirmenaltı Köyü Saint Anania manastırı, *II. Van Gölü Havzası Sempozyumu*, 04-07 Eylül 2006, (Ed. Oktay Belli), Bitlis Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, s. 122-131, Bitlis.

ŞIRNAK SİLOPİ KÖSRELİ (HASSANA) KÖYÜ'NDEKİ İKİ KİLİSE ÜZERİNE BİR
DEĞERLENDİRME

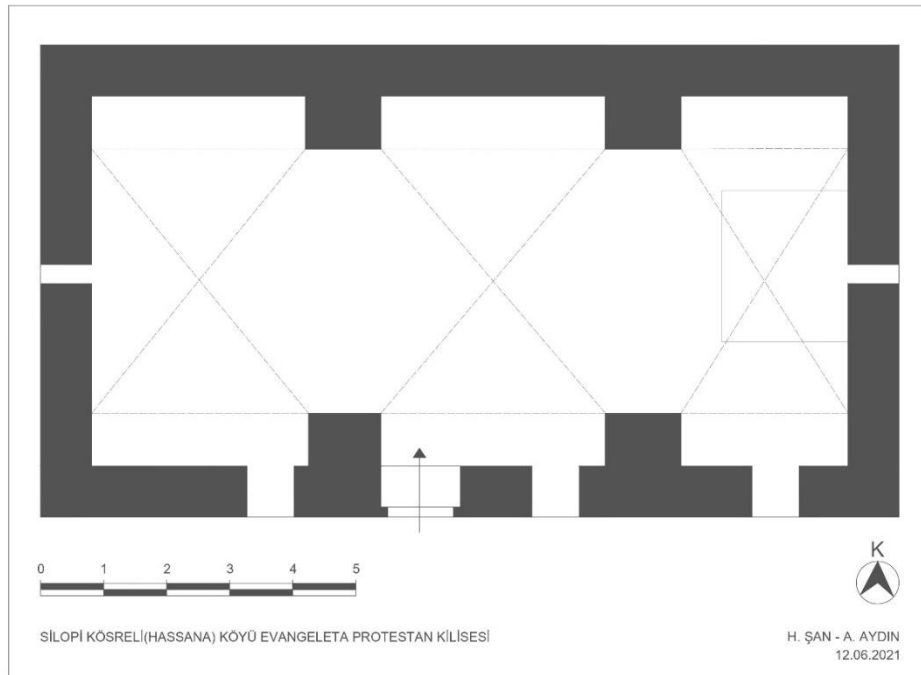
- Karaca, Y., Şan H. (2020). Şırnak İdil'deki Manastırlar, (Ercan Çalış, Resul Yelen) Sanat ve Kültür Tarihi Araştırmaları, Hiper Yayınevi, s.457-493, İstanbul.
- Karaca, Y. (2004). *Doğu Anadolu Bölgesi Hristiyan Dini Mimarisinde Jamatun Yapıları*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Karaca, Yalçın. (2015). Van'ın Dağönü Köyü Saint Sahak Manastırı (Erernayvank) ve Ermeni Mimarisindeki Önemi, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 29, s. 222-254.
- Karaca, Yalçın. (2016). Van Gevaş'taki Sain Etienne Manastır (Nakaravank-Algın) ve Gevaş Kıyı Şeridindeki Tek Nefli Kiliseler Üzerine Bir Değerlendirme. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 29, 151-193.
- Keser, E. (2002). *Tur Abdin Süryani Ortodoks Dini Mimarisi*, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı yayınları.
- Koch, G. (2017). *Erken Hristiyan Sanatı*, (çev. Ayşe Aydın), İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Korkut, T. (2019). Turabdin Bölgesi Hristiyan Dini Mimarisinde Midyat (2017 Arkeolojik Yüzey Araştırması), *Atlas International Refereed Journal on Social Sciences*, S.19, s. 323-349.
- Kozbe, G. (2006). Şırnak İli Cizre-Silopi Ovası Yüzey Araştırması 2005, 24. *Araştırma Sonuçları Toplantısı I*, 29 Mayıs - 2 Haziran 2006 s. 307-326, Çanakkale.
- Kozbe, G. (2007). Şırnak İli Araştırması 2006, 25. *Araştırma Sonuçları Toplantısı 1*, 28 Mayıs - 1 Haziran 2007 s. 175-186, Çanakkale.
- Kozbe, G., Güngör, A., Uygarlık Kavşağında Cizre-Silopi Ovasının Erken Tarihi, *Üç Ülkenin Kavşağında Uluslararası Silopi Sempozyumu*, 26-28 Ekim, Şırnak Üniversitesi, s. 47-87, Şırnak.
- Özipek, K. (2014). *Hakkari'deki Nasturi Kiliseleri*, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Sinclair, T. A. (1989). *Eastern Turkey: An Architectural and Archaeological Survey*, London. The Pinder Press.
- Şan, Hüseyin. (2018). *Şırnak İdil'deki Hristiyan Dini Mimarisi*, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Top, M., Koç E., İslamoğlu, H. (2005). Hakkari ve Şırnak İlleri ve ilçeleri Yüzey Araştırması 2004, 23. *Araştırma Sonuçları Toplantısı II*, 30 Mayıs - 3 Haziran 2005 s. 225-234, Antalya.
- Top, M., Özkurt, K. (2007). Hakkari ve Şırnak İlleri ve ilçeleri Yüzey Araştırması 2006, 25. *Araştırma Sonuçları Toplantısı III*, 28 Mayıs - 1 Haziran 2007 s. 469-488, Kocaeli.

ŞIRNAK SİLOPİ KÖSRELİ (HASSANA) KÖYÜ'NDEKİ İKİ KİLİSE ÜZERİNE BİR
DEĞERLENDİRME

Çizimler

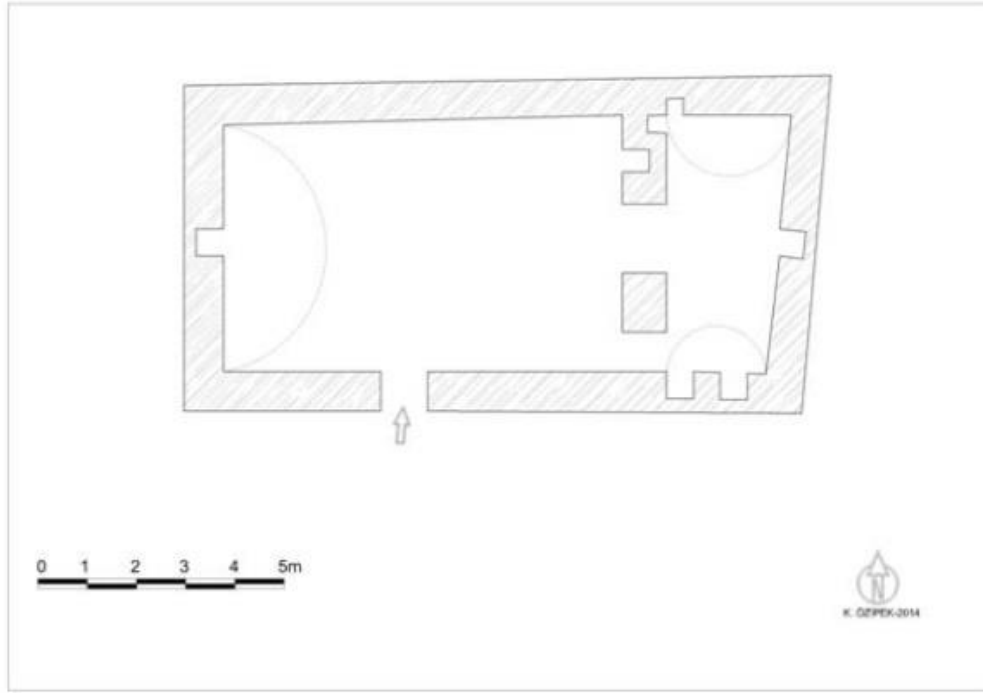


Çizim 1. Silopi Köşreli (Hassana) Köyü Mor Muşe Kilisesi Planı.

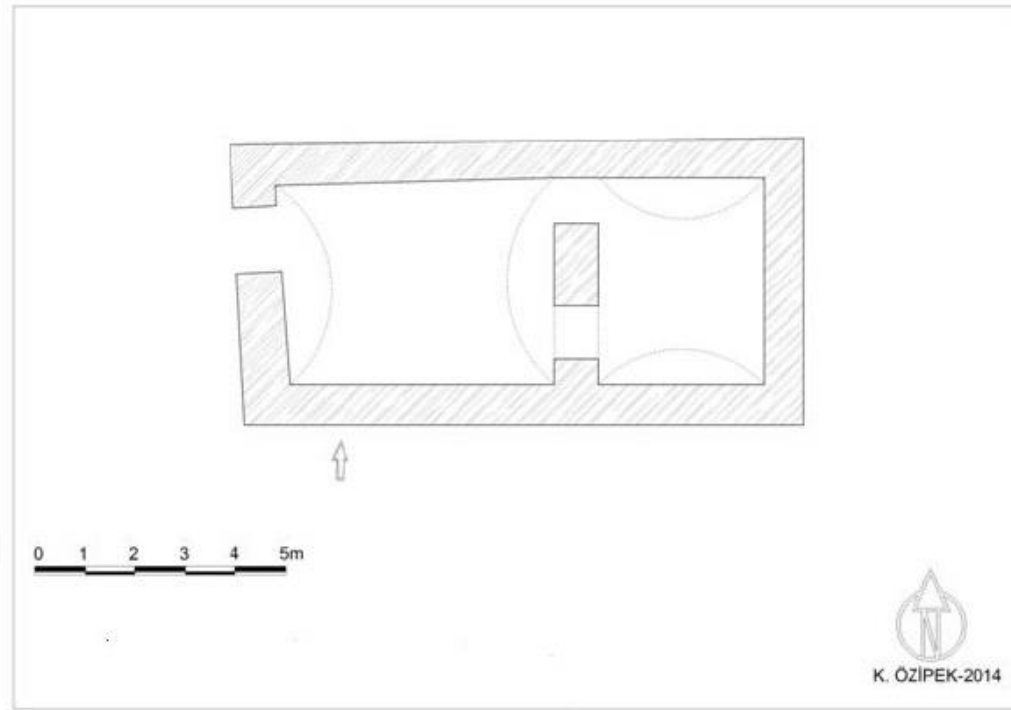


Çizim 2. Silopi Köşreli (Hassana) Köyü Evangeleta Protestan Kilisesi Planı.

ŞIRNAK SİLOPİ KÖSRELİ (HASSANA) KÖYÜ'NDEKİ İKİ KİLİSE ÜZERİNE BİR
DEĞERLENDİRME

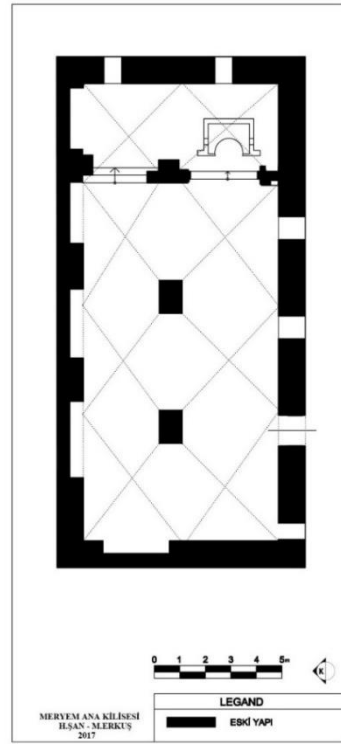


Çizim 3. Hakkari Çukurca(Tuxup) Mar Salita kilisesi Planı (K. Özipek, 2016).

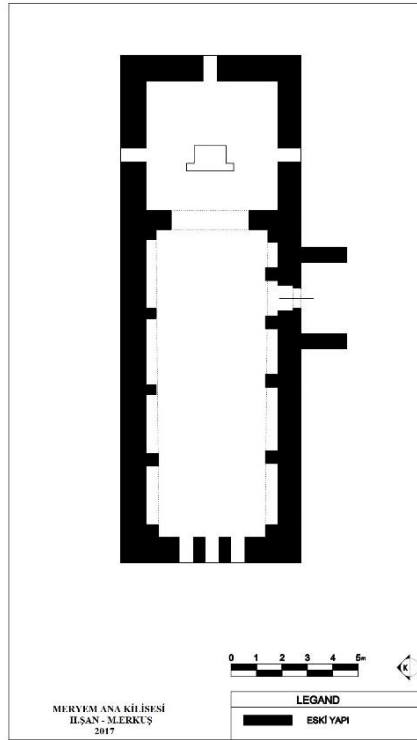


Çizim 4. Hakkari Kırıkdağ (Dez) Mate Kilisesi Planı (K. Özipek, 2016).

ŞIRNAK SİLOPİ KÖSRELİ (HASSANA) KÖYÜ'NDEKİ İKİ KİLİSE ÜZERİNE BİR
DEĞERLENDİRME

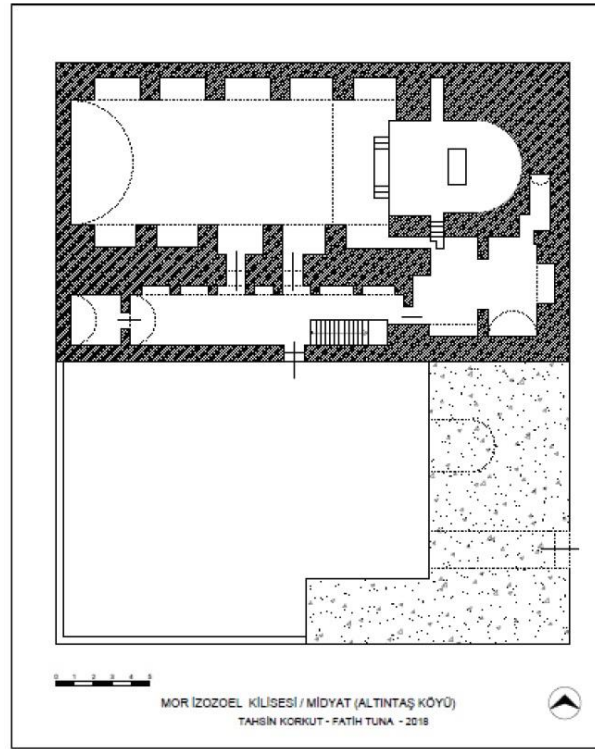


Çizim 5. İdil İlçe Merkezi Meryem Ana Kilisesi (H. Şan, 2018).

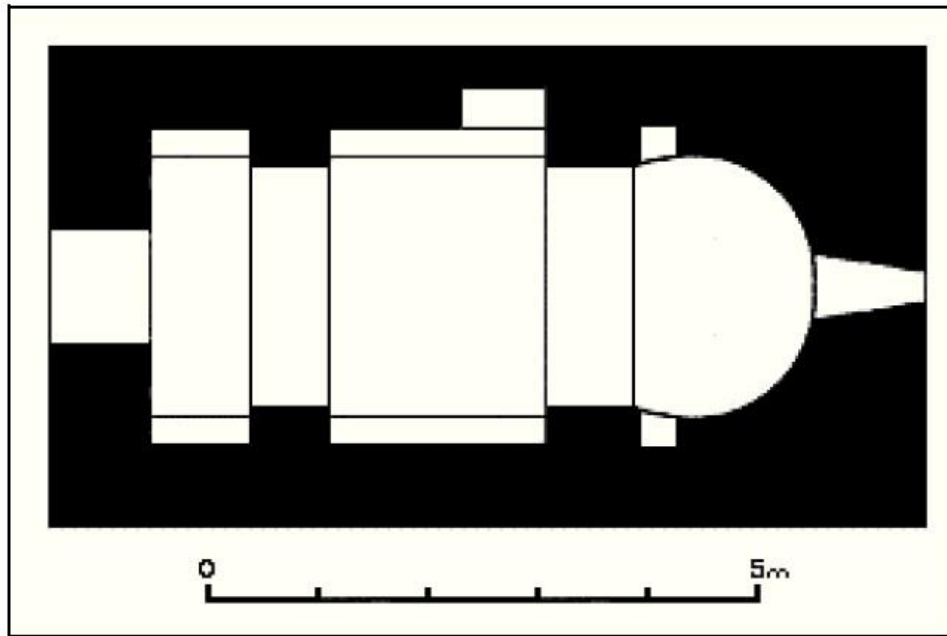


Çizim 6. İdil Haberli Köyü Meryem Ana Kilisesi (H. Şan, 2018).

ŞIRNAK SİLOPİ KÖSRELİ (HASSANA) KÖYÜ'NDEKİ İKİ KİLİSE ÜZERİNE BİR
DEĞERLENDİRME

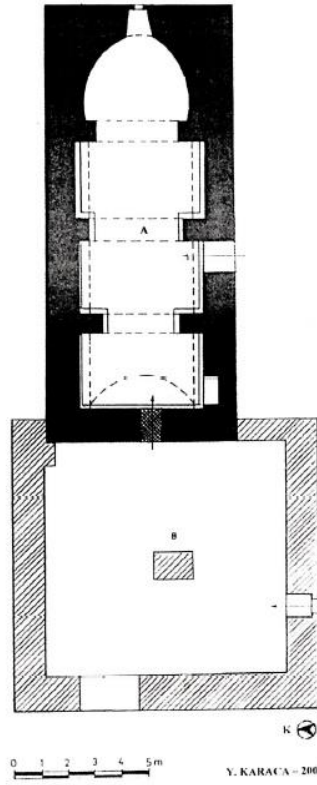


Çizim 7. Midyat Altıntaş (keferze) Köyü Mor İzozel Kilisesi(U. Elyiğit, 2018).



Çizim 8. Van Gevaş Göründü (Mihrapit) Köyü Kilisesi Planı (Y. Karaca 2018).

ŞIRNAK SİLOPİ KÖSRELİ (HASSANA) KÖYÜ'NDEKİ İKİ KİLİSE ÜZERİNE BİR
DEĞERLENDİRME



Çizim 9. Bitlis Değirmenaltı Köyü Saint Anania Manastırı Kilisesi (Y. Karaca 2006).

ŞIRNAK SİLOPİ KÖSRELİ (HASSANA) KÖYÜ'NDEKİ İKİ KİLİSE ÜZERİNE BİR
DEĞERLENDİRME

Fotoğraflar



Fotoğraf 1. Hassana Köyü genel görünümü.



Fotoğraf 2. Mor Muş Kilise'nin kuzeyden görünümü.

ŞIRNAK SİLOPİ KÖSRELİ (HASSANA) KÖYÜ'NDEKİ İKİ KİLİSE ÜZERİNE BİR
DEĞERLENDİRME



Fotoğraf 3. Mor Muş Kilise'nin kuzeybatı cephesinden görünümü.



Fotoğraf 4. Mor Muş Kilise'nin güneybatı cephesinden görünümü.

ŞIRNAK SİLOPİ KÖSRELİ (HASSANA) KÖYÜ'NDEKİ İKİ KİLİSE ÜZERİNE BİR
DEĞERLENDİRME

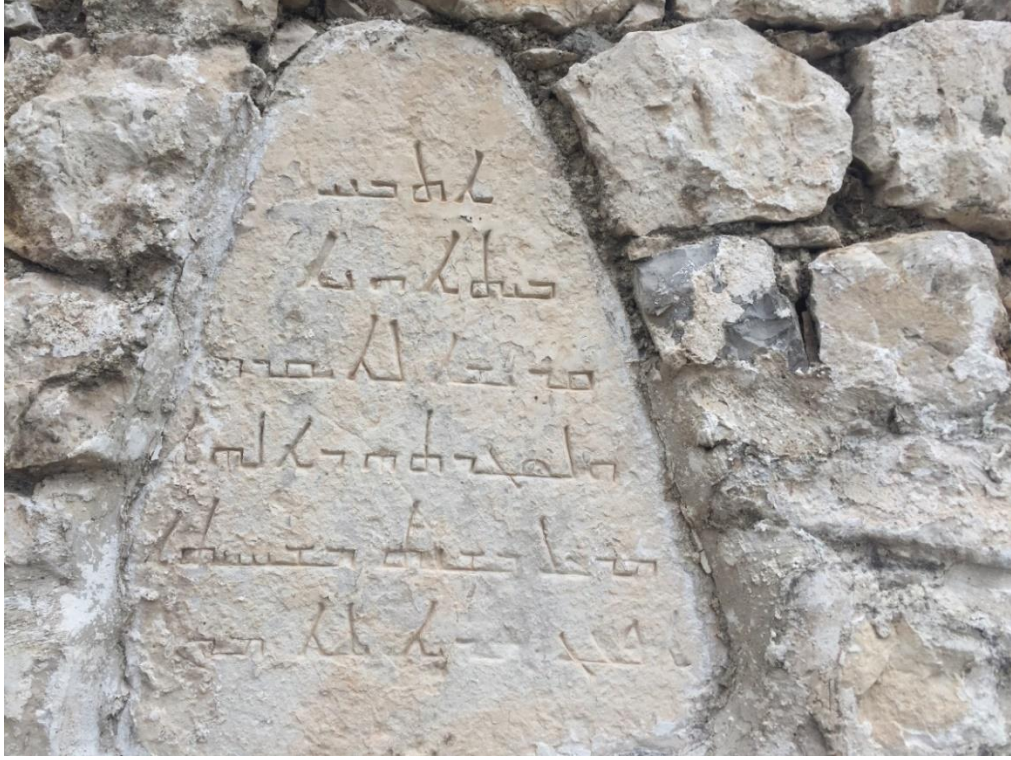


Fotoğraf 5. Mor Muş Kilisesi iç mekan doğudan görünümü ve üst örtüsü.



Fotoğraf 6. Mor Muş Kilisesi iç mekan batıdan görünümü ve üst örtüsü.

ŞIRNAK SİLOPİ KÖSRELİ (HASSANA) KÖYÜ'NDEKİ İKİ KİLİSE ÜZERİNE BİR
DEĞERLENDİRME



Fotoğraf 7. Evengeleta Kilisesi inşa kitabesi görünümü.



Fotoğraf 8. Evengeleta Kilisesi kuzeybatı cephesi görünümü.

ŞIRNAK SİLOPİ KÖSRELİ (HASSANA) KÖYÜ'NDEKİ İKİ KİLİSE ÜZERİNE BİR
DEĞERLENDİRME



Fotoğraf 9. Evangeleta Kilisesi güney cephesi görünümü.



Fotoğraf 10. Evangeleta Kilisesi İç mekan batıdan genel görünüm.

ŞIRNAK SİLOPİ KÖSRELİ (HASSANA) KÖYÜ'NDEKİ İKİ KİLİSE ÜZERİNE BİR
DEĞERLENDİRME



Fotoğraf 11. Evengeleta Kilisesi iç mekan doğudan genel görünüm.



Fotoğraf 12. Evengeleta Kilisesi iç mekandaki mezar yapısı görünümü.



SANATÇI EROL AKYAVAŞ RESİMLERİNDE KALİGRAFİK ETKİLER

Fatma Altın Yüce¹, Mustafa Cevat Atalay²

Özet

Türk resim sanatında çağdaş yaklaşımların gelenekten yola çıkan boyutu da bulunmaktadır. Kaligrafik eğilimlerde gelenekten yararlanarak yeni ifade biçimleri oluşturma da bir yöntem olarak sanatçılarda görülmektedir. Kaligrafi soyut biçimlendirme özelliklerini ortaya koyan bir sanat yöntemi olarak, resim sanatında birçok farklı bağlamda ortaya çıkmaktadır.

Kaligrafi, sanat ve tasarıma dair hem mana hem de plastik etki bakımından güçlü bir ifade aracıdır. Türk sanatları, kaligrafinin etkili üretimler yaptığı medeniyetlerden birisidir. Kaligrafi, güzel yazı ve hat sanatını ihtiva eden mimarlık yapılarında bulunduğu gibi, kitap yazımında, fermanlarda, tezhiplerde ve çini sanatında yazı estetiğiyle beraber nakşedilmiştir.

Türk sanatında önemli yere sahip sanatçılardan birisi de Erol Akyavaş'tır. Sanatçı, geleneksel motiflerden esinlenerek özgün eserler üretmiştir. Geleneksel yazıyı özgün bir ifade ile sentezleyen sanatçı, Türk Sanatının özgün üslup ve geleneğini, yeniden ele alarak estetik değer yaratmıştır. Geçmiş ile geleceği harmanlayarak günümüz resim sanatına pek çok eser kazandıran sanatçının daha fazla incelenmesi sayesinde geleneğin, günümüz resminde yer buluşuna odaklanılması sanatçı estetiğine yaklaşımımız bakımından önemlidir. Bu çalışmada sözü edilen kaligrafik etkiler bağlamında Erol Akyavaş ve yarattığı iki esere odaklanılmıştır.

Literatüre ve resim analizlerine göre, sanatçının birçok bağlamla geleneksel sanat unsurlarından olan hat, minyatür resme dair bir esinlenme yaklaşımı içinde bulunduğu, bununla beraber kendine ait bir sentez oluşturduğu söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Kaligrafi, Modern Sanat, Soyut Sanat, Erol Akyavaş

¹ Öğr. Gör., Dicle Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim İş Eğitimi, fatmaaltin@outlook.com

² Prof. Dr., Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, ORCID: 0000-0002-7498-4722, mcevata@gmail.com

CALIGRAPHIC EFFECTS IN THE PAINTINGS OF THE ARTIST EROL AKYAVAŞ

Abstract

Contemporary approaches in Turkish painting also have a dimension based on tradition. Creating new forms of expression by utilizing tradition in calligraphic tendencies is also seen in artists as a method. Calligraphy emerges in many different contexts in the art of painting, as an art method that reveals its abstract shaping features.

Calligraphy is a powerful expression tool for art and design, both in terms of meaning and plastic effect. Turkish arts is one of the civilizations where calligraphy makes effective productions. Calligraphy was also engraved together with the aesthetics of writing in the writing of books, edicts, illuminations, and tile art, as well as in architectural structures containing Fine Writing and Calligraphy.

One of the artists who has an important place in Turkish art is Erol Akyavaş. The artist produced original works inspired by traditional motifs. Synthesizing traditional writing with a unique expression, the artist created aesthetic value by reconsidering the original style and tradition of Turkish Art. It is important for our approach to artist aesthetics to focus on the invention of tradition in today's painting, thanks to further examination of the artist, who has brought many works to today's painting art by blending the past and the future. In this study, the focus is on Erol Akyavaş and his two works in the context of the mentioned calligraphic effects.

According to the literature and painting analysis, it can be said that the artist has an inspirational approach to calligraphy and miniature painting, which is one of the traditional art elements in many contexts, and creates a synthesis of his own.

Keywords: Calligraphy, Modern Art, Abstract Art, Erol Akyavaş

Giriş

Modern sanat, bilimsel ve teknolojik buluşlarla paralel bir biçimde yeni ifade araçlarına yöneldiği gibi birçok yeni unsuru da sanat kavramlarına dahil etmiştir. Modern sanat, birçok farklı sanatsal problemi konu edinerek, insanların tarih boyunca ortaya koymuş oldukları estetik ve sanata dair üretimlere yeni tartışmalarla bakmıştır. Modern sanatçılara önemli ölçüde ilham veren kaynaklardan biri de kuşkusuz Asya, Mısır, Afrika vb. kültürü ve sanatları olmuştur.

Türklerin İslam dünyasında ulaşmış oldukları medeniyet seviyesi ve bu medeniyetin ortaya koymuş olduğu minyatürler, Türk damga ve simge örnekleri, kaligrafi, hat, süsleme, halı ve kilim sanatı hem Avrupa'da hem de yurdumuzda sanatçıların ilham kaynağı olabilmektedir. Nitekim Avrupalı soyut çalışan sanatçılardan Paul KLEE, Piet MONDRIAN, Joan MIRO ve Hans HARTUNG doğu kaligrafisinin etkisiyle eserler üreten sanatçılardan birkaçı olmuştur (Yılmaz, Gökdemir, 2018). Bu büyük ustaların yanında, Modern Türk Resim Sanatının

önemli isimlerinden Erol Akyavaş minyatür ve hat sanatı, kaligrafi ve hat sanatına ait eserlerden, esinlenerek sanat yapıtları ürettiği varsayılmaktadır. Bu esinlenme başlıca etkisini soyutlama tavrı ile göstermektedir. Sanatçıya ait yaratıcı düşünce kendini doğrudan bir teslim yerine yeni bir biçim evreni olarak sunmaktadır.

19. yüzyılın siyasi yapısı ve teknolojik yenilikleri göz önünde bulundurulduğunda, bulunulan ortamın, sanatçıların iç dünyası üzerindeki etkisi tahmin edilebilir. Bunun yanında, büyük ilgi gören siparişlerin de son bulması, sanatçıların özgün konulara yönelmelerine olanak sunmuştur (Yılmaz, 2013, s.21). Özgün konulara yönelen sanatçılar modern olarak ifade edilen sanat anlayışını ortaya koymuşlardır.

Resim sanatında dünyayı etkileyen soyut anlayış, evrensel bir manifestodan, iddia ile ortaya çıkmakla beraber, sanatçının ruhsal enerjisini de aktarmaktadır. Batılı sanat anlayışındaki soyutlamacı anlayışa bağlı, kaligrafik esinlenmenin olduğu yapıtlar, batılı anlamda resim yapan, yeni sentezleri arayan sanatçılar için esinlenme ve öykülenme odakları olarak dikkat çekmektedir. Görsel kültür ve geleneğin içinde zaten bulunan kaligrafi, tarihsellik içindeki, Türk sanatçıların yeni sentezlere dair yaklaşımı olumludur.

Modern sanatın doğduğu batı toplumunda resim sanatı 19. y.y.'a kadar hâkim olan akademizm ile izlenimciliğin ikileminden, teknolojinin ilerleyişi, fotoğraf makinası ve sinemanın işlevlerinin ortaya çıkması, resim sanatında soyut eğilimlerin kendini göstermesinde büyük etki yaratmıştır (Atan, 2000, s.16).

Türk sanatında geleneksel sanatlar olarak, kaligrafi hem kökleşmiş, hem de üsluplaşmıştır. Geçmiş çok eskiye dayanan kaligrafi Türk sanatının en güçlü sanat dallarından birisidir. Kültürel olarak, görsel sanatçılarda etkileri olmadığı düşünülemez.

Çağdaş Türk resim sanatının esinlenme noktalarından hat sanatı, soyutlamaya dair birçok yöntemi ile etki kaynağı olabilmektedir. Etki noktaları estetik ve biçimseldir. Örneğin plastik olarak, boş ve dolu alanların kullanımı, ritim ve hareketi temsil eden çeşitli biçimler birçok bağlamda tasarım yapılarında farklı çözüm yolları da sunabilmektedir.

Türk sanatında kaligrafinin yeri kültürümüzde derinlikli, ustaca ifade edilmiş çok fazla sayıda eser ortaya konmuştur. İslam kaligrafisinde öne çıkan ritim kütlelerinin ve yoğun biçim etkisinin resim yüzeyine katkısına sıkça rastlanmaktadır. Birçok ressam eserlerinde kaligrafinin özgün bir yaklaşımla, plastik ve estetik yönü ile ele almıştır. Ülkemizde, soyut resim sanatı denildiğinde Erol Akyavaş'ın minyatür resim ve Hat sanatına dair birtakım öğelerden esinlendiği söylenebilir.

Bu çalışmanın amacı, Modern Türk Resim Sanatının önemli sanatçılarından Erol Akyavaş'ın eserlerindeki kaligrafi yansımalarını araştırıp ortaya koyabilmektir.

Akyavaş yapıtlarında, “mimarlığın” geometrik anlayışı ile minyatür resmi arasında bir sentez oluşturur. “kompozisyonlarındaki geometrinin önemli bir yapı taşı” bu sentezdir. “Mimarlık” tasarım anlayışını, resmin kompozisyonuna dahil eden sanatçı... Modernite ve gelenekle” yapıtlarını sentezlemiştir (Atalay, 2012: 13).

Kaligrafiden esinlenen sanatçıların Türk Resminde bir vaka olduğu görüşü kabul edilmektedir. Bu kapsamda araştırma kapsamına alınan sanatçının kaligrafik etkilerinin yönünü belirleyebilir miyiz? Sanatçıların eserleri incelendiğinde plastik dil olarak mı bir anlatım söz konusudur? Farklı esinlenmeler bakımından örneğin konular bakımından mı etkilenmişlerdir?

Bu çalışmada, nitel araştırma modeli kullanılarak, literatür üzerinden değerlendirmeler yapılacaktır. Çalışma, sınırlılıklara sahiptir. Bu kapsamda sanatçıya ait iki çalışma üzerinden bir yorumlama gerçekleştirilmiştir. Somut olarak kaligrafi etkilerini görebileceğimiz eserler üzerine yapılan analizler çalışmada yer almıştır.

Çalışmanın evrenini Modern Türk resim sanatçıları, örneklemine ise Erol Akyavaş’a ait iki eser oluşturmaktadır. Önceki araştırmalara göre, yapıtlarında, kaligrafi etkisinin görüldüğü varsayılan bir sanatçıdır.

Araştırmanın verilerinin analizinde, nitel veri analiz yöntemlerinden olan doküman inceleme yöntemi kullanılmıştır. Doküman inceleme, araştırılması amaçlanan olgu veya olgular ile ilgili bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır. Yıldırım, Şimşek ve Karasar’a göre, “doküman incelemesi bir çalışma ile ilgili olan kayıt ve belgeleri toplayarak belirli sisteme göre kodlayıp inceleme işlemidir” (Yıldırım, Şimşek, 2011, Karasar, 2012).

1. Hat Sanatı ve Kaligrafi

“Arapça bir kelime olan hat sözlükte; ince, uzun, doğru yol, birçok noktasının birbirine bitişerek sıralanmasından meydana gelen çizgi, çizgiye benzeyen şeyler ve yazı gibi anlamlara gelir. Bu kelime özellikle İslâm kültüründe “yazı” ve “güzel yazı” (hüsn-i hat, hüsnül-hat, el-hattül-hasen) mânalarında kullanılmıştır.” (Serin, 2003, s.17).

Geleneksel Hat Sanatı, harfler arasındaki boşlukları tasarım ve klasikleşmiş estetik kurallarına göre düzenleyerek kâğıt üstüne kalem veya fırça ile güzel yazı yazma sanatıdır. Hat ise yazı anlamına gelmektedir. Yazı, temelde işlevsel bir amaca hizmet etmekle beraber sanat dallarının üslupsal gelişimleriyle yakından alakalıdır (Rona, 1997, s.934-935).

Yazı sanatının bir diğer ifade biçimi olan kaligrafiye, sanat kavramı açısından farklı anlamlarda yüklenilmiştir.

Kaligrafi, yazının güzel ve estetik biçimde yazılmasıdır. Bütün kültürler tarafından ilgi odağı olmuş, birçok sanatçı tarafından uygulanmıştır. Çin, Japon

kültüründe fırça ile İslam kültüründe kamyş vb. gibi araçlarla uygulanagelmektedir. Batı kültüründe daha çok mürekkep ve yazı kalemiyle yapılmıştır. Kaligrafi yazının estetik bir amaçla biçimlendirilmesidir. Bir çok bileşen harf, kelime ve kağıt yüzeye bir tasarım olarak dahil olmaktadır. Süslü ve dekoratif olabileceği gibi, sanat eserleri gibi son derece özgün ve eşsiz yapılabilmektedir. Tasarım ele alındığında özellikle klasik kaligrafinin insan elinden çıkmış olması, ahenkli ve ritimsel unsurlar ile harmanlaması onun değerini oluşturan unsurlardandır. Harfler arasındaki boşluklar, harf ya da metinlerin yerleri, mesafeleri, büyüklükleri, tonları gibi birçok özelliği düzenlenen tasarım için gereklilik arz etmektedir.

Geleneksel Hat sanatı, kaligrafik yapının kapsamı içinde değerlendirilebilir. Ancak Çin, Japon ve Asya toplumlarında kaligrafinin aynı zamanda, arka planda yer alan bir mana gücü vardır. Yazı, Çin Mısır, Japon ve Arap kültüründe resimsel plastik birçok öğeyi de barındırabilir. Bu nedenle, yazı; sadece güzel bir biçim değil aynı zamanda anlamlara sahip, jestlerin, ifadelerin ve göstergelerin olduğu estetik ve tinsel bir yapıya sahip olduğu ileri sürülmektedir. Nihayet, kaligrafide var olan süsleme amacı, geleneksel olarak estetik bir güzeli ve arayışı içinde barındırabilen bir muhteviyata da sahip olabilir.

Sanatsal bir açıyla kaligrafi, sadece harflerin estetik bir kaygı ile güzel biçimlere kavuşturulması ham yazının sanatçı duyarlılığı ile işlenmiş olmasıdır (Yiğit, 2007, s.20).

Yazı insanların birbiriyle iletişim kurmak için kullandıkları sembollere dayanan bir dildir. Yazıda belirli işaretler kullanılmaktadır. Okuyanların bu işaretlerin konuşmada neye karşılık geldiğini bilmeleri gereklidir. Yazının, birçok kuralı vardır ve her kültüre göre farklı özellikler gösterebilir. Yazı konuşma dilindeki sözleri temsil eden sembollerin görülebilir biçimde kaydedilmesidir. Yazı temelde bir iletişim aracıdır. Bilgileri kaydedilebilir, yazar ile okuyan arasında iletişim sağladığı gibi kayıtlı olması sayesinde bilgiyi her zaman geliştirebilecek, kaynak işlevi sağlamaktadır. Yazı semboller içerdiğinden her sembolün resimsel bir gösterim olduğu ve ona yazan ve okuyan bağlamında anlam yüklendiğini söyleyebiliriz.

2. Modern Türk Resminde Hat Sanatının Etkileri

Sanatçılar, bulundukları kültürden tarih ve coğrafyadan etkilenmektedir. Dünya üzerinde sosyal ve kültürel ortamlardaki, her sanatçı, bulunduğu görsel kültürden farklı ölçülerde etkilenmektedir. Türk resim sanatındaki sanatçıların, bu kapsamda görsel kültür ve geleneksel sanatlardan etkilendikleri düşünülebilir. Bu bağlamda, sanatçıların eserlerinde hem bir kabul olarak hem de bir sentezleme olarak kaligrafik yansımaları dair özellikler görebilmemiz mümkündür.

Sanatçılar arasında, geleneksel sanatlara ve resim sanatının özgün yapıtları bakımından, kişisel çalışmalarda, geleneksel bir sentezlemesinin olması gerektiğini

ileri sürenler de bulunmaktadır. Örneğin, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi sanatçılar, kilim, halı, yöresel motifler ve hat sanatına dair sanatları inceleme yaklaşımı göstermiştir. “1950’lerde kimi sanatçılar yeni düzenlemelerinde İslam hat sanatını esin kaynağı görürken kimi sanatçılarımız da yöresel halı-kilim ve nakış motiflerinden esinlenmiştir” (Kılıç, 2003, s.163).

İslam Hat sanatının Türk resmine yansımaları olarak iki kategoride sınıflandırılabilir. Bunlar; konuya bağlı kullanım, anlamını değiştirmeden resim sanatına yansıtma veya değişiklik yapsa da temel yapıdan uzaklaşmama, diğeriye soyutlayıcı tavrı kullanarak kendi kişisel sanat anlayışı içinde plastik olarak kaligrafiyi, şiirsel, jestlerle, ritim ve hareketi kapsayan soyutlamacı tavır ile aktarma.

Soyut sanat, gördüğümüz dünyaya ait gerçekleştirilen resimsel çalışmaların yerine, kendi tasarım ve plastik unsurlarını estetik olarak kullanmıştır. Örneğin renk, biçim ve çizgi dilini ifade araçlarından bazılarıdır. Soyut sanat; “renk, çizgi, kütle, ton gibi çeşitli biçim öğelerinin bilinen nesnelere benzemeyecek şekilde kullanımı sonucu oluşturulan geometrik veya amorf imgelerle ortaya çıkan düzenlemeler” olarak adlandırılmaktadır (Erzen, 1997, s.1689).

3. Erol Akyavaş

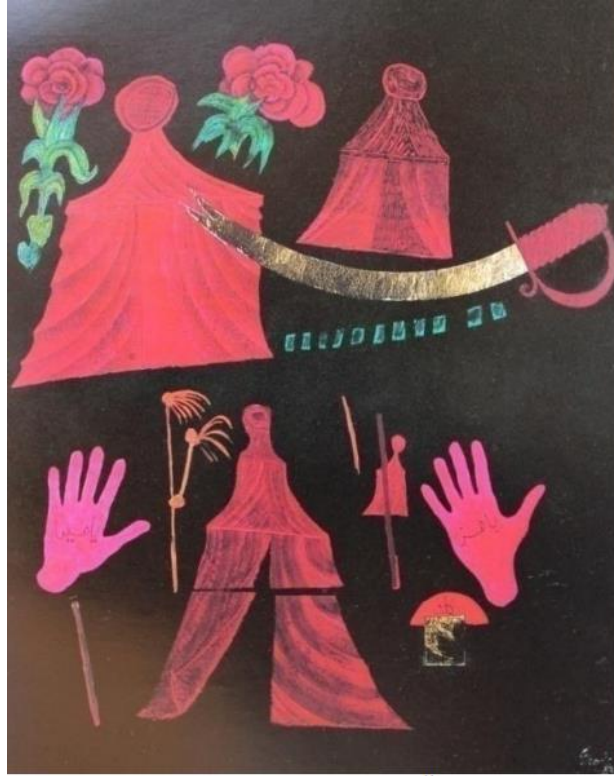
1932 yılında İstanbul’da doğan, Akyavaş, Avrupa ve Amerika’da mimarlık ve sanat eğitimi almıştır. Doğu sanatlarına ve özellikle de İslam sanatına duyduğu ilgi ile tasavvuf geleneğini de harmanlayarak özgün sanatının merkezi haline gelmiştir. Erol Akyavaş, geleneksel motiflerden esinlenerek birçok eser üreten Bedri Rahmi Eyüboğlu ile 16 yaşında tanışmış ve atölyesinde çalışma fırsatı oluşturmuştur. 1951 yılında Yunus Emre’nin şiirlerinden ilham alarak yaptığı özgün çalışmalar Erol Akyavaş’ın yerel kültüre olağanüstü değer verdiğinin kanıtı niteliğindedir (Bayramoğlu, 2013, s.15).

Erol Akyavaş, İslam hat sanatının kaligrafik özelliklerinden faydalanarak harflerin okunabilirliğinden ziyade yazının plastik değerine ağırlık vermiştir. Eserlerinde plastik elemanlardan olan açık-kapalı, dörtgen, üçgen, merkezi, simetrik, asimetrik, diyagonal ve yuvarlak öğeleri kullanmıştır. Ayrıca nokta, çizgi ve lekesel özellikleri de hat sanatına yönelmesinde etkili olmuştur. İslam hat sanatından etkilenmesine sebep olan en önemli unsurların başında ise Doğu Batı sentezini doğru bir şekilde aktarma çabasının geldiği düşünülebilir.

Akyavaş’ın eserleri bütünüyle incelendiğinde mimari yapılar yanında kullandığı sembol ile evrenin minyatür sanatından etkilendiği perspektifsiz bir yüzey oluşturmak istediği bu bakımdan minyatürden esinlendiğini söyleyebiliriz. Geleneğe öykünmeci yazı ve resim uygulamalarının bir düzen içinde sentezleme ile aktarma tarafındadır aynı zamanda kullandığı gelenek bir hikâyeyi imgeleyen bir boyutta da değerlendirilmelidir. Sanatçı çalışmalarında genelde öykündüğü yapı özelliklerini semboller halinde kullanırken bunları yeni bir örgü etrafında

planlayarak, plastik anlatımlarına sanatçıya ait kişisellikleri de eklemektedir. Hat sanatını aktaran yapılarını bir sentez etrafında kullanılan örüntüler olarak değerlendirmemiz icap eder.

Sanatçının eserlerinde kullanmakta olduğu Vav, Lam, Elif gibi harflerin kullanımının jestüel plastik gücünü göstermek istemekle beraber onları başlıca eleman olarak resmin konusu haline getirdiğini ve kelimelerin kendisine ilaveten soyut bir anlam yüklediğini söyleyebiliriz.



Görsel 1: Erol Akyavaş, Kerbela IV, Tuval üzerine akrilik, 125X120 cm, 1983, İstanbul, Özel Koleksiyon, Türkiye, (Kaynak: <https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ihsan-yilmaz/eyfelden-once-balati-boyamisti-41818257>)

Erol Akyavaş'ın 1982-83 tarihli "Kerbela" adlı eserinde minyatürün biçimsel estetiği görülebilir. Yüzey düzleşmiş, arka plan perspektifi reddedilerek boş alan içine çeşitli biçimler yerleştirilmiştir. Sembolik dil "Kerbela Olayı-Kerbela Katliamı" ele alınırken yaşanan olayı daha yoğun duygularla anlatmak için biçimleri kırmızı ile boyamıştır.

İslam peygamberi, Hz. Muhammed'in torunu Hz. Hüseyin'in ve 72 kişinin şehit düştüğü, "Kerbela olayını" kırmızı renk ile kanın rengine bir gönderme yapmakta aynı zamanda siyah üzerine konumlanarak yaşanan olayın karanlığını aktarmak istediği söylenebilir.

"Kerbela IV" adlı eseri resimsel olarak zengin bir içeriğe sahiptir. Asimetrik diyebileceğimiz bu çalışma kapalı kompozisyon yapısına sahiptir. Sanatçı

çalışmasında kullandığı simgelerde çift olanlara vurgulama yapmıştır. Ancak eller incelendiğinde de farklı iki kişiye ait elin temsil edildiği görülmektedir. Güller ikişer çift olarak yapılmıştır.

Tuval üzerine akrilik boya ile yapılan eserde, siyah arka plan içinde üst kısımda iki, altta ise tek bir çadır olmak üzere üç adet kırmızı çadır bulunmaktadır. Bu çadırlar kompozisyonda karşıdan görülür biçimde çalışılmıştır.

Üst kısımda bulunan iki çadırın birbirine yakın büyüklükte olmaları, karşılıklı konumları, iki el figürünün yine aynı şekilde konumlandırılması ve iki kırmızı gülün duruşu eserde belirgin olarak vurgulanmıştır. Yeşil kırmızı ile kontrast oluşturmaktadır. Eller içinde yazılar bulunmakta ve ikisi de sağ eli temsil etmektedir.

Eserin solunda bulunan büyük çadıra doğru altın sarısı renginde bir kılıç uzanmaktadır. Bu kılıç Hz. Ali'nin kahramanlıklarının sembolü olarak görülen "Zülfikar" kılıcıdır. Kılıçta görülen kan kırmızı renk ise, Hz. Ali'nin öldürülmesine dikkat çekmektedir. Kılıcın altında on bir adet yeşil dörtgen formu bulunmaktadır. Bu formlar Kerbela'da sıkışık kalan ve susuzluğa terk edilen on bir imamın çadırını simgeler (Alakuş, 1997, s.161). Gül tasavvufi bir imge olarak Hz. Muhammed'i temsil eder. Resmin sol üst köşesinde çadırın üzerinde yerleştirilen iki adet kırmızı güllerden biri peygamberimiz Hz. Muhammed'i, diğer gül ise Hz. Ali'yi ifade eden sembollerdir.

Resmin genel renklendirilmesi minyatürlerdeki benzer bir yüzeyselliktedir. Sembolik bir anlatım kullanarak, zeminde siyah renk ile olayın hazinliğini, çadırlarda kullandığı kırmızı rengi ile olayın dehşetini izleyene hissettirmeye çalıştığı görülmektedir. Akyavaş, İslam tarihinin bu acı dolu hadisesini dikkatle görselleştirerek, çağdaş normlarla tuvale yansıtmıştır. Tarih, çağdaş değerlerle yorumlanarak sembolize edilmiştir.



Görsel 2: Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, Tuval üzerine akrilik, 300x350 cm, New York, 1987, İktisat Bankası Koleksiyonu (Kaynak: <https://www.facebook.com/istanbulmodernsanatmuzesi/photos/a.175845178978/10158059496413979/?type=3>)

Hallac-ı Mansur, “Tasavvuf tarihi bakımından birinci derecede önemli büyük mutasavvıflardan olan Hallâc’ın sözleri ve menkıbeleri çağlar boyunca müslümanlar arasında yankılanmış ve İslâm toplumu üzerinde derin izler bırakmıştır.” (<https://islamansiklopedisi.org.tr/hallac-i-mansur>).“

Erol Akyavaş Hallac-ı Mansur’un düşüncelerinden etkilenecek birçok eser üretmiştir. Örneğin: "Hallac-ı Mansur, 1987, *Tuval üzerine karışık teknik*, 207 x 150 cm"

Erol Akyavaş’ın 1987 tarihli “Hallac-ı Mansur” eseri, konu olarak, tasavvufa gönderme yapmakla beraber, biçim dilinde soyutlamacı ve minyatür resimden esinleri taşıyan sentez bir çalışmadır. Tuval üzerine yapılan çalışma çok büyük ebatlı Vav harfini ele almaktadır. Harf tuval yüzeyine devam eden bir kompozisyon olarak konumlandırılmıştır. Vav, Arap alfabesinin yirmi yedinci harfidir. Osmanlı alfabesinin yirmidokuzuncu harfi ve İslam Ansiklopesi’ne göre, büyük hörgüçlü deve anlamına gelmektedir... Vav harfi Türk hat sanatında önemli bir yere sahiptir.

“Anne rahmindeki çocuğa ve secde halindeki insana benzemesiyle sadakat ve tevazuu, ilk harfi olduğu Cenâb-ı Hakk’ın vahdâniyet sıfatı ve vâhid ismini simgelemesi, ayrıca ebced hesabına göre 6 sayısına karşılık olması bakımından imanın altı esasına işaret etmesi sebebiyle hattatlar hem “âmentü” yazılı levhalarda bu harfi öne çıkarmışlar hem de sadece bu harften oluşan levhalar düzenlemişlerdir. Ayrıca karşılıklı iki vav harfinin ebced hesabıyla Allah lafzının karşılığı olan 66’ya tekabül etmesi sebebiyle de “müsennâ” denilen yazı çeşidinde çifte vav çokça kullanılmış, bazı tarihî camilerin duvarları tek veya çifte “vav”lı levhalarla tezyin edilmiştir” (<https://islamansiklopedisi.org.tr/vav>).

Bulutlar Vav harfinin üzerini kapatmakla beraber, merkeze doğru örüntülü olarak belirsizleşerek merkeze doğru yönelmektedir. Bu yukarıdan da aşağıya doğru bir bakış sağlarken ortadaki daireye doğru, bir yol izlemektedir. Kırmızı, çeşitli tonlarla ifadesini bulurken beyaz, vav harfi ile ışıklı haldedir. Parlak ve nettir. Siyah çerçeve ise onu çevreler ve bir çerçeve sınır alan oluşturur. Kenar sınırları bir kitap resminin büyükçe hali gibi bir izlenim yaratmaktadır.

Kürenin üzerinde çok sayıda “Allah” ismi yazılmıştır. Bunun yanında daire küreselleştirilmek için tonlamalarla biçimlendirilmiştir. Kuşbakışı görünen biçimdeki bulutlar merkeze doğru çekilen veya oradan dağılan bir hareketi izlerler bu da hem oluş ve var etme üzerinde çeşitli düşünceler üretilebilir. Minyatür resminin sanatçıya(lara) etkisi ve yapıtlarda var olması belirgin olarak izlenebilmektedir.

Çok objeli bir kompozisyon olan eser iki boyutlu ve sade yüzlerden oluşmaktadır. Kompozisyon şekli, merkezi ve diyagonaldır. Çok sayıda yalın biçimler kırmızı rengin kararlı ve sert duruşunu yumuşatmak için yüzeye yerleştirilmiştir. Daire şemasının yüzeyindeki kararlı duruşu ile birçok anlam barındırdığı hissini uyandırmaktadır. Bilindiği gibi daire sonsuzlukla ilişkilendirilirken aynı zamanda birleştirici ve bütüncül anlamlarına da gelmektedir.

Erol Akyavaş'ın Hallac-ı Mansur adındaki diğer iki eseri de benzer içeriklere sahiptir.



Görsel 3: Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, 1987-1988 (Kaynak: https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/erol-akyavas-retrospektif_1169.html)

Sonuç

Modern Türk resmi 1940'larda başlayan, yerel ve geleneksel olana yönelme eğilimleri ulusal resim arayışlarının olmuştur. Türk resminde benzer çabalar olarak sanatçılar ulusal konulu eserler yapmış ancak bu eserlerdeki ulusallık konularla sınırlı kalmıştır. Resimlerde ulusal plastik ve estetik kaynaklardan faydalanılmamıştır.

Türk sanatçıların çalışmalarında Türk sanat örneklerinden hat sanatı ve minyatür gibi bazı plastik ve estetik değerler bulunmuştur. 1950'li yılların sanatçıları soyut sanat denemelerinde özellikle hat sanatının kaligrafik özelliklerinin etkisiyle yeni sentez eserler ortaya koymuşlardır. Erol Akyavaş eserlerinde hat ve minyatür resim sanatının niteliğini koruyarak soyutlamış ve modern Türk resminde günümüze farklı yaklaşım biçimleriyle yorumlamaları açısından dikkat çekmişlerdir. Geleneksel hat sanatının kaligrafik özelliklerinden faydalanarak yaptıkları kompozisyonlarında üslubundaki ana unsurları yansıtmışlardır. Akyavaş'ın kaligrafiye ilgi göstermesinin nedeninde Doğu Batı sentezini kendi özgün üslubu ile bir şekilde aktarma gayreti yatmaktadır. Harflerin okunabilirliğini ön plana çıkarmayıp yazının plastik değerlerini incelemiştir. Nokta, çizgi ve leke etkileri hat sanatına yöneliminde etkili olmuştur. Eserlerinde modern sanata ulaşarak çok katmanlı ve derinlikli olan bir sanat bakışı geliştirdiği görülmektedir.

Günümüz, toplumların pek çoğunda geleneksel sanatlardan doğrudan veya dolaylı yararlanarak yeni yorumlar ortaya çıktığı görülmektedir. Avangart üsluba sahip, sanatçıların geleneksel sanat anlayışını sentezledikleri, yenilikçi ve yaratıcı biçiminden yararlandıkları bilinen bir gerçektir.

KAYNAKÇA

- Alakuş, A. O. (1997), *Kaligrafinin Modern Türk Resmine Etkisi Sürecinde Erol Akyavaş*, Antika Dergisi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Atan, A. (2000), Sanatta Özgürlük ve Özgünlük, Türkiye’de Sanat, *Plastik Sanatlar Dergisi*, 43, s.16.
- Atalay, M. C. (2012), Türk Minyatür Sanatının Tasarım Ogelerinin, Türk Resminde Varlık Bulması, *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt 5, Sayı 10, 0 - 0, 07.11.2012,
- Atalay, M. C. (2018). Erol Akyavaş and Tradation In modern Turkish Painting. Yayın Yeri: *International Turkish Japanes Culture Arts Literatur Congress*. (03.04.2018-09.04.2018),
https://www.academia.edu/36637292/Erol_Akyava%C5%9F_and_Tradition_In_Modern_Turkish_Painting_pdf
- Bayramoğlu, M. (2013) *20.Yüzyıl Modern Batı Sanatında Geleneksel Türk Sanatı Örneklerinin Etkisi*, Kalemşi Dergisi, Yıl 2013, Cilt 1, Sayı 2, s.15
- Erzen, J.N. (1997). Soyut Sanat. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, cilt 3, s.1689, Yem Yayınları, İstanbul.
- Karasar, N. (2012). Bilimsel Araştırma Yöntemi, Nobel Yayıncılık, Ankara.
- Kılıç, E. (2003). *Türk Resminde Bireyselleşme (1950-1970)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum
- Rona, Z. (1997). Kaligrafi. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, cilt 2, s.934-936, Yem Yayınları, İstanbul.
- Serin, Muhittin (1982), *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, Kubbealtı Neşriyat A.Ş., İstanbul.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Seçkin Yayıncılık, Ankara.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*, Genişletilmiş 2.Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Yılmaz, M., Gökdemir, M. A. (2018). Modern batı resim sanatında kaligrafik etkiler. *III.Doğunun Batısı, Batının Doğusu Konferansı’nda sunulmuş sözlü bildiri*. 26-28 Haziran, Ohrid, Makedonya.
- Yiğit, Ö. (2007) *Modern Sanata İslam Hat Sanatı Etkileri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
(<https://islamansiklopedisi.org.tr/hallac-i-mansur>).



ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ KÜLTÜR ve SANATINDA MİLLİ KİMLİK ARAYIŞLARI

Cem Genç¹ İsa Eliri²

Özet

Bir Ulusun gelişiminde sanatın ve sanat eğitiminin ne kadar önemli olduğunu anlatmadan önce toplumun temel yapı taşı olan bireyin kendisini keşfetme yolculuğunda, sanat eğitiminin katkısına değinmek ve bu hususta modern bir ülke inşa etmek amacıyla nice fedakarlıklarda bulunmuş, yeni bir ulusun oluşturulmasında kültürün ve sanatın öneminin farkına varmış büyük bir liderden, savaşlarla geçen uzun bir ömrün şekillendirdiği büyük bir devlet adamından, askeri bir dehadan Atatürk'ten bahsetmek önem arz etmektedir.

Beraberinde toplumun her kesiminde acı ve yıkıma yol açmış, savaşlarla dolu tarihsel bir sürecin yorgun düşürdüğü bir ulusa, Cumhuriyet'in ve devrimlerinin verdiği güç ile el ele vererek yeniden, daha güçlü biçimde ayağa kalkmış bir millette, ulusal devlet ve milli Sanat olgusunun varoluşuna vurgu yapmanın, yerinde olacağı düşünülmektedir.

Yapılan çalışmada, Cumhuriyet dönemi çağdaş sanat uygulamaları ve eğitim-öğretim programlarının, devletin destek ve kurumlararası çalışmalarının, bir ulusun yeniden güçlü bir devlet olma çabası içerisinde, izlenen projelerin betimsel araştırma yolu ile tartışmaya açılarak, erken Cumhuriyet dönemi sanat politikalarının ortaya konulması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Milli Sanat, Kültür-Sanat, Cumhuriyet, Atatürk ve Sanat

¹ Yüksek lisans öğrencisi, Kırıkkale Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Ana Bilim Dalı, genceronurum@hotmail.com

² Prof. Dr., Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Ana Bilim Dalı, Resim Bölümü, ORCID: 0000-0003- 3591-0648, isaeliri@hotmail.com

NATIONAL IDENTITY SEEKING IN EARLY REPUBLIC PERIOD CULTURE AND ART

Abstract

Before explaining how important art and art education are in the development of a nation, he made many sacrifices in order to mention the contribution of art education in the journey of self-discovery of the individual, who is the basic building block of society, and to build a modern country in this regard, and realized the importance of culture and art in the creation of a new nation. It is important to talk about Atatürk, a great leader, a great statesman shaped by a long life spent with wars, and a military genius.

Emphasizing the existence of the national state and national art phenomenon in a nation that has caused pain and destruction in every part of the society, and which has been exhausted by a historical process full of wars, in a nation that has stood up again, stronger by joining hands with the power of the Republic and its revolutions. is considered to be in place.

In this study, it is aimed to reveal the art policies of the early Republican period by discussing the Republican period contemporary art practices and education programs, the support and inter-institutional studies of the state, the projects followed in the effort of a nation to become a strong state again, through descriptive research.

Keywords: National Art, Culture-Art, Republic, Atatürk and Art

Giriş

Toplumu oluşturan en küçük yapı taşının insan olduğu düşünülürse, sanatı ifade ederken insanın duygu ve düşüncelerini, sevinç ve hüznlerini, hayata dair algılarını ortaya koyarken, ifade biçimi olarak çizgisel, renksel ya da biçimsel yollu arayışlarla iç dünyasını betimlemiş olduğunu söylersek yanılmış olmayız (Düzce, 2015).

Bununla birlikte sanatın, insanın hayatı anlamlandırma, kendisini anlatma ve iletişim kurma ihtiyacına yönelik, evrensel bir dil ve anlatım biçimi olma özelliği taşıdığı düşünülebilir.

Bireye ait bilişsel özellikler, algılama becerisi, duygularını ifade edebilme ve hayal gücünü sanatsal biçimde aktarabilme yeterliliği, sanatın yapısal bütünlüğünü oluşturur. Bu özellikleri barındırmayan bir kavram sanat olamaz (Tunalı, 1993).

Sanat kavramı hakkında bir fikir sahibi olunması açısından yapılan girişin ardından, Atatürk'ün, Modern ve Çağdaş Türkiye Cumhuriyeti devletinin kurulması ve milli kimliğe sahip Türk resim sanatının oluşturulmasına dair izlemiş olduğu yol ve çalışmalara değinmek gerekebilir.



Görsel 1: Erken Cumhuriyet Dönemi Yetişkin Eğitimi. (Kaynak: <https://www.tesadernegi.org/erken-cumhuriyet-doneminde-yetiskin-egitimi.html>)

Cumhuriyet'in ilanının başlangıcıyla birlikte, kendisinden önceki devlet yönetim düzeninde ve toplumsal yapısında yenileşmeye gidilmesi öngörülmüştü. Yeni ve modern Türk devlet yapısının hayata geçirilmesi önem kazanmıştı. Bu amaçla ilan edilen Cumhuriyet rejimi ve inkılapların, toplumun kültür ve tarihsel birikimi ve Batı'daki modern gelişmelerle harmanlanması, kendi kimliğine odaklanmış bir ulus yapısı oluşturma düşüncesi, dönemin eğitim ve sanat politikasına zemin oluşturduğu görülmektedir.

İzlenecek politikanın toplumun yaşam biçiminin değiştirilmesi ve geliştirilmesine yönelik çalışmalarla, devlet desteği ve eğitim-öğretim projeleriyle mümkün olabileceğine dikkat çeken Atatürk, savaşlarla geçen bir tarihin yıpratıcı izlerinin yol açtığı olumsuzlukların, ekonomik sıkıntıların sebep olduğu yaşam zorluklarının, halk ve devlet birlikteliğiyle aşılabileceğini ön görmüştür. Bu amaçla "Türk kültürünü muasır medeniyet seviyesinin üzerine çıkarmak" fikrine vurgu yapmıştır (Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri).

Gelişime engel olabilecek her türlü sorununun ortadan kaldırılması, çağdaşlaşma sürecinde bireylerin daha güncel, uygun kurallarla ve eğitim kurumları aracılığıyla yetiştirilmesi, gelenekçi yapı ve modern çağ arasında köprü oluşturulması, kurulan yeni Cumhuriyet'in en öncelikli hedefleri arasında yer almaktadır (Evcin, 2011).



Görsel 2. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1929-1942) (Kaynak: <https://www.bursadabugun.com/galeri/haber/turkiye-de-resim-sanati-nin-gelisim-tarihi-15472/11.html>)

Burada Atatürk'ün, Cumhuriyet rejiminin ilanıyla birlikte, çağdaşlaşmaya ve gelişmeye verdiği önem görülmekte, ayrıca sanattan modern Türk devletinin inşa edilmesi hususunda; Eski yaşam biçimi ve yönetim düzenine karşı, Cumhuriyet rejimi ve devrimlerin gücünü, bunun yanı sıra, sanatın kendisine has birleştirici ve onarıcı özelliğinden yararlanmak istediği görülmektedir (Kadir, 2021:156).

Sanatın dünyadaki gelişimine dair izlediği yola seyirci kalmak istemeyen Atatürk, Cumhuriyet'in ilanını takip eden yıllar içerisinde kültürel gelişime ve sanat eğitiminin dünyadaki modern şeklini kazanması yönündeki çalışmalarına hız vermiş, sanat eğitimi kurumlarının açılmasını, eskiyen ve savaş nedeniyle yıkılan kurumların yenilenmesini istenmiştir. Bu bağlamda sanat eğitimi görevini üstlenen sanatçıların sorunlarının dinlenmesi, eksiklerinin devlet yardımlarıyla giderilmesi hususunda çalışmalar yürütüldüğü varsayılmaktadır.

Sanat eğitiminin desteklenmesi ve geliştirilmesine yönelik yapılan çalışmaların başında, dönemin yetenekli gençlerinin ve dönemin ünlü ressamlarının sanat eğitimi almaları ve Batı'nın sanat alanında yaptığı gelişimlere tanıklık etmeleri amaçlanmış, yurtdışı gezileri düzenlenmiş, Türk resim sanatının bir dönem baskılar yüzünden ilerleme gösterememiş ve gelişememiş durumunun değiştirilmesi, eğitim

ve uygulama alanlarında alınacak kararlarla, yeni ve modern yapısına kavuşturmanın dönemin öncelikli fikri olduğu görülmektedir.

Bu amaç doğrultusunda yapılacak çalışmaların, devletin sanata ve sanatçılara destek vermesinin yanında (ekonomik yardım ve kültürel eğitim programları, vs.), resim sanatının kendisine has bir milli kimlik oluşturması, ardından sanat eğitimi alanındaki eğitim-öğretim programlarının kullanılması gibi öncelikli programların uygulamaya geçirilmesiyle mümkün olabileceği ön görülmüştür.

Eğitim alanında alınan kararların hayata geçirilmesi, geçmişinde köklü bir kültürel mirasa ve güçlü bir ulus tarihine sahip Türk milletinin, Cumhuriyet öncesi gelenekçi özelliğe sahip kurumlarının yenilenmesi amacıyla geliştirilen uygulamalara, beraberinde modern ve çağdaş dünya ülkelerinin gerisinde kalmama fikrine eğitimde izlenecek uygulamaların güncellenmesine, yeni ve güçlü Türk devleti kurma yolunda ciddi adımlar atılmasına bağlı olduğu anlaşılmıştır (Altıntaş, 1998).

Evrensellik düşüncesinden yola çıkarak, ulusal ve milli sanat fikrinin hayata geçirilmesi hususunda, Cumhuriyet'in ilanıyla, yeni kimliğini kazanma sürecinde olan toplumun değişmeye başlayan yaşam biçimi ve farklılaşan dil özellikleriyle birlikte, sanat eğitimi geliştirme çalışmalarında yapılan devrimlerden ve Cumhuriyet rejiminin yenilikçi ışığından yararlanılmıştır (Başbuğ, 2009).

Cumhuriyet'in ilanından önce ve ardından gelen dönemde, Türk resim sanatının güçlü bir gelişim gösterdiği görülmüştür (Altınkurt., 2015).

Devletin uyguladığı programlar, sanata ve sanatçıya verdiği destekler, sanatçıların eser üretmelerine teşvik amacıyla verilmiş, sanat eğitimi verilmesi düşünülen kurum ve kuruluşlar yine devlet kültür ve sanat politikası gereği yenilenmiştir (Bulut ve Düzce, 2019).

Yenilenen eğitim kurumları programlarında yürütülecek sanat eğitimi ile amaçlanan, hayata dair estetik bir bakış açısı kazanan, çevresine karşı duyarlı, herhangi bir konu hakkında bilgi sahibi olabilen, kendi duygu ve düşüncelerini ortaya koyabilme becerisi geliştirmiş ve eleştiri yapabilme özelliği kazanmış bireyler yetiştirmektir (Düzce, 2015).

Sanat eğitiminin kurumsallaştırılmasına yönelik çalışmaların başında, güzel sanatlar akademileri kurulması gelmektedir (Altınkurt, 2015).

Eğitimin zenginleştirilmesi amacıyla yapılan çalışmaların ve düzenlemelerin, eğitim programlarına yansıtıldığı görülmektedir. Devlet kurumlarının sanata olan desteğiyle biçimlenen kültür-sanat politikasının amaçları;

- Ulusal bir sanat yaratma,
- Ulusal olan sanatın yeni, modern çağdaş olmasını sağlama,
- Ulusal çağdaş sanatının oluşmasında güzel sanatlar eğitimine yön verme şeklinde ifade edilebilir (Yaman, 1994:156).

Atatürk, güzel sanatlar eğitiminin toplumun kültürel gelişimine yönelik uygulanacak program alanında önemli bir adım olduğuna değinmiş, sanat eğitiminin önem verilmesinin milli kimliğin ve tarihin anlaşılmasında ne denli önemli olduğunu şu sözüyle vurgulamıştır.

“Yüksek bir insan topluluğu olan Türk Milleti’nin tarihi bir özelliği de, güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir” (M. Kemal Atatürk).

Ayrıca sanat ve tarihi bir ulusun temel değeri olarak görmüş, sanatın tarihten beslenmesinin kendi milli oluşumunu destekleyeceğine değinmiştir.

“Atatürk, güzel sanatları, Türk ulusunun tarihi bir özelliği olarak görüyor, sanatın yaşamsal özelliğe sahip olduğunu vurgulayarak, ulusal bir ülkü şeklinde nitelendiriyordu. Bu arada sanatçıların işleyecekleri konular için bitmez tükenmez millî sanat hazinelerine yakın ve uzak tarihimize dönemlerine işaret ediyordu” (Öztoprak, 2003).

Milli bilince ve zengin tarihi mirasa sahip bir ulusun gelişmesi yolunda, yapılan eğitim programlarına ek olarak, savaş nedeniyle yurt dışından ülkemize sığınan yabancı sanatçıların bilgi ve becerilerinin, Türk gelenek ve görenekleriyle, yöresel motiflerle harmanlanması, milli sanat oluşturma fikrinin inşasında atılan önemli eğitim adımlarındandır (Altuner, 2007).

Bu yönde izlenen çalışmaların ışığında oluşturulması düşünülen yeni ve ulusal Türk resminin, kendisinden önceki yapıdan farklı olarak tarihsel bilinçle ve batının güncel çalışmalarından feyz alınarak inşa edilmesinin önemli olduğu öngörülmüştür.



Görsel 3. Sanayi-i Nefise Mektebi, (1 Ocak 1882), bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (Kaynak: https://twitter.com/Seda_Ozen/status/823978590534565888/photo/1)

Yeni sanat yapısının Türk kültürü ve zengin tarihine bağlı olması, Batı'nın sanat alanında yaptığı gelişimlerle birleştirilerek yeni halini alması, milli ve ulusal Türk resim sanatı oluşturulmasında önem taşımış, sanatın ve sanatçıların uygun üretim ortamında eğitim yapmaları amacıyla kurumların birleştirilmesi düşünülmüş, çalışmaların denetlenmesi ve takip edilmesi görevi, Atatürk'ün emri ile dönemin sanat eğitim kurumu Güzel Sanatlar Akademisi'ne bırakılmış, yurtdışı ve yurt genelinde gidilmesi düşünülen sanat eğitim gezilerine gönderilmesi amacıyla sanatçı ve gençlerin seçilmesi, yine dönemin sanat eğitimi kurumlarına öncülük eden akademiye verilmiştir (Düzce, 2015b).

Akademinin yetkisi altında uygulanan eğitim programlarına ek olarak, dönemin sanatçılarının da öğretmenlik görevini üstlenmeleri düşünülmüştür.

Sanat alanında yapılan yenilik ve projeler doğrultusunda Atatürk'ün eğitim ve öğretimin yaygınlaştırılmasına yönelik destek verilmesi ve halkın yapılacak çalışmalardan yararlanması amacıyla; sanat eğitimi alanında yapılan programlarda yurtdışı gezilerine yer verilmesi ve hali hazırda uygulanan eğitim çalışmalarının batılı sanat yapısıyla harmanlanması fikri, düzenlenen sergiler, konferans ve öğrencilere ücretsiz eğitimlerinin verilmesi devletin sanata verdiği desteği göstermektedir (Başbuğ, 2009).

Ayrıca, eğitim alanında yapılan reformlarla birlikte, sanat eğitimi verilen kurumlar yenilenmiş, sayıları arttırılmış, dönemin ressamı devlet maddi ve manevi desteğini almış, resim eğitimi veren öğretmenlerin yetiştirilmesi sağlanmış ve eğitim çalışmalarından halkın her kesiminin yararlanması sağlanmıştır (Düzce, 2015).



Görsel 4. Musiki Muallim Mektebi Öğrencileri (Fotoğraflarla Türkiye Albümü, 1934) (Kaynak: <https://www.sanattanyansimlar.com/erken-cumhuriyet-doneminin-medar-i-iftihari/5086/>)

Milli ve ulusal sanat fikrinin, Cumhuriyet'in beraberinde getirmiş olduğu devrimler ışığında eğitim uygulamalarına dönüştürülmesi, dönemin sanat eğitimi politikalarına verilen önemi göstermektedir.

“Osmanlı döneminde başlayan ve batılılaşmanın bir göstergesi olarak kabul edilen sanatta Batılılaşma hareketi, Cumhuriyet döneminde tüm sanat alanlarını kapsayacak şekilde geliştirilmiş ve sanatsal üretim ve halka sunumunun tüm aşamalarının Batılı bir yapıya dönüştürülmesi için etkin politikalar uygulanmıştır” (Papila, 2012).

Milli sanat oluşturulmasına yönelik olarak oluşturulan eğitim uygulamalarında, Batı resim ve sanat alanlarında yapılan gelişmelerden yararlanılması, toplumda ve dönemin yazarlarının makalelerinde Batı'ya özenme olarak yansımış; “Batılılaşma” kavramı ve fikri, dönemin sanat yazarları ve düşünürleri arasında daha çok “taklitçilik” gibi düşünülmüş, sanat üretimi sürecinde Türk resim sanatının yapısal sorunlar içerdiği görülmüştür (Öztürk, 2013).

Taklitsellik vurgusundan kastın, dönemin alışla gelmiş yaşam şartlarının ve uygulanan eğitim uygulamalarının, Batı'nın yaşam tarzından etkilenileceği korkusuyla ilgili olduğu varsayılmaktadır.

Geleneklerimizin ve tarihi öğelerimizin yansıtılması yönünde biçimsellikten öteye geçilemediği görülmüş, örnek alınan Batı'da ki sanatsal yapıya yabancı kalındığı ifade edilmiş ve sahip olunan kendi üslup, teknik ve özgün özellikler bağlamı içerisinde Türk resminin değerlendirilmesinin doğru olacağı ifade edilmiştir (Sönmez, 1988).

Eserlerde gözlemlenen teknik eksikliklerin yapısal bir sorun olduğuna, asıl odaklanılması gerekenin sanatçının çalışmalarında özgün ve farklı anlatım becerisi gösterebilmesinin önemine dikkat çekilmiştir.

Avrupa'nın sanat eğitimi alanında ki gelişmeleri örnek alınmış ancak, uygulanması düşünülen eğitim programlarının yapısında ve ortaya çıkacak eserlerin biçim, konu ve teknik açıdan “biçimsel taklitçilik” çıkmazından sıyrılarak özgün ve farklı eserler üretilmesi dönemin öncelikli fikri olmuştur (Giray, 2000).

Bu doğrultuda sanat eğitimi kurumlarının ve gezi projelerinin amacının sanat taklitçiliği olmadığı, sanat eğitiminin modern ve çağdaş medeniyetler seviyesine çıkarılması amacı taşıdığı, bu amaçla birlikte milli ve ulusal, Türk resim sanatı oluşturma çabalarının karşılıklı kültürel ve sanatsal alışveriş ile mümkün olabileceği öngörülmüş, bu ayrıştırmanın ardından Türk kültürünün izlerini taşıyan, yöresel motifler, toplumsal yapının izdüşümleri ve Anadolu'nun kültürel halk motiflerinin, batının resim sanatı alanında göstermiş olduğu gelişim ve tekniklerle sentezinin ortaya konulmasının milli Türk resmi oluşturmada etkili bir yol olduğu görülmüştür.



Görsel 5. Atatürk, Ankara'da sergide heykel incelerken, 1934. (Kaynak: <https://isteaturk.com/Kronolojik/Tarih/1934/11/10/Ataturk-Ankara-Sergi-Evinde-Yerli-Mallari-Sergisinde-gezerken-bir-heykeli-inceliyor-10111934/1>)

Sanat eğitimi sürecinin başlangıç ayağını, Türk kültürünü korumak, Türk gelenek ve göreneklere öncelik vermek oluşturmuştur (Özyiğit, 2012).

Batı'nın sanata dair yaptığı çalışmaların gözlenmesi ve öğrenilmesi ilk sırayı alırken, yetenekli gençlerin ve dönemin ünlü ressamlarının ve sanatçıların resim eğitimi almaları, sanata dair gelişmeleri yerinde gözlemlemeleri ardından gelen ikinci husus olmuş, sonrasında ülkeye dönüş yapan sanatçı ve gençlerin, yurt genelinde eğitim kurumlarında aldıkları eğitimi uygulamaya koymaları düşünülmüştür.

Eğitim ve öğretimin uygulama programları yenilenmiş, toplumun yaşayışı ve sanatı algılayışı farklılaşmış, sanat eğitimi alanında katı kurallar yıkılmıştır (Düzce, 2015). Bu yenileşme ile yeni çağdaş bir dilin ortaya çıktığı söylenebilir.

Ülkemizde Batı'nın etkisi ile biçimlendirilmiş olan resim sanatı eğitiminin, Cumhuriyet'in kültürel ve biçimsel yapısı ile bütünleşmesinin sağlanabilmesi açısından güncellenen yeni sanat eğitimi kurumlarının ve uygulanacak olan programların yanında, sanata gönül vermiş bağımsız oluşum ve grupların da katılımının Türk Resim Sanatının gelişiminde çıkılan yolda etkili olduğu görülmüştür.

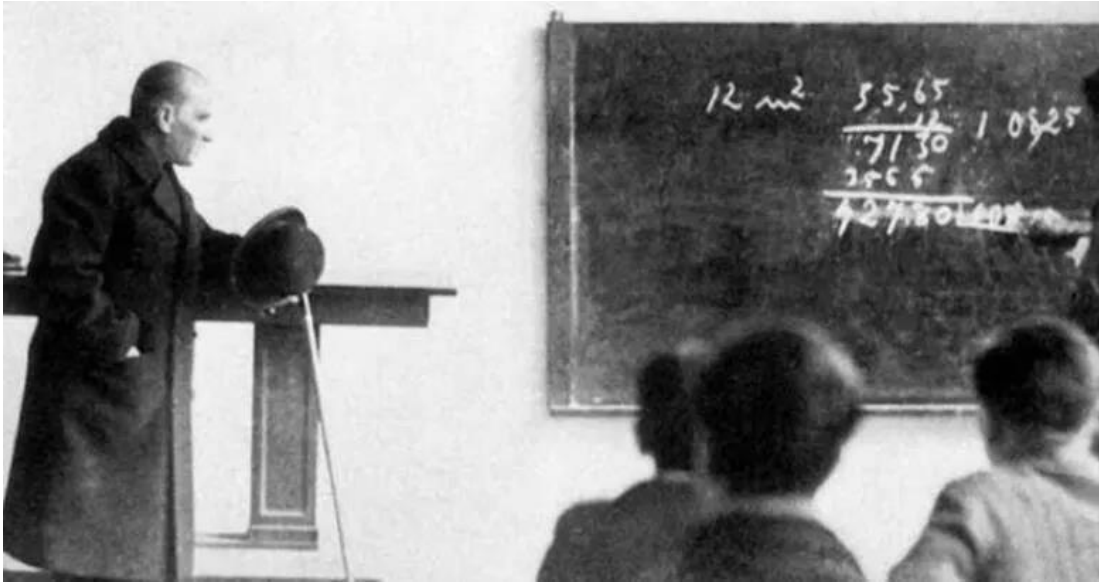
Daha özgür ve rahat düşünce ve çalışma ortamı ile, gerçekleştirilmek istenen sanat, toplumun öteki alanlarıyla bağlantılı ve ilişkili bağımsız bir alandır. Sanatın,

estetik yönü sanat eğitimi sürecinde değişmez temel yapıdır ve toplumsal sorumluluğu vardır (Larry, 2004).

Ortaya koyduğu çalışmaların temelinde kültür ve sanat ne denli önemli olduğuna değinen Atatürk'ün milli sanat oluşumunun yanına ulusal kimlik ve kültürü de koyduğu görülmektedir. Bu bağlamda kültürüne, sanatına ve tarihine yani öz benliğine sahip çıkmanın önemini şu sözleriyle ifade etmektedir.

“Dünyanın bize saygı göstermesini istiyorsak, öncelikle bizim, kendi benliğimize ve ulusumuza, bu saygıyı duygu, düşünce ve eylem olarak, davranış ve hareketlerimizle göstermemiz gerekir”

Milli değerler doğrultusunda bir önemli husus da, “Türk toplumunun kültürel, toplumsal olarak geçmişini geleceğe taşıyacak yapılara ihtiyaç duyulduğudur” (Utkuluer, 2012). Utkuluer' in belirttiği nokta, eğitim ve öğretim kurumlarının açılmasının ve geliştirilmesinin ne kadar önemli olduğudur.



Görsel 6. Atatürk'ün okuma ve yazma eğitimi veren kurumlara ziyareti. (Kaynak: <https://www.sozcu.com.tr/egitim/ataturkun-egitime-verdigi-onem-2.html>)

Bu şekilde sahip olunan değerlerin nesillere aktarılması ve dünyaya tanıtılabilmesi mümkün olabilecektir. Atatürk'ün Cumhuriyet'in ilanı ile yapmış olduğu yeniliklerin belki de en önemlisi kültür alanında yapılan çalışmalardı. Osmanlı döneminde Türk tarihine ve eserlerine yönelik yazılmış herhangi bir kaynağa rastlamak mümkün değildi. Bu sebeple, “Atatürk eğitim reformu içinde Türk tarihi ve kültürü araştırmalarını ön plana koymuştu” (Çığ, 1996).

Bir devletin tarihine verilen değer, sahip olduğu kültürün ve mirasın gelecek nesillere aktarılması hususunda çok önemli bir yere sahiptir.

Bu bağlamda yapılan reformların toplumların gelişimlerine yönelik yenilenme ve gelişme adımları olduğu söylenebilir. Bu gelişmelerle birlikte, batıdan örnek alınmak istenilen teknolojik gelişmelere dair örneklemelerle başlamış beraberinde,

kültürel ve toplumsal yaşayış tarzından da etkilenildiği bu yenileşmenin halkın toplumsal yaşayışının her alanında benimsendiği görülmüştür.

Hem milli kültürümüzün tarihsel başarı havuzunda ne kadar derin bir yere sahip olduğuna, hem de Türk kültür mirasının yadsınamaz zenginliğine değinilmiş, Cumhuriyet rejimiyle birlikte yeni ve çağdaş yaşam biçiminin benimsenmesinin önemi bir kez daha vurgulanmıştır.

Böylelikle Türk milli birlik ve beraberlik duruşunun öneminin yanı sıra, sanat ve kültür alanında yapılması düşünülen projelerin, halkın yaşam düzeyinin kalitesine katkısı bir kez daha ortaya konulmuş, milli değerlere sahip sanat oluşturma fikri altında, devletin kültür ve sanat politikasının önemi; devletin ulusal sanat oluşturma, geleneksel ve milli sanat yapısının, çağdaşlaşması ve modern yapı oluşturma ve bu çalışmaların yürütülmesinde en önemli görevin güzel sanatlar eğitimi alanında yapılacak düzenlemeler ve programlarla mümkün olabileceği görülmektedir.

Mustafa Kemal Atatürk, bir ulusu ulus yapan en önemli değerlerin başında kültürün geldiğine dikkat çekerek, kültürün gelişmesindeki en önemli unsurun güzel sanatlara verilen değerle ilişkili olduğunu söylemiştir. Bu nedenle de sanat eğitime ve vasıflı sanatçı yetiştirilmesine önem vermiştir.

Sanata vermiş olduğu önemi her fırsatta ifade eden Atatürk tarafından, bir ulus devleti inşa etmenin, onu kültürel değerler ışığında, sanat eserleri üretimi ve halkının ekonomik refahı ile anlaşılabilmesi savunulmuştur.

Milli resim sanatı ve ulusal nitelikte kültür bütünlüğü ilkesinden yola çıkarak, sanat eğitimi ve kültürel gelişim düşüncesinin güçlü bir şekilde programlanmasının, Cumhuriyet'in ilanı ile hayata geçirilmesinin önemi üzerinde durulmuştur.

Halkın yeniden birlik ve beraberliğinin sağlanmasına ve yaşam koşullarının iyileştirilmesine öncelik verilmiş, bu süreçte ortaya konulacak olan projelerin kapsamının, Türk kültür ve sanatı başlıkları altında ilerlemesi sağlanmıştır.

Bu temelden yola çıkarak oluşturulacak sanat eğitim programlarının; geliştirilmesi, kültürel kimliğimizin bize özgün yapısı örnek alınarak, resim sanatımızın ve sanat eğitim programlarımızın da kendi değerlerimizle bezenmiş, özgün nitelikte, milli kimliğimizin, tarihsel başarılarımızın yansıması gerekmektedir.

Güzel sanatlar alanında yapılan düzenlemelerin ve yenilikler ışığında sanatçıların üretimleri desteklenmiş, uygun sanat ortamları sağlanması amacıyla devlet kurumları görevlendirilmiş, bu vesileyle sanat ve kültürel gelişim anlamında yapılan yeniliklerle birçok sanat dalı eğitim kurumlarının kapsam bünyesine geçirilmiştir (Evcin, 2011).

Sonuç

Kültürün yapısal zenginliğinin, toplumun gelişmesinde çok önemli bir olgu olduğunun ve bu olgunun sanat eğitimi ve sanatın biçimlendirici ve düzeltici özünün yaşamın her alanına dahil edilmesi ile mümkün olduğu ön görülmüştür.

Atatürk'ün, sanat ve kültür üzerinde bu denli çok durmasının asıl amacının toplum ve ulus-millet yapısının, gelişmiş medeniyetlerin yanında yer almasını ve yaşam kalitesini üst düzeye taşıma arzusunun ne kadar önemli olduğu anlaşılmaktadır. Toplumun gelişmesinde okuma ve yazma oranını arttırmak, halkın yaşam statüsünü yükseltmek ve bununla beraber kültürel yapısının zenginleşmesini sağlamak önem kazandığı görülmektedir.

Türk kültürünün sahip olduğu zengin kültür ve sanat eserlerinin de korunması, geliştirilmesi ve toplumun çağdaş ve modern düzeye taşınması hedeflenmeli, milli-ulusal kimlik oluşturma çalışmaları Atatürk'ün muasır medeniyetler seviyesine ulaşma arzusu, Türk kültür ve sanatının gelişmesi ve bu amaçla kurulan kurum ve uygulanan programlar geliştirilmeli, Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Sanatında Milli resim sanatının kimlik arayışına dair izlenen politikalar günümüzde genişletilerek devamlılığının sağlanması önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

- Adajian, T., (2020). *"The Definition of Art"*. Stanford Encyclopedia of Philosophy.
- Altıntaş, E. (1998). *"Atatürk'ün Çağdaş Eğitim Anlayışı ve Liderliği"*. Erdem, Y.11, S.32, s.339-346.
- Altuner, H., (2007). *"Türkiye'de Sanat Tarihi ve Cumhuriyet'ten Günümüze Sanat Tarihi Eğitimi"* Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Y.6, S.2, s.79-90.
- Aslanapa, O. (1987). *"Atatürk'ün Kültür ve Sanat Faaliyetler"*. Erdem, Y.2, S.6, s.741-748.
- Atalay, C. M. ve Abatay, D., (2021). *"Gelenek Kavramı ve Çağdaş Türk Resim Sanatçılarının Eserleri Bağlamında Bir İnceleme"*, dergipark, 2164936
- Altınkurt, L. (2005), *"Türkiye'de Sanat Eğitiminin Gelişimi"*, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, S.12
- Başbuğ, F., (2009). *"1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatı ve Eğitimine Etkisi"*, Doktora Tezi, Konya
- Başbuğ, F., (2009). *"1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatı ve Eğitimine Etkisi"*, Doktora Tezi, Konya
- Berk, M., (2010). *"(1938-1943) Yurt Gezileri ve Resim Sanatına Yansımaları"*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
- Bulut ve Düzce, (2019). *"Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Türk Eğitim Sistemi İçinde Resim Sanatı ve Resim Dersleri"*, İstanbul: Mutlu Basım Yayın

- Çığ, İ. M. (1996). "Atatürk ve Türkiye'de Arkeoloji", C. 9, S.26, s.621-628
- Dalkıran, A., (2020). "Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Okuma Yazma Seferberliğine Dair Yansımalar", Journal of Interdisciplinnary and Intercultural Art, e-ISSN:2548-0634, C.5, S.11
- Düzce, S., (2015). "1923-1950 Yılları Arasındaki Türk Resim Sanatının Günümüz Resim Sanatı Eğitimine Etkisi ve Ortaöğretim Kurumlarındaki Resim Derslerine Yansıması", Yüksek Lisans Tezi
- Evcin, E., (2011). "Atatürk'ün Güzel Sanatlara ve Sanatçılara Bakışı", Atatürk Yolu Dergisi, s.12
- Giray, K., (2000). "Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu", İstanbul.
- Kadir, F., (2021). "Erken Cumhuriyet Döneminde Öncü Kadın Ressamların Türk Resim Sanatına Katkısı", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
- Karşlı, Ö., (2018). "Cumhuriyet Dönemi Türk Düşüncesinde Milli Sanat/Yerel Estetik Arayışları", S.38 Cilt:0
- Larry, S., (2004). "Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi", (Çev. İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Necmi, S., (1988). "Türk Resminde Yapı Sorunu," Sanat Çevresi, Kurtiş Ofset, İstanbul
- Özkaya, Y., (1998). "Cumhuriyet'in İlanı ve Rejim Olarak Eğitime Katkıları", C.11, S.31, s.197-207.
- Özsezgin, K., (1981). "Sanat Üzerine Yazılar", İstanbul: Cumalı Sanat Galerisi Yayını
- Öztoprak, L. (2003). "Atatürk, Sanat, Sanatçı ve Resim". Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi S.19, s. 731-736
- Öztürk, A., (2013). "Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatının Gelişimi, Yapısal ve Kurumsal Sorunları", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
- Özyiğit, H., (2012). "1830-1920 Yılları Arasında Süreli Yayınlarda Türk Resim Sanatı Eleştirisi", Doktora Tezi, Ankara
- Utkuluer, H. (2012). "Cumhuriyet Döneminde Müzeye Çevrilen İstanbul Sarayları", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Papila, A., (2012). "Cumhuriyet Döneminin Türk Kimliğinin, Cumhuriyet İdeolojisinin Oluştugu (1923-1950) Yılları Arasında Üretilen Resimler Üzerinden Analizi", Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2012 Y.16, S.1, s.151-168.
- Şen, Z., (2017). "Türk Çağdaşlaşma Hareketinde (Cumhuriyet Döneminde) Gerçekleştirilen Atılımlar", ABMYO Dergisi, S.45, s.147-163
- TBMM Zabıt Ceridesi, (1935). C.4, s.10
- Tunalı, İ., (1993). "Marxist Estetik", İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
- Yaman, Y. Z., (1996). "Modernizmin Siyasal İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü-Çiftçi İzleği". İstanbul: Türkiye'de Sanat- Plastik Sanatlar Dergisi, Y.22, s.29-37
- Yaman, Y. Z. (1994). "Kültür ve Sanat Ortamı: Kültürün Gelişiminde Sanat Öncülüğü", Ankara: Hacettepe Yayınları

Yücel, H. A., (1965). *“Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi Açılış Nutku”*, Ankara: Sanat ve Sanatçılar Aylık Plastik Sanatlar Dergisi, S.6, Y.1



AFİŞİN DİJİTAL ARŞİVLENMESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME ¹

Kainat Özpolat Zafer Lehimler***

Özet

Arşivler, bilginin kayıt altına alınmasını sağlayan iletişim misyonunu üstlenen önemli yapılardır. Bilim, sanat ve tasarım alanlarıyla ikili bir bağa sahip olan arşiv, çeşitli edebi ve görsel bilgileri kayıt altına almayı, muhafaza etmeyi, korumayı ve gerektiğinde erişilebilir kılmayı amaçlamaktadır. Bu bakımdan arşiv, insan yaşamının her dönemine yansıyabilecek bir kavram olarak geçmiş yaşam dönemi ve gelecek arasında bir köprü görevi görmektedir. Arşiv bir terim olarak grafik tasarım alanında da önemli bir yere sahiptir. Dijitalleşmenin, arşivler üzerinde büyük etkisi olmuştur. Bu nedenle dijital arşivlerin geliştirilmesinde bilimsel ve ekonomik gelişmelerin özel bir yeri vardır. Teknolojik kanallarla arşivlere dijital uygulamalar aracılığıyla daha kolay erişim sağlanmıştır. Tarihsel açıdan afiş tasarımına örnek teşkil eden afiş tasarımlarının zaman içerisinde dijital kaynaklara aktarılması bir sorunu çözerken, beraberinde çeşitli problemleri ortaya çıkartmıştır. Aynı afiş tasarımlarının dijital kaynaklarda farklılıklar göstermesi, dijitalleşmenin bir problemi olarak ortaya çıkması konunun araştırılmasına zemin hazırlamıştır. Bu araştırmada özellikle tarihsel değeri olan afişlerin günümüze ulaşırken birtakım problemlerle gelmesi, dijital olarak arşivlenmesi sırasında sayısallaştırılırken ortaya çıkan renk, tipografi ve biçim problemleri üzerine yoğunlaşmaktadır.

Anahtar kelimeler: Grafik tasarım, arşiv, afiş tasarımı, dijitalleşme.

A REVIEW ON DIGITAL ARCHIVING OF POSTER DESIGNS

Abstract

Archives are important structures that undertake the communication mission of recording information. The archive, which has a dual connection with the fields of science, art and design, aims to record, preserve, protect and make accessible when necessary, various literary and visual information. In this respect, the archive, as a concept that can be reflected in every period of human life, serves as a bridge between the past life period and

¹ Bu araştırma “Dijital Arşiv: Erişime Açık Afiş” sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

* Dr. Öğretim Görevlisi, Fırat Üniversitesi, Teknik Bilimler MYO, Tasarım Bölümü, Grafik Tasarım Programı, ORCID: 0000-0003-1377-5262, kozpolat@firat.edu.tr

** Doç, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Sanatlar Bölümü, ORCID: 0000-0002-8016-0607, zafer.lehimler@atauni.edu.tr

the future. Archive as a term also has an important place in the field of graphic design. Digitization has had a huge impact on archives. For this reason, scientific and economic developments have a special place in the development of digital archives. Easier access to archives through digital applications has been achieved through technological channels. While transferring poster designs, which are historically an example to poster design, to digital resources over time, has solved a problem, it has also revealed various problems. The fact that the same poster designs differ in digital resources and that it emerges as a problem of digitalization has laid the groundwork for the research of the subject. In this research, it focuses on the problems of color, typography and form, which occur during the digitization of the posters with historical value, while they reach the present day, and that they are digitally archived.

Keywords: Graphic design, archive, poster design, digitization.

Giriş

Arşivleme, kurum veya kişilere ait belgelerin sınıflandırılması, saklanması ve muhafaza edilmesi işlemidir. Arşivlerin rolü geçmişi bugüne, bugünü de geleceğe taşımaktır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte dijital arşivler bu işlevi hızlı bir şekilde tamamlama yeteneğine sahiptir. Arşivlerin sanatın ve kültürün geçmişini geleceğe taşıması dijitalleşme sayesinde giderek daha önemli hale gelmektedir. Arşivler, geçmişle gelecek arasında bir köprü görevi görmek için yanı sıra bilim ve sanatta gelecek nesillere de örnek teşkil etmektedir.

Arşivler; geçmiş ve günümüz uygarlıklarının tarihini, ekonomik yapısını, sosyokültürel durumunu, bilimsel ve sanatsal bilgilerini koruyan ve gelecek nesillere aktaran bilgi merkezlerinden biridir. Elbette bu aktarım; günümüz teknolojisinin gelişmesiyle birlikte, günümüz bilgisayar teknolojisinin ve yetişmiş insan kaynağının kullanılmasını gerektiren arşivler, dijital ortamlarda aktarılıp saklanabilmektedir (Yaşlı, 2008, s. 39). 1900'lü yıllardan itibaren sanayileşmenin getirdiği kurumsallaşma ve bilgisayar teknolojisinin yaygınlaşması ile belge üretimi büyük ölçüde artmıştır. Bilgisayarların arşivlerde kullanılması 1960'lı yıllara dayanmaktadır. 1964 yılında Brüksel'de düzenlenen Uluslararası Arşivler Konferansı'nda arşivlerde bilgisayar kullanımına değinilmiştir (Kandur, 1998, s. 579). Gelişen teknoloji ile birlikte bilgisayarlar arşivlemenin bir parçası haline gelmiş durumdadır. Günümüzde araştırmacılar bilgi ve belgelere ulaşmada dijital arşivleri kullanmaktadır. Dijital arşivler sayesinde; tüm belge ve bilgiler merkezî bir veri tabanında toplanır, gerekli güvenlik sağlanarak birden fazla kullanıcının aynı belgeyi aynı anda farklı lokasyonlarda izlemesine ve kullanmasına olanak tanınmaktadır. Böylelikle, istenen afişlere erişim ve kısa sürede işlem yapma fırsatı sunulmaktadır. Özellikle afiş alanına özgü dijital arşivi tasarımcılar, akademisyenler, öğrenciler, araştırmacılar ve yazarlar çalışmalarında kullanacağından önemlidir. Bu yüzden dijital arşivler, afiş arşivi sayesinde araştırmacıları destekler ve alanın gelişimiyle ilgili bilgi ve belgelerin ayrıntılarını gösterir. Bu afiş belgeleri afiş arşivine tasarımcısı tarafından aktarılacağından doğru ve kesin bilgiye ulaşmayı da

böylece sağlamış olacaktır. Aynı zamanda bu belgeler hem afiş alanıyla ilgili tarihsel gelişmeleri gözlemlemeye hem de kayıt altına almayı kolaylaştırır.

Geçmişten günümüze pek çok alanda çeşitli bilgiler sunan ve böylelikle tarihî birer belge özelliği de gösteren afişlerin, dijital ortamlarda arşivlenmesi ve böylelikle istenildiği zaman kolay, hızlı ve de doğru bilgiler ile erişime açık olabilmesi oldukça önemli bir konudur.

Modern toplumlarda teknolojinin ilerlemesi ile birlikte çeşitli alanlarda birçok değişim ve gelişim yaşanmıştır. İdarî, siyasi, ekonomik, sosyal, sanatsal, bilimsel ve kültürel anlamda yaşanan bu değişim ve olaylar ışığında mevcut belgelerin sayısı artmış ve bunların belli bir hafızada saklanması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Arşivler, hafızanın canlanmasında önemli bir rol oynar, geçmiş ile bugünün birbirine bağlandığı bir yer haline gelir. Arşivlerin asıl görevi, milletlerin geçmiş tecrübelerini ve bireylerin haklarını korumak ve bu belgeleri delil olarak muhafaza etmektir. Bu belgeler, insan etkileşiminin sosyal sonuçlarını ortaya koymaktadır (Haşiloğlu, 2016, s. 63).

Ancak afişlerin 1960 öncesinde geleneksel yöntemlerle yapılması, dijitalleştirme sırasında bazı problemleri de beraberinde getirmiştir.

Yöntem

Bu araştırmada literatür taraması sonucu elde edilen afiş tasarımlarının arşiv incelenmesi yapılmıştır. Bu araştırmada araştırmanın sistematik olması, verilerinin analiz ve sentezinin yapılması ve değerlendirilmesi, geçmişteki afişlerin incelenmesi hakkında sonuçların çıkarılmasını sağlayan tarihsel yöntem kullanılmıştır. Tarihsel yöntem, araştırmacının ilgili kaynaklar ve yayınlar üzerinde yaptığı incelemelerde kullandığı yöntemdir. Her araştırma konu ve probleminin bir geçmişi vardır. Araştırmacı bunları incelemek zorundadır (Kaptan, 1991, 56). Bir konu hakkında araştırma yapmak isteyenlerin, o konu hakkında geçmişte yapılan çalışmalarını incelemesi yani literatür taraması yapması bu yöntemin kapsamı içine girer (Çepni, 2001, 44). Tarihsel yöntem kullanılırken verilerin değerlendirilmesi aşamasında, belgelerin kime ait olduğunun, orijinalliğinin, yer ve zamanın yani dış geçerliğin; belgelerin anlamının, doğruluğunun, yani iç geçerliğin dikkat ve özenle saptanması gerekmektedir (Kaptan, 1991, 56). Bu araştırmada tarihsel yöntem ve nitel araştırma yöntemlerinden olan içerik analizi yöntemleri de kullanılmıştır. Literatür tarama yöntemi ile elde edilen veriler, incelenmiş ve yorumlanmıştır (Akgün, Bulduk, 2015:58). Belirlenen afişlerin incelenmesi problem durumuna göre yapılacaktır.

Afişlerin Kaynaklarda Farklılık Göstermesi ve Dijitalleştirme sorunları

Afiş tasarımları görsel bir belge olmalarından dolayı araştırmacıların kullanabilmesi için sadece afiş tasarımına ulaşması yeterli ve güvenilir bir veri

değildir. Afiş tasarımlarına ulaşmanın yanında, afiş tasarımlarının künye bilgilerine de ulaşılması gerekmektedir. Tam da bu noktada afiş arşivi web sitesinin önemi ortaya çıkmaktadır. Teknolojinin gelişmesi afişlerin dijital arşiv yoluyla ulaşılmasını gerekli hale getirmiştir.

Son yıllarda yaşanan teknolojik gelişmeler ve dijitalleşme, neredeyse tüm medyayı etkilemiş veya dönüştürmüştür. Bu dönüşümden en çok etkilenen kanallardan biri de görsel iletişimdir. Sanayi toplumunun başlangıcından itibaren, özellikle yirminci yüzyılın ilk üç çeyreğinde önemli bir iletişim aracı olan afiş, bu dönüşüme uğrayan araçlardan biridir (Kirişcan & Doğan, 2021, s. 139). Yeni teknolojilerin getirdiği çeşitlilik, disiplinlerin bütünleşmesinin önünü açmakta ve mekânın sınırlarını ortadan kaldırarak çalışma alanlarını özgürleştirmektedir. Disiplinler arası araştırmaların uygulanabilirliği giderek daha kolay hale gelmiştir. Geniş bir üretim tekniği yelpazesine sahip olan grafik tasarım alanında, disiplinler arası araştırmalar tasarımcı liderliğindeki alana katkıda bulunmaktadır. Bu noktada tasarımcının işi hem kolaylaşmakta hem de zorlaşmaktadır. Bu tekniklere hâkim olan tasarımcılar; elde etmek istediklerine daha kolay ulaşabilir ve teknolojiyi kendi amaçları için bir araç olarak kullanabilmektedirler. Ancak, binlerce görsel arasından sıyrılarak, farklı, özgün, sıra dışı tasarımlara ulaşmak için büyük emek sarf etmesi gerekmektedir. Bu noktada tasarımcılar, dijital teknolojilerin sunduğu yeni malzemelerin geliştirilmesinden ve disiplinler arası özgürlük unsurlarından yararlanmayı seçmektedirler (Taşcıoğlu, 2013, s. 117).

Araştırma kapsamında yapılan literatür taraması, farklı dijital ortamdan veya kitaplarda yer alan afiş tasarımlarında çözünürlük, okunabilirlik ve renk kayıpları gibi sorunsallarını göstermektedir. Bu doğrultuda araştırmada yer verilen afiş tasarımları üzerine bir inceleme yapılmıştır. Yapılan inceleme, araştırmanın grafik tasarımdaki önemini vurgular niteliktedir.



Görsel 1. Jules Chéret, Loies Fuller, 1893, Afiş Tasarım.

Görsel 1’de Chéret’in “Loie Fuller” afişi iki versiyon halinde yer almaktadır. Bu afişin dijital arşivlere aktarılması, dijitalleştirme yoluyla olduğundan renk kayıpları ve renk değişimleri söz konusudur.



Görsel 2. Henri de Toulouse-Lautrec, Moulin Rouge - La Goulue, 1891, Afiş Tasarımı

Görsel 2’de Lautrec'in “Moulin Rouge-La Goulue” afişi görülmektedir. Tarihsel bir belge olan bu afiş tasarımı zaman içerisinde oluşan aşınmaya karşı korumaya almak ve geniş kitlelere ulaştırılması amacıyla dijitalleştirilmiştir. Her iki afiş arasında renk kayıpları söz konusudur.



Görsel 3. Alexander Rodchenko, Books, 1925, Afiş Tasarımı



Görsel 4. El Lissitzky, Beat the Whites with the Red Wedge, 1920, Afiş Tasarımı

Görsel 3'te Dönemin önemli tarihsel belgelerinden biri olan afiş tasarımı dijitalleşme esnasında renklerde bir değişime uğramıştır. Farklı kaynaklarda farklı renkler olması teknoloji çağında bile problem durumu oluşturmaktadır. Benzer bir durum Görsel 4'te de karşımıza çıkmaktadır. El Lissitzky'nin afiş tasarımı kompozisyon açısından birbirinin benzeri gibi görünse de renk konusunda farklılaşmıştır. Sadece renk kaybı yoktur; aynı zamanda tipografi ve genel kompozisyondan da ayrışmalar görülmüştür. Afiş tasarımının gerçek görüntüsü üzerinde sayısallaştırma esnasında düzenlemeye gidilmiş olma durumu göz önünde bulundurulduğunda, afiş tasarımının orijinal görüntüsü üzerinde değişimler olmuştur.



Görsel 5. Jan Tschichold, Bauhaus, 1923, Afiş Tasarımı

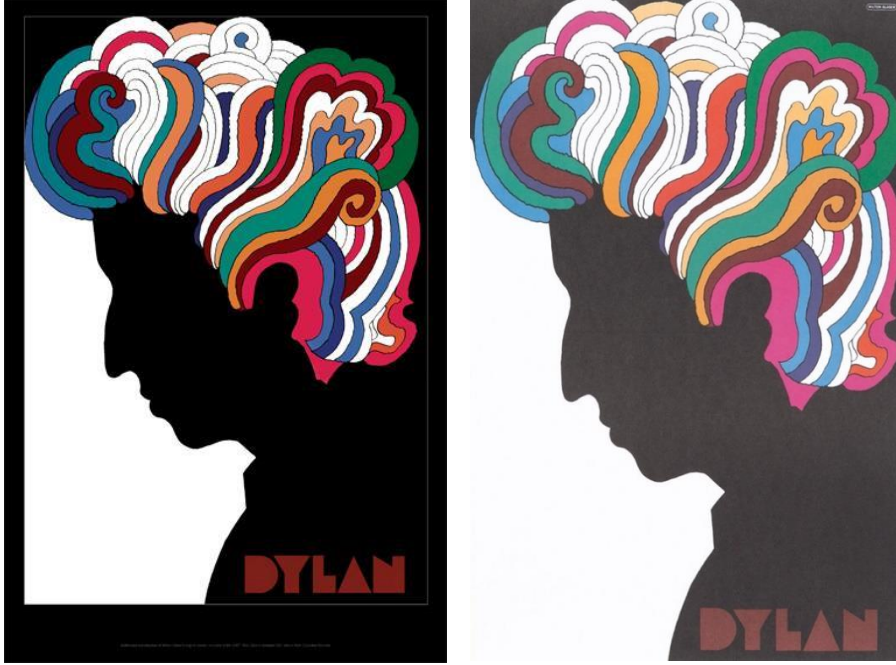
Görsel 5'de yer alan Tschichold'un afişi incelendiğinde; renk bakımından, sayısallaştırılırken renklerde değişimin etkileri görülmektedir. Bu problemler

genellikle afişin tarihsel süreci incelenirken çoğu tasarımlarda karşımıza çıkmaktadır. Afiş tasarımlarının dijital bir arşivde toplanması hem bu problemleri ortadan kaldırmış olacak hem de afiş tasarımları araştırmacılara doğru ulaştırılmış olacaktır.



Görsel 6. Henri de Toulouse – Lautrec, *Divan Japonais*, 1893, Afiş Tasarımı

Görsel 6’da yer alan Henri de Toulouse Lautrec’in “Divan Japonais” afişi görülmektedir. Afişlerde görülen mekân, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Paris’te Toulouse-Lautrec’in uğrak yeri olan birçok kafe-konserden biriydi. Gece kulübünün reklamını yaptığı afişte en sevdiği Montmartre yıldızlarından ikisi Yvette Guilbert ve Jane Avril’e yer vermiştir. Burada Avril, bir yazar ve gece kulübü müdavimi olan Édouard Dujardin ile ön planda oturduğundan, bir oyuncu değil, bir seyircidir. Sol üst köşede, sahnede, Guilbert’in uzun siyah eldivenleri ve zayıf fiziki ile tanınan başsız vücudu vardır. Afiş tasarımlarında görseller her iki afişte de aynı olmasına rağmen, diğer afişlerde görülen renk problemleri bu afiş tasarımlarında da görülmektedir. Problemlerin dönemin tasarımcılarından kaynaklanmadığı aksine teknoloji ile birlikte sayısallaştırmanın bir sonucu olduğu literatür incelemelerinden görülmektedir.



Görsel 7. Milton Glaser, *Dylan*, 1967, Afiş Tasarımı

Görsel 7’de yer alan afiş tasarımı afişin tarihi açısından önemli çalışmalardan biridir. 1967’de ünlü grafik tasarımcı Milton Glaser, Bob Dylan’ın Greatest Hits albümüyle birlikte paketlenecek bu özel afişi tasarlaması için görevlendirilmiştir. Dylan bir motosiklet kazasında ciddi şekilde yaralandığından, sanatsal işbirliği kısmen albümde olumlu bir tanıtım yaratmak için yapılmıştır. Gözle görülemeyen ruhsal dünyanın görünür hale gelmesi tasarım anlayışıyla Dylan’ın renkli dalgalı saçlara sahip yan profili 60’ların karşı kültürünün ruhunu çağrıştırmaktadır. Döneminin en ikonik müzik afiş tasarımlarından biri olarak kabul edilmektedir. Afiş tasarımı yakın tarihte olmasına rağmen günümüze gelinceye kadar yıpranmalar ve renklerde solmalar gözlenmektedir. Bu değişimler sayısallaştırmanın ve teknolojinin imkânlarıyla doğrudan ilişkilidir. Bu durumun yakın zamanlarda bile olması, afiş sanatının gelecek kuşaklarla bağlantısı ve araştırmacılara doğru kaynak oluşturması noktasında dijital arşivin yeni çözümler sunacağı izlenimini kuvvetlendirmektedir.



Görsel 8. Mengü Ertel, Aslan Asker Şvayk, 1966, Afiş Tasarımı

Görsel 8’de gösterilen örnek afiş tasarımlarından biri dostlar tiyatrosu için bir diğeri de arena tiyatrosu için tasarlanmıştır. Dostlar tiyatrosu için tasarlanan afiş tasarımında, afişin adı ve afişin tasarlandığı tarih kaynaklarda mevcut olmasına rağmen, dostlar tiyatrosu için tasarlanan afiş tasarımında bu bilgilerin olmayışı ya da edinilen kaynaklarda farklılıklar göstermesi, araştırmacıların zaman kaybetmesine ve doğru kaynak edinebilmesine olanak tanımamaktadır. Yapılan literatür taramalarında kaynaklarda farklılıklar gösteren afiş künye bilgilerinden dolayı eksik bilgilerin giderilmesi amacıyla afiş tasarımcıları tarafından kayıt altına alınabilecek bir dijital arşiv oluşturulması düşünülebilir. Bu afiş arşivi ile alan araştırmacılarının doğru belge ve bilgilere erişmesi sağlanabilir.

Sonuç

Grafik tasarımın uygulama alanlarından olan afiş tasarımları tarihsel süreç içerisinde günümüze ulaşana kadar çeşitli arşivleme sistemlerinden geçmiştir. Fiziksel olarak arşivlenmesi zaman içerisinde afişlerin yıpranmalarına neden olmuştur. Bu yıpranmaları önlemeye yönelik yapılan koruma metotlarından en önemlisi dijitalleştirmedir. Dijital ortama aktarılırken yapılan sayısallaştırma işlemleri birtakım problemler meydana getirmiştir. Bu problemlerin en başında renk, tipografi ve biçim değişiklikleridir. Bu değişimler afişin tarihi incelenirken çeşitli kaynaklarda aynı afişlerin farklı renk versiyonlarıyla karşılaşmamıza neden olmaktadır. Bir süre sonra afiş tasarımlarının orijinalini edinmede büyük problemler meydana gelmektedir. Afiş alanında araştırma yapan araştırmacıların kullanacakları afişlerin gerçek görüntüsünü kullanamadıklarında yeni bir problem ortaya çıkmış olacaktır. Bu sorunsalları gidermek için dijital arşivleme işleminin günümüz teknolojisiyle yeniden orijinalinden yapıp bir afiş arşivinde arşivlenerek araştırmacıların erişimine açılması olarak görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akgün, B., Bulduk, E. Ö. (2015) Afış Sanatı ve Grafikte Henri de Toulouse-Lautrec Etkisi, Uluslararası Hakemli Tasarım ve Mimarlık Dergisi, Sayı 6, Ankara.
- Chéret, J. (1893). *Loies fuller*, [Afış]. <https://www.posterlounge.com/p/530994.html>. <https://www.moma.org/collection/works/5615> (08.07.2021)
- Çepni, S. (2001). *Araştırma ve Proje çalışmalarına Giriş*. Trabzon: Erol Ofset.
- Glaser, M. (1966). *Dylan*, [Afış]. <http://didemeriskin.blogspot.com/2014/> (04.03.2020) <https://www.moma.org/collection/works/8108> (08.07.2021)
- Kaptan, S. (1991). Bilimsel araştırma teknikleri. Ankara: Tekışık Web Ofset Tesisleri.
- Kirişcan, B. & Doğan, Ö, E. (2021). Çalgı (Gitar) basılı ve dijital afişlerin “itme” kuramı bağlamında karşılaştırılması. *Journal of Arts*, 4(3), 139-152. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/jarts/issue/64871/994979>
- Lautrec, H.T. (1891). *La Goulue au Moulin Rouge*, [Afış]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/333990>, [https://www.researchgate.net/figure/Henri-de-Toulouse-Lautrec-Moulin-Rouge-La Goulue-1891-Lithographic-poster_fig2_263215315](https://www.researchgate.net/figure/Henri-de-Toulouse-Lautrec-Moulin-Rouge-La-Goulue-1891-Lithographic-poster_fig2_263215315)
- Lautrec, H.T. (1893) *Divan Japonais*, [Afış]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/334197> (18.05.2021) [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Lautrec_divan_japonais_\(poster\)_c1892-3.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Lautrec_divan_japonais_(poster)_c1892-3.jpg) (18.05.2021)
- Lissitzky, E. (1920). *Beat the Whites with the Red Wedge*, [Afış]. <https://smarthistory.org/suprematism-part-ii-el-lissitzky/> (09.11.2021) <https://www.redbubble.com/i/poster/El-Lissitzky-Beat-the-Whites-with-the-Red-Wedge-by-JeromeArt/39174933.LVTDI> (22.03.2021)
- Rodchenko, A. (1925). *Books* [Afış]. <http://www.aworldtowin.net/reviews/Rodchenko.html> (22.05.2021), <https://fiktura.wordpress.com/2010/04/08/untitled-advertising-poster-2/> (15.02.2021)
- Taşcıoğlu, M. (2013). *Bir görsel iletişim platformu olarak mekân*. YEM Yayın.
- Tschichold, J. (1923). *Bauhaus*, [Afış]. <https://tr.pinterest.com/pin/482729653788189813/> (02.07.2022) https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Joost_Schmidt_Bauhausausstellung_1923.jpg (02.07.2022)



1940 SONRASI MODERN RESİM ANLAYIŞINDA SOYUT DIŞAVURUMCULUK AKIMI

Fatih Karakaya Menduha Satır Kayserili***

Özet

Sanat; duygu ve düşüncenin en estetik boyutuyla sese, söze, mimiğe, hareket ve eyleme, yazıya, renge, çizgiye... Vb. dışavurumu olarak tanımlanır. İnsanın doğa ve nesnelerle arasındaki estetik paylaşımı dünden bugüne toplumsal yaşamın öncelikleri arasındadır. Mağara duvarlarından başlayarak günümüze kadar insanın var olma serüveninde istemli veya istemsiz kurduğu bu ilişki, anlatımcılığı kişiselleştirmesine yani sanatçının kendi üslubunu oluşturmaya imkân tanımıştır. İçselleştirilmiş bir duyguyu, düşüncüyü ruhsal bir eyleme dönüştürmek ya da görselleştirmek anlatımcılığın doğal bir sonucudur artık.

19. yüzyılın sonlarında bilimin sağladığı gelişim ve değişimin de etkisiyle endüstriyel bir çağ yaşanmaya başlanmıştır. Endüstriyel kentler, insanı kendine ve yaşadığı topluma yabancılaştırmış; sınıfsal uçurumlar beraberinde yozlaşmış bir toplumu meydana getirmiştir. Duygudan yoksun bu yaşam biçimi, ruhsal olarak içine kapanık bireyin içselleştirdiklerini dışa vurma eğilimini körüklemiştir. Bu etkileşim 20.yy sanatında sürrealist ve ekspresyonist (dışavurumcu) sanat anlayışlarının şekillenmesini sağlar.

Literatür tarama yönteminin kullanıldığı bu araştırmada, 1940 sonrası modern resim sanatı anlayışına sıra dışı bir soluk getiren soyut dışavurumcu akımın ortaya çıkışındaki sebep ve sonuç ilişkileri ortaya konulmuştur. Dönemin öncülerine ait eserler analitik olarak çözümlenmeye çalışılmıştır. Anlatımcılığın en güçlü öncülerinden olan soyut dışavurum resmi günümüz sanat anlayışı içinde hâlen varlığını sürdürmeye ve genç sanatçıları etkilemeye devam etmektedir.

Anahtar kelimeler: Soyut Dışavurumculuk, Modernizm, Modern Resim, 1940 sonrası Dışavurum, Aksiyon Resim Sanatı

* Sanatta yeterlik öğrencisi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Plastik Sanatlar Bölümü/Sanatta Yeterlilik Öğrencisi, ORCID: 0000-0003-2132-2394, karakayafatih23@gmail.com

** Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, Kazım Karabekir Eğitim Fak./ Resim İş Eğitimi A.B.D. Öğr. Üyesi, ORCID: 0000-0003-0899-1569, e-mail: menduha.satir@atauni.edu.tr

**ABSTRACT EXPRESSION CURRENT IN MODERN PAINTING APPROACH
AFTER 1940**

Abstract

Art; With the most aesthetic dimension of emotion and thought, sound, speech, mimic, movement and action, writing, color, line... Etc. known as expression. The aesthetic sharing of man with nature and objects is among the priorities of social life from past to present. Starting from the cave walls to the present day, this relationship that man has established in his adventure of existence, either voluntarily or involuntarily, has allowed the artist to personalize expressiveness, that is, to create his own style. Transforming or visualizing an internalized emotion or thought into a spiritual action is now a natural consequence of expressiveness.

At the end of the 19th century, an industrial age began to be experienced with the effect of the development and change provided by science. Industrial cities have alienated people from themselves and the society they live in; Class rifts have brought about a corrupt society. This life style devoid of emotion has fueled the tendency of the mentally introverted individual to express what he has internalized. This interaction provides the formation of surrealist and expressionist art understandings in 20th century art.

In this research, in which the literature review method was used, the cause and effect relationships in the emergence of the abstract expressionist movement, which brought an extraordinary breath to the understanding of modern painting art after 1940, were revealed. The works belonging to the pioneers of the period were tried to be analyzed analytically. Abstract expression painting, which is one of the strongest pioneers of expressionism, continues to exist in today's art understanding and continues to influence young artists.

Keywords: Abstract Expressionism, Modernism, Modern Painting, Expression after 1940, Action Painting Art

1. Giriş

Sanat insanların dünya üzerindeki yaşamlarının başlangıcına paralel olarak doğan ve çağın olanakları doğrultusunda gelişen ve değişen bir kavram olmuştur. İnsanın kendi varlığının bir göstergesi olarak ortaya çıkan sanat, insanın doğa ve toplumla olan etkileşiminde belirleyici rol almıştır. Mağara duvarlarındaki figüratif imgelemlerle başlayan süreç günümüzde dijital sanatın egemenliğinde serüvenini sürdürmektedir. Modern çağdan önceki dönemler olan Rönesans ve Barok sanatın hümanist araştırmaları, Rokoko tarzının ayrıntılı fantezileri ve 18. yüzyıl Avrupa Neoklasizminin ideal güzelliğine kadar görsel sanatlarda sayısız gelişmeler yaşanmıştır. Bununla birlikte, bu erken modern dönemler boyunca yaygın olan bir özellik dikkati çeker. İster insani, ister doğal veya durumsal olsun, konunun idealleştirilmesi hep ön planda olmuştur. Sanatçılar tipik olarak öznel gözlerle algıladıklarını değil, konularının özeti olarak tasavvur ettiklerini resmederler.

Modern çağ, dünya tarihinin en önemli dönüm noktalarından biri olan 19. yüzyılın ortalarında Batı Avrupa'da sanayi devriminin doğuşuyla birlikte gelişmeye başlamıştır. İçten yanmalı motor, büyük makineli fabrikalar ve kentsel alanlarda elektrik enerjisi üretimi gibi teknolojilerin icadı ve yaygın olarak bulunmasıyla birlikte, günlük yaşamın hızı ve kalitesi büyük ölçüde değişmiştir. Birçok insan iş bulmak için kırsal çiftliklerden şehir merkezlerine göç etmiş ve hayatın merkezini ülkedeki aile ve köyden genişleyen kentsel metropollere kaydırmıştır. Bu gelişmelerle birlikte, ressamlar artık çeşitli modern gözlük ve modalarla dolup taşan bu yeni görsel manzaralara karşı karşıyadır.

Görsel sanatlarla yakından ilgili önemli bir teknolojik gelişme fotoğrafı. Fotoğraf teknolojisi hızla ilerledi ve birkaç on yıl içinde bir fotoğraf herhangi bir sahneyi kusursuz bir doğrulukla yeniden görselleştirebilme yetisine sahipti. Teknoloji geliştikçe, fotoğrafçılık genel halk için giderek daha erişilebilir hale geldi. Ne heykel ne de resim fotoğrafla aynı derecede ayrıntıyı yakalayamadığı için, fotoğraf kavramsal olarak bir konuyu temsil eden klasik sanatsal biçimler için ciddi bir tehdit oluşturuyordu. Fotoğrafın hassasiyetinin bir sonucu olarak, sanatçılar sanatta yeni paradigmalara yol açan yeni ifade biçimleri bulmak zorunda kaldılar.

19.yüzyılın ilk on yıllarında, bazı Avrupalı ressamlar basit gözlem eylemiyle deneyler yapmaya başladılar. Portre ressamları ve Gustave Courbet ve Henri Fantin-Latour gibi tür ressamları da dâhil olmak üzere kıtanın dört bir yanından sanatçılar, konunun idealize edilmiş bir yorumunu yaratmak yerine insanları ve durumları, kusurları ve her şeyi nesnel olarak tasvir etmeyi amaçlayan eserler meydana getirmişlerdir. Sanata yönelik bu radikal yaklaşım, Realizm olarak bilinen geniş sanat okulunu oluşturacaktır.

Yine 19. yüzyılın başlarında, Romantikler manzarayı nesnel olarak var olduğu gibi değil, gördükleri ve hissettikleri gibi sunmaya başladılar. Caspar David Friedrich ve JMW Turner tarafından boyanmış manzaralar, doğadaki o belirli sahneyi izlerken sanatçıyı etkileyen yüce duyguyu yakalayan dramatik temsillerdir. Bir duygunun bir mekânla bağlantılı bu temsili, modern sanatçının yenilikçi ve benzersiz bakış açısını yaratmak için çok önemli bir adımdı.

19. Yüzyıl sanat anlayışının önemli bir temsilcisi olan Monet'in saman yığınları eserinin renk ve biçimselliğe getirdiği sıra dışı yeni bakış açısı döneminin ve sonrasındaki anlayışa ışık tutmuştur. Sanat akımlarının gökyüzündeki bulutlar gibi gelip geçici bir hale dönüşmesine ve sanat açısından zengin bir dönemin habercisi olmuştur. Bu bağlamda 1940 sonrası modern resim sanatı anlayışına sıra dışı bir soluk getiren soyut dışavurumcu dönemin öncülerine ait eserler biçim, renk ve üslup bağlamında çözümlenmeye çalışılmıştır. Anlatımcılığın en güçlü öncülerinden olan soyut dışavurum resmi günümüz sanat anlayışı içinde hâlen varlığını sürdürmekte ve genç sanatçıları etkilemeye devam etmektedir.

2. Yöntem

Araştırma Betimsel modele dayanan nitel bir araştırmadır. Buna bağlı olarak literatür taraması yapılarak; Modernizm, Dışavumculuk, Soyut Dışavurumculuk, Aksiyon Resmi kavramlarının 1940 sonrası Modern Resim anlayışı bağlamında ele alınmış ve dönemin sanatçılarının eserleri analitik olarak çözümlenerek yazınsal ifade edilmeye çalışılmıştır. Detaylı bir biçimde içerik taraması yapılmış, elde edilen veriler okuyucuya somut olarak ifade edilmiştir.

3. Bulgular ve Yorum

3.1. Modern Sanat

Huns Robert'ın tanımladığı Modern sözcüğü, Latince "Modernus" şeklinde ilk olarak 5.yüzyılda resmi olarak Hristiyanlığı, Romalıktan ve Paganlıktan ayırtmak amaçlı kullanılmıştır. Başka bir ifadeyle modern kavramı kendinden öncekini eski olarak tanımlamış, Avrupa'da hep yeni bir dönemin farkındalığının, antik dönemlerle kendi yaşadığı dönem arasında yeniden ilişki kurulmasıyla ortaya çıkan bir ilişkinin sonucu olarak görülmüştür.

Modern sanat, çağdaş toplumun kendini geçmişe kıyasla yeni biçimlerde göstermesine neden olan sanayi çağının teknolojik ilerlemelerinin sağladığı yeni yaşam ve fikirlerin akılcı pratiklerine ve bakış açılarına yaratıcı dünyanın tepkisidir. Sanatçılar, modern yaşamın yeniliği konusundaki deneyimlerini uygun şekilde yenilikçi yollarla temsil etmeye çalıştılar. Modern sanat bir terim olarak bir asırdan fazla bir zamana yayılan çok sayıda sanatsal disiplinlerince uygulansa da, estetik açıdan modern sanat, sanatçının bir konuyu kendi benzersiz bakış açısına göre Dünya'da var olduğu şekliyle tasvir etme niyetiyle karakterize edilmiştir. Modern sözcüğü günümüzde kabul edilmiş ya da geleneksel tarz ve değerlerin reddedilmesi şeklinde de ifade edilmektedir.

Benzer şekilde, bazı sanatçılar nesnel temsile odaklanırken, diğerleri sanatsal odaklarını, gözlemledikleri konuların doğru ve natüralist bir tasviri yerine görsel duyularını vurgulamak için değiştirdiler. Bu uygulama, görsel sanatlarda soyutlamanın başlangıcını temsil eder. Bunun iki önemli örneği, James McNeill Whistler'ın Siyah ve Altın'daki Gece: Düşen Roket (1874) ve Monet'in Boulevard des Capucines'idir.(1873). İlkinde, sanatçı, temsili olmaktan çok atmosferik olan havai fişeklerle aydınlatılan bir gece gökyüzünün portresini oluşturmak için büyük sıçratmaları ve küçük boya lekelerini birleştirir. İkincisinde Monet, hareketli modern Paris yaşamının havadan bir görünümünü sunuyor. Monet bu sahneyi betimlerken yayaları ve şehir manzarasını bir "izlenim" ya da başka bir deyişle, geçici, öznel ve biraz soyutlanmış bir perspektifin görsel bir temsili olarak işledi.



Görsel 1. Siyah ve Altın'daki Gece: Düşen Roket , James McNeill Whistler, panel üzerine yağlı boya, 60,3 x 46,7 cm, 1874.
(Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:James_Abbott_McNeill_Whistler_Nocturne_in_Black_and_Gold,_the_Falling_Rocket_-_46.309_-_Detroit_Institute_of_Arts.jpg)

3. 2. Dışavurumculuk

20. yy da özellikle sosyal, kültürel ve ekonomik alanlardaki değişimler sanatsal bağlamda kayda değer gelişmelerin yaşandığı ve bir o kadar da dalgalandırıcı bir dönemdir. Bu yüzyılın ilk yıllarında gelişmiş olan dışavurumculuk, empresyonizme ve natüralizme tepki olarak Almanya'da ortaya çıkmıştır. Anlatımcı bir sanat anlayışına sahip olan dışavurumculuk, sadece resimde değil, bunun yanında edebiyat, sinema ve tiyatro alanlarında da etkili olmuştur.

Dışavurumcu sanatçılar, çalışmalarında doğanın ve toplumun kendisini değil kendi içselleştirdiklerini öznel olarak betimlemeyi tercih etmiştir. Ruhsal travmaların sıklıkla yaşandığı dönem olması dolayısıyla dışavurumculuğun gelişim sürecini kendi koşulları içerisinde değerlendirmek gerekir (Richard, 1991).

Endüstrinin gelişimi ve sonrasında fabrikalarda çalışmaya gelen köy halkı kente göç eder ve yeni şehir hayatına yabancısıdır. Memurların ve bilhassa fabrikada çalışan işçi sınıfının ve ticarethanelerin birlikte olduğu yeni endüstri kentleri meydana gelmeye başlar. Öncesinde tarımla uğraşan halk, daha rahat yaşamak için fabrika işçiliğine yönelmiştir. Bu ilgi kentleri git gide daha büyötmüştür (Turani, 1998).

Endüstri çalışma hayatının insanda meydana getirdiği bunalım ve gelecek kaygısı ruhsal sarsımlara neden olmuştur. Yeni yaşantı beraberinde yeni birçok

işsel problemin birikimi sonrasında sebep olduğu duygusal boşalım ihtiyacı, sanatsal biçimlenmeyi de etkisi altına almıştır. Bundan dolayı bu dönemin sanatçısı dinginliği kendi iç dünyasında bulmaya çalışmıştır. Yaşadığı sorunlardan uzaklaşmak için kendi iç dünyasına sığınan sanatçı burada hiç olmadığı kadar özgürdür. Böylece bu duygu hali onun içselleştirdiği şeyleri ifade etmesini kolay kılmıştır. Elektronik araçların hayatımıza girişiyle, önü alınamayan hızı, sıra dışı bir hareketliliği de beraberinde getirdi. Bu hareketlilik ve şamata plastik sanatlarda şahsiyetsiz fabrikasyon artıklardan yapılan enstalasyonlarla kendini gösterdi. Aslında bu sergiler rahatsız edici değişimin, toplum ve birey psikolojisindeki biriktirdiklerinin yansıması olarak kabul edilebilir ki; gerçeküstücülük ve dışavurumculuk gibi önemli akımların da oluşmasına önemli bir etki yapmıştır (Turani, 1998).

Dışavurumculuk, hayatta var olan çirkinlikleri, güzelmiş gibi gösteren sanat anlayışının, insanları kandırmak olduğunu savunur ve bu durumu kesinlikle reddeder. Dışavurumculuk, hayatta bulunan gerçeklerin sadece güzel yanlarının olmadığını, çirkin taraflarının da var olduğunu ve bunun anlatılması gerekliliğini savunur. Hayatın tozpembe olarak anlatılmasına karşıdır. Dışavurumculuk, seçtiği yöntemlerin temeli bakımından romantizm akımına benzer, ancak aslında bu akımdan oldukça farklıdır.

Bu akımın temel amacı sanatçının dış dünyada algıladığı gerçekleri olduğu gibi değil, kendi içselleştirdiği biçimde ifade etmesidir. Doğal olanı doğal ve olağan olarak anlatılmalıdır anlayışı, 20. yüzyılın başında beklenmeyen ekonomik krizler ve beraberinde gelişen savaşlara ve insanlara gösterilmek istenen gerçek dışı dünyaya karşı çıkmış bir akımdır. Dışavurumculukta, belirli kurallara bağlı kalarak anlatılmak istenenin yumuşatarak verilme çabası yoktur. Aksine anlatılanın gerçekliği için, geleneksel bütün kurallardan vazgeçer. Estetik kaygı taşımaksızın içselleştirdiği duyguların gerçekliği ön plandadır artık.

Resim sanatında da şiddetin, gerçekliğin ve gerilimin temelinde de, dışavurumculuk akımı bulunmaktadır. Soyut resimlerin yoğunlukta kullanıldığı bu akımda, duyguları anlatma ihtiyacı, renklerle sağlanmıştır. Temeli insani değerlere dayalı olan akım, ruhbilimciler, yazarlar, felsefeciler, ressamalar, besteciler gibi aydınların, reel yaşamın gerçeklerini ifade etmelerine aracı olmuştur.

1940'lı yıllarda New York'ta ortaya çıkan Amerikan Soyut Dışavurumculuğu Vikipedisel ve en açıklayıcı tabirle "Sanatçıların nesnelliği yok sayarak kendilerini sadece kendi bağımsız üslupları renk ve şekillerle ifade etmeleridir." Ayrıca bu akım Amerika menşeli ilk sanat akımı olmuştur.

1930'larda Avrupa'daki siyasi düzensizlik, Sürrealist sanatın öncülerinden birkaçını New York'a getirdi ve Soyut Dışavurumcuların çoğu, sürrealizmin bilinçaltını keşfetmeye odaklanmasından derinden etkilendi. Kendilerini ifade etme

ve bilinçaltının kaosu arasındaki bir mücadele olarak resim anlayışını şekillendirmiştir.

3. 3. Soyut Dışavurumculuk

"Soyut Dışavurumculuk", 1940'larda ve 1950'lerde New York'ta oluşan akım hiçbir dönem bu kadar muteber bir sanat olmadı. Tuvallerini renk ve soyut form alanlarıyla dolduran ressamın eserlerini değil, aynı zamanda tuvallerine güçlü dışavurumculukla saldıranları da içermesi gerekmekteydi. Buna rağmen Soyut Dışavurumculuk, zamanla ortak yönelimlerin bir araya geldiği ve aynı üslubu tercih eden sanatçılar tarafından da kabul görülen bir terime dönüştü. Hepsi, derin duygulardan ve evrensel temalardan doğan benliğin ifadeleri olarak sanata adanmıştı ve çoğu Sürrealizm mirasıyla şekillendi. Savaş sonrası kaygının ve travmanın ifadesinde yeni bir tarz olan hareketin temsilleri Paris'in modern sanatın lideri olma mantosunu elinden aldılar ve Amerika'nın uluslararası sanat dünyasındaki hâkimiyeti için zemin hazırladılar.

Propaganda sanatı işte bu akımla birlikte Soğuk Savaş döneminde ortaya çıkmıştır. 1940'lı yıllarda New York artık modern sanat anlayışının başkenti olmuştu. Soyut Dışavurumun düşünce yapısını şekillendiren, Clement Greenberg başta olmak üzere birçok sanatçı Nazi Almanyası'nın ve Sovyetlerin resmi sanatındaki "kitsch" olgusunun yozlaştırıcı etkileri üzerine eleştiride bulunmuştur. Bu olgu karşısında hakiki sanatı savunmak için sanatçılar sadece sanatla ilgili kaygı duymalıydı, politik sömürüye karşı soyut sanata inanmalı ve yönelmeliydiler. Sanat ideolojik hiçbir şeye taviz vermemeliydi.

2. Dünya Savaşı sonrası bu düşünce çokça güçlenmiş, müze, galeri ve yazılarda bu etki göze çarpmıştı. Peki, bir sanat akımı bu kadar kısa sürede nasıl güçlenip, benimsenmişti? Frances Stonor SAUNDERS adlı tarih bilimcisi bu alanda bize geniş çerçeveli bir araştırma sunmuş ve birçok veri sağlamıştır. Saunders'a göre, Amerikan Soyut Dışavurumcular" ekolü Soğuk savaş dönemindeki en önemli propaganda aracıydı ve bu sanatın temsilcileri de ne yaptıklarını gerçekte anlamamış ve özümsememişlerdi. Buna rağmen, onların büyük bir şöhrete sahip olmalarını da kolay kılmıştı.

Saunders, "The Culture Cold War : The CIA and the World of Arts and Letters" isimli kitabında CIA'nin Soğuk Savaş döneminde sanatsal bir gruplaşmayla birçok yazar, akademisyen ve sanatçıyla Sovyet aleyhine yönlendirdiğini belirtmiştir. Saunders'a göre CIA, Rockefeller ve Ford gibi kurumların ve bunların kontrolünde olan vakıflar, yayınevleri ve medya kuruluşlarının yaptıkları çalışmalarla bu ekolün desteklenerek güçlenmesi sağlanmıştır.

Sanat Tarihçisi Toby Clark "Sanat ve Propaganda" kitabında olayı şöyle bir paragrafla anlatmıştır;

1940 SONRASI MODERN RESİM ANLAYIŞINDA SOYUT DIŞAVURUMCULUK AKIMI

New York Modern Sanat Müzesi 1940 lı yıllarda Dünya'daki sanatın organizatörlüğünü yüklenerek o dönemde birçok eserin sergilere ithal edilmesini sağlamıştır. CIA Uluslararası bu sergilerde özgürlükçü Amerikan resmi ile Sovyetlerin kuralcı ve kısıtlayıcı sanatının kıyaslanmasının yapılması sağlamıştır. Bu sergilerin birçoğunun gizlice CIA tarafından finanse edildiğinin açığa çıkması, beraberinde Vietnam Savaşının meydana getirdiği sonuçlar ve Vatandaşlık Hakları Hareketini savunan sanatçıların ve eleştirmenlerin görüşünün değişmesinde etkili olmuştur. Sanatın politik olgulardan uzak olması düşüncesine meydan okumalarına neden olmuştur."

Avrupa'da ve Amerika'da Encounter gibi organlar, çok yazarı bu şekilde yönlendiren CIA bu sanatçı grubuna kariyer olanakları açarak paravan basın ve akademisyen grupların kullanarak bu politikayı meşru hale getirmiştir.

Saunders'ın kitabında Soğuk Savaş dönemi sonrası Avrupa dâhilinde bir çok ülkede bu kültürel propaganda ile sosyalist aydınları ABD güdümünde yaklaştırmak isteyerek 30'u aşkın yayın, platform ve türevlerini ödül, finansman destekleri ile Karl Jaspers, T.S Elliot, Bertrand gibi itibarlı isimlerle bu hareketi devam ettirmişlerdir.

Bu sıralarda Kültürel Özgürlük Kongresi(KÖK) isimli oluşum bu propagandaya araç olması için kurulmuş ve kongre de anti-stalinist bir zemin oluşmuştur. CIA'in özellikle "Komünist Olmayan Solu Destekleme" anlayışı, birçok komünizme inancını yitirmiş ve ideolojilerinden sapmış solcu ve Troçkistleri bu platformda toplamıştır.

KÖK örgütleyicilerinden bazıları şu isimlerdi ; -Nabokov - Jasselson - Hemingway - Andre Malraux - Lasky - Sidney Hook - Frank Luisner. Bu yazarlara sosyalizmi alaşağı eden kitaplar yazdırmışlardır. Partison, Rewiew, Encounter gibi dergileri ABD propagandası yapan yazılar yazması için finansal destek sağlamışlar ve Hollywood'da komünizm etkilerini silmek için film şirketlerinin içine sızmışlardır. Son olarak konuyla ilgili İngiliz basınında birçok belge deklare edilmiştir.

3. 4. Action Painting

Eylem resmi (Action painting) kavramı savaş sonrasında sanat eleştirmeni Harold Rosenberg tarafından ilk olarak telaffuz edilir. Amerika'da New York akademisinin eleştirmenlerinin ve devlet organlarının da verdiği destekle o güne kadar benimsenen estetik anlayışın aksine bir farklı perspektif oluşmuştur. Raslantısallık ve sanatçı kontrolünün ortaklığı ile duygunun dışavurumunda yeni bir sanat anlayışının ilk öncüleri olan Jackson Pollock, Williem de Kooning resimlerinin temel felsefesini açık ve net olarak anlatmaya başladı. Soyut Ekspresyonist bu sanatçılar dönemin etkili isimlerinden olan Clement Greenberg gibi eleştirmenlerden önemli destek bulmuşlardır.

Greenberg, eylem resmini sanatçının varoluş mücadelesi şekline ifade etmiş ve eserlerin hem içsel hem de bilinçdışının kolektif bir dışavurumundan meydana geldiğini ifade etmiştir. Eylem resmi sanatçıları ön bir eskiz ya da çalışma yapmadan, yüzey üzerinde kol hareketlerinin egemen olduğu ve içgüdüsel olarak biçimden ve anlamdan bağımsız anlık hareketlerle (otomatizm) resmini meydana getirir. Seyircinin içsel bir yolculuğa çıkarak resmin bir parçası haline gelmesi sanatçının amacına ulaştığının kanıtıdır. Duygunun boya aracılığı ile aktarımına izleyicinin dahil olması, eserin meydana geldiği süreci olağan üstü kılmaktadır.

Bu akımın öncüsü olan Jackson Pollock, Sürrealizm ve kübizmden akımından etkilenmiş ve eserlerini yere sermiş olduğu çok büyük tualler ya da kumaş üzerine boyaları damlatarak yâda farklı açılardan yaklaşım saçararak oluşturur (Görsel 4).

Sanatçının resimlerinde net bir biçim yâda form, derinlik, kompozisyona rastlanmaz. Pollock'un resimleri şiddet ve korku içermez, içgüdü'nün kontrolünde, baleyı andıran dinsel bir seremoni havasında, soyut bir yaklaşımdır (Lynton, 1991, s. 235). Geleneksel şövale resmini kabul etmeyen sanatçının tavrı sanatsal olarak dönüm noktası olur. Pollock resimlerini şu şekilde ifade eder: "Duygularımı resimlemek yerine onları dışa vurmak istiyorum. Boyanın akışını denetleyebilirim; hiçbir rastlantı sonucu değil, başlangıç ya da sonraları olmadığı gibi" (Press, 1994).

20. yy 'da ortaya çıkan birçok farklı Dışavurumcu yaklaşım olmasına rağmen bu dönem sanatçıların çalışmalarında ortak bir üsluptan söz edemeyiz. Aksine dışavurumculuğun doğası gereği her sanatçı duygularını kendine ait tarzda ifade etmiştir. Soyut dışavurumculuk ve yeni dışavurumculuk gibi farklı anlayışa sahip akımlar, 2. Dünya savaşı sonrası çeşitli açılardan Kübizmin son döneminden ve Sürrealist sanatçıların yapıtlarından etkilenir. Bu etkileşim bu akımların kullandığı malzeme ve teknikten ziyade geleneksel perspektifin ve doğanın olduğu gibi betimlenmesinin reddi ve kavramsal yorumlamanın geliştirilmesiyle gerçekleştirilmiştir.

Sanatçılar, yüzeyde derinlik oluşturmaktansa resim yüzeyinin iki boyutluluğunu ön plana çıkarmayı daha doğru bulmuşlardır. Nesneyi geleneksel tek bir açıdan değil, birçok açıdan betimleyerek dördüncü bir boyut arayışı bu dönemde revaç görmüştür (Antmen, 2009). Kübistler nesnenin betimlenmesinde derinlik ve biçimi öncelerken, duygunun ifadesini bunun dışında bırakmıştır (Lynton, 1991). Kübist sanatçılar, betimlemede nesneyi veya mekânı ana parçalarına ayırmış daha sonra öznel bir yaklaşımla biçimi asimmetrik bir geometrik anlayışla tekrar birleştirmişlerdir. Bu yöntemle "aslındaki gibi değil" duyumsanmış olduğu gibi şekillenmiştir.

Kübizm ve dışavurumculuk akımları o döneme kadar gerçekliği betimleme anlayışını değiştirmiş ve resimde soyutlama yoluyla yeni üsluplar oluşmasını sağlamıştır. Bu akımların benzer ve farklı yönleri vardır. Kübist sanatçılar biçimi

deforme ederek yüzeye aktarırken, dışavurumcular rengi ifade aracı olarak ön plana çıkarmışlardır. Her iki akımda doğadan tamamen bağımsız değildir. (Tanyeli, 2006).

Soyut ekspresyonizmin kökenine bakıldığında; çalışmalarıyla katkıda bulunan sanatçılardan 1880 ile 1966 yılları arasında sanat yaşamını Amerika’da sürdürme kararı alan Alman sanatçı Hans Hofmann, Amerikaya geldiğinde 50 yaşındaydı. Özellikle Kübizm, Fovizm ve Sürrealizmin akıntısına kapılmış ve en fazla etkilendiği sanatçılardan biri olan Henri Matisse’in tesiri altında kalarak, resimlerinde renk-biçim -mekân bütünlüğüne önem vermiştir. Matisse’in kullandığı tekniğin ve Kübizm’in özellikle Amerika’da yaygınlaşması ve anlaşılması için büyük emekler vermiştir (Keküllüoğlu, 2010).

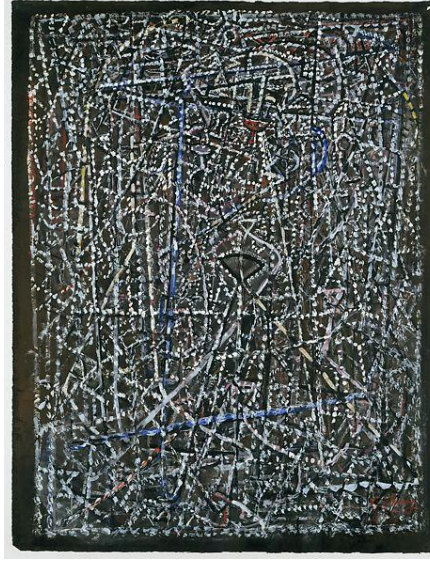


Görsel 2. İlkbahar, Hans Hofmann, ahşap üzerine yağ ve emaye, 28,5 x 35,7 cm, 1944-45, New York. (Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/80670>)

Sanatçının “İlkbahar” isimli eseri Aksiyon Resmi’nin izlerini taşımaktadır. Hepsi hareket ve eylemdir. Gerçekten de bazı yönlerden Jackson Pollock’un ünlü aksiyon resmini anımsatmaktadır. Bu resmin başlığı, parçaya net bir odaklanma sağlayarak izleyicinin parlak renklerin parıltısını ve böceklerin hızlı vızıltısını akıllarına getiriyor. Buradaki canlılık oldukça şaşırtıcı ve oldukça küçük bir tablo olmasına rağmen, Hofmann’ın tuvali o kadar zengin bir doku ve canlılıkla doludur. Bütün bir ekosistemi içeriyor gibi görünüyor. Beyaz çizgiler yeşil zemin üzerinde uçarken ve diğer tüm renkler arada uçuşurken, resim bizi hızlı hareketi ve karmaşık renk geçişleriyle yakalar. Soyutlamanın boyutuna rağmen, bu güzel kaotik tablo ile bir bahar gününün enerjisini ve varlığını ayırt etmek zor değil.

Soyut ekspresyonizmin önemli sanatçılarından biri de Marc Tobey’dir. Avrupa’da yaşamasına rağmen sonrasında mistik bulduğu Japon ve Çin sanatını yerinde inceleme fırsatı bulmuştur. Bu seyahatler sanatçının tuvallerine önemli ölçüde yansır. Özellikle siyah yüzey üzerine beyaz çizgilerden oluşan çalışmaları uzak doğu kaligrafisinden etkiler taşımaktadır. Doğu sanatlarından esinlenen Tobey kendi tarzını “beyaz yazı” olarak ifade eder (Lynton, 2009, s. 229-231). Tobey, ölene kadar Amerika’da yaşamış ve gizem dolu bir sanatçı olarak farklı disiplinlerde;

kaligrafi, oryantal ve doğuya münhasır hat, lavi ve minyatür sanatlarıyla ilgili çalışmalar yapmıştır. Bu sanatların da etkisini eserlerinde biçimsel olarak görmekteyiz.



Görsel 3. Yüzyılımızın Alevi -Dört Rakam , Marc Tobey, , kâğıt üzerine tempera, 66 x 50,5 cm, 1947, New York. (Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/485695>)

Arshile Gorky eserlerinde özellikle Paris geleneğinden gelen ve bu ekolün etkilerini çalışmalarında yansıtan sanatçıların başında gelir. Eserlerinde Fransız sanatına özgü, hassas fırça darbelerinin kendini ele veren sanatçı, hem Amerikan hem de Fransız kültürünü yansıtan çalışmalarıyla ön plana çıkmıştır. Resimlerinde geleneksel ve modern sanatın yansımalarını gördüğümüz sanatçı, bazı sanat çevrelerince üslubu dolayısıyla eleştiri almıştır. İki tarzı aynı anda betimleyen ve iki sanatın ihtiyaçlarını karşılayan nadir sanatçılardan biri olarak sanat tarihine geçmiştir (Guilbaut, 2009, s. 219).

1940'ın son dönemlerinde, Jackson Pollock'un resmin geleneksel yapısına karşı sıra dışı yaklaşımı, onu izleyen çağdaş sanat topluluklarının bastırdıkları duygularında devrim meydana getirdi. Bir dereceye kadar Pollock, bir sanat eseri meydana getirme serüveninin, sanat eseri kadar değerli olduğunun farkına vardı. Pollock, Picasso gibi yüzyılın başlangıcından başlayarak kendini yeniden yaratmış Kübizmin etkilerini ve konstrüktif heykelin inşa yöntemlerini, Navajo'nun kum resimlerini, sürrealizmin yaklaşımlarını, Meksika duvar resim sanatının da analizini yapmış ve bunların hepsini resminde yeniden tanımlamıştır. Sanat üretmek için şövale resminden ve geleneksellikten uzaklaşması gerektiğine inandı ve bu yaklaşım döneminin sanatçıları ve sonrakiler için özgürleştirici bir işaretti.

Eserlerinde yeni bir sanat anlayışının tanınmasına vesile olan Pollock, Aksiyon, devinim ve ritim içerikli çalışmalarını yere serili büyük kumaşlar üzerine boyaları damlatarak yâda yüzeye saçarak, şahsına münhasır bir üslup meydana

1940 SONRASI MODERN RESİM ANLAYIŞINDA SOYUT DİŞAVURUMCULUK AKIMI

getirmiştir. Genel olarak soyut dışavurumculuk, sanatçıların yeni sanat eserleri yaratmak için sahip oldukları tanımları ve olasılıkları genişletti ve geliştirdi.



Görsel 4. Sonbahar ritmi, Jackson Pollock, tuval üzerine emaye, 267 × 526 cm, 1948, New York.
(Kaynak: https://www.researchgate.net/figure/Jackson-Pollocks-Autumn-Rhythm-1950-displays-continuous-meandering-lines-jet_fig1_241287005)

Aslında Pollock'un 1947-1951 yılları arasında yaptığı eserlerde, şiddeti veya vahşetin dışavurumundan çok, ince; gelişi güzel olmaktan çok, hareketli ve ritmik yapıda bir dansı bizlere hissettiren etkiyle izleyicisinin karşısına çıkar. Önceki dönem çalışmalarındaki kişisel bir karşı duruşun ve dokundurmalarla dolu şiddet içerikli ve içsel çatışmaların ürünü işlerin daha ağırlıklı olduğunu görmekteyiz (Lynton, 1991, s.235) .

Diğer soyut dışavurumcular, Pollock'un atılımını kendi yeni buluşlarıyla takip ettiler. Pollock, De Kooning , Franz Kline , Rothko , Philip Guston , Hans Hofmann , Clyfford Still , Barnett Newman , Ad Reinhardt , Richard Pousette-Dart , Robert Motherwell , Peter Voulkos ve diğerlerinin yenilikleri bir anlamda çeşitliliğin öncüleri oldular. Daha sonrasında izlenen tüm sanat yaklaşımlarının kapsamı Fluxus , Neo-Dada , Conceptual art ve feminist sanat hareketi de dahil olmak üzere 1960-1970 arası Anti-Formalist hareketlerde soyut dışavurumculuğun yenilikleri izlenebilir.

Bununla birlikte, Linda Nochlin , Griselda Pollock ve Catherine de Zegher benzeri sanat tarihçileri tarafından soyut sanat üzerine yapılan yeniden okumalar , modern sanatta getirdikleri farklı yorumlamalarıyla ön plana çıkan bayan sanatçıların, modern sanatta arka planda bırakıldığı gerçeğini eleştirel bir şekilde göstermektedir. Ancak sonunda 1940'ların ve 1950'lerin soyut dışavurumcu hareketinin ardından gecikmiş bir tanınma elde etmişlerdir.

1940 SONRASI MODERN RESİM ANLAYIŞINDA SOYUT DİŞAVURUMCULUK AKIMI

Soyut dışavurumculuk, 1950'lerde New York'ta büyük bir sanat ve düşünce akımı olarak tanındı ve sonrasında birçok önde gelen sanat galerisi, soyut dışavurumcuları sergilere ve kadrolarına düzenli olarak dâhil etmeye başladı. Bu önemli galerilerin bazıları: Charles Egan Galerisi, Sidney Janis Galerisi, Betty Parsons , Kootz Galerisi , Tibor de Nagy Galerisi , Kararlı Galerisi , Leo Castelli Galerisi ve diğerleri; ve o zamanlar Onuncu Cadde galerileri olarak bilinen birkaç şehir galerisi , soyut dışavurumcu olarak üreten birçok genç sanatçıyı sergiledi.



Görsel 5. Kazı, Willem De Kooning, tuval üzerine yağlı boya, 205,7 × 254,6 cm, 1950 (Kaynak: [https://www.google.com/search?newwindow=1&tbm=isch&q=Willem%20de%20Kooning%20Excavation%20\(1950\)#imgsrc=tF](https://www.google.com/search?newwindow=1&tbm=isch&q=Willem%20de%20Kooning%20Excavation%20(1950)#imgsrc=tF))

Soyut Dışavurumcu ressamların en önde gelenlerinden ve ünlülerinden biri olan Willem De Kooning'in resimleri, hareketin canlı, jestsel tarzını simgeliyor. Sanatçı Sürrealizm ve Dışavurumculuğu birleştiren sıra dışı bir soyut bir resim tarzı geliştirdi.

Meslektaşlarının birçoğu figüratif çalışmalardan soyutlamaya geçerken, her zaman figürleri, en önemlisi kadınları ve soyutlamaları aynı anda resmetti ve gerçek konusunun espas ve biçim-mekan ilişkisi olduğu konusunda ısrar etti. De Kooning, kariyerinin on yılları boyunca çeşitli biçimlerde soyutlama figürasyonu ve peyzajı birleştirdi.

Kazı, Willem De Kooning'in en ünlü eserlerinden biridir ve onun Soyut Dışavurumcu tarzının gerçek bir tasviridir. İçinde, tanınmanın tam çevresinde

tanıdık şekillerin soyutlamaları olan ana hatları çizilen çok sayıda form görüyoruz: balıklar, kuşlar, çeneler, gözler ve dişler. De Kooning, çalışmalarını şöyle ifade eder: "Bu şekilde resim yapıyorum çünkü drama, öfke, acı, aşk, bir figür, bir at, boşluk (espas) hakkındaki fikirlerim gibi daha fazla şey katmaya devam edebiliyorum." Bu çılgın görüntü yığından sonra, De Kooning, imza niteliğindeki bir kaos ve müzakereyle, istediğini ortaya çıkarana kadar boyayı çıkarır, kazır ve boya eklerdi. Ortaya çıkan parça, sanatçının zihninin ve o andaki hareketlerinin gerçek bir kazısı gibidir. Genellikle geniş fırça darbeleri ve hafif, pastel paletlerle çalışan, en ufuk açıcı jestsel "aksiyon ressamlarından" biri olmaya hala devam ediyor. O, yalnızca resimlerini yaparken değil, aynı zamanda deneyimin tuval üzerindeki temsilinde de deneyimin gerçekliğini aradı.

Bugün geriye baktığımızda Soyut Ekspresyonizmin 'action painting' (eylem, aksiyon resmi) dalındaki belli başlı ressamının Pollock değil, de Kooning olduğunu görüyoruz. De Kooning'in resimleri ve son günlerde yaptığı heykelleri en başta, bir gelişim süreci sonunda ortaya çıkan yapıtlardır. İster bilinçle, ister bilinçsizce yapılmış olsunlar, tuallerde biçimleri akla getiren işaretler, boşluk izlenimi veren biçimlerle karşılaşır; biçimlerin boşluklarını ve hatta renklerin belli bir figür, bir suret oluşturduklarını fark ederiz (Lynton, 1991, s.238)



Görsel 6. 6 (Mor, Yeşil, Kırmızı)", Mark ROTHKO, tuval üzerine yağlı boya, 93 x 64 cm, 1950. (Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/No._6_%28Violet,_Green_and_Red%29)

New York Okulu ressamaları arasında önde gelen bir figür olan Mark Rothko, lekeli bir renk alanı üzerinde yüzen yumuşak, dikdörtgen formlardan oluşan 1950'lerin imza motifine ulaşana kadar birçok sanatsal stilden geçti. Mitoloji ve

felsefeden büyük ölçüde etkilenmiş, sanatının içerikle dolu ve fikirlerle dolu olduğu konusunda ısrarcıydı. Sosyal devrimci düşüncenin ve kendini ifade etme hakkının şiddetli bir savunucusu olan Rothko, görüşlerini sayısız deneme ve eleştirel incelemelerde de açıkladı.

Rothko, 1947'te çalışmalarını açıklamak için bir dizi açıklama yazdı : " Benim eserlerim aslında birer tiyatro oyunudur; her biçim, bu oyunun sahne içindeki birer oyuncusudur. Herhangi çekingenlik olmaksızın her eylemi gerçekleştirebilecek oyuncuya olan ihtiyacımdan hareketle biçimlenmişlerdir. Bu oyuncuların önceden kestirilemeyen yapılarıyla tanımsız mekânlarda değişik maceralarla ortaya çıkabilirler. Amaçlanan özelliğe ve fonksiyona sahip oldukları hissiyatının meydana geldiği anlık fark edilme duygusu, resmin de sonlandığı andan ibarettir. Önceliğinde sade düşünsel olarak var olan idealar, gerçekte rastlantısal varoluş için reel dünya ile bağlantı kuran bir geçit gibidir (Antmen, 2009, s. 156)."

Mark Rothko'nun Resim.6 daki çalışması, Soyut Dışavurumculuğun Renk Alanı resimlerinin örneklerindendir. Her bir bölüm renk varyasyonlarıyla adlandırılmıştır ve tümü tuval boyunca yatay olarak uzanan yumuşak, dikdörtgen renkli şeritlerden oluşur. Menekşe, Yeşil ve Kırmızı adlı çalışması bu tür kromatik soyutlamanın en önemli örnekleri arasındadır. Renk Alanı ressamı, fırça darbesi ve boya dokusuyla ilgileniyorlardı, ancak rengi en güçlü iletişim aracı olarak görmeye başladılar. Rothko'nun renk blokları, izleyicinin derin bilinciyle bir ilişki kurmayı, kişinin kendi ruh halini ve seçilen paletle ilişkilerini görsel olarak araştırabileceği tefekkür, meditatif bir alan sağlamayı amaçlıyordu. Kodlanmış tonlardan bir özü veya gerçek doğayı damıtmaya çalıştığını görmekteyiz.

4. Sonuç

Modern düşüncenin ve sanat anlayışının ortaya çıktığı 20.yy, toplumsal algının gelişmesine, dönüşümüne sebep olan ayrıcalıklı bir dönemdir. Bu dönem sanatçıları da kapitalist anlayışa, zorba ve tutucu yönetimlere, savaşın yok ediciliğine, her türlü baskıya karşı özgür bir sanatsal reflex geliştirirler. Bu ortak bakış açısı onların şimdiye kadar denenmemiş yöntem ve teknikleri bulmalarını kolaylaştırmıştır. Plastik anlamdaki bu yönelim daha sonrasında birçok sanatsal yaklaşımın ve ifade biçiminin ortaya çıkmasını da sağlamıştır.

Siyasal ve toplumsal farklılaşmaların yaşandığı Amerika'da bilhassa "New York Okulu" adıyla tanınan ve soyut dışavurumculukla özdeşleşen akımın önemli isimlerinin başında Jackson Pollock, Franz Kline, Robert Motherwell, Mark Rothko, Willem de Kooning, Clyfford Still ve Barnett Newman gibi isimler yer alır.

Alman Dışavurumcu sanat sonrası, 1940-1950 tarihleri arasında New York'ta kendini ifade imkânı bulan Soyut Dışavurumculuk; dünyadaki birçok sanat anlayışına sıra dışı ve bir o kadar özgürlükçü ifade biçimi kazandırmıştır. 1960'lara gelindiğinde, hareketin ilk etkisi özümsemiş ve sanatçıların kullandığı yöntemler

ve savunucuları sanatta son derece etkili olmuş ve onları takip eden birçok sanatçının çalışmalarını derinden etkilemiştir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda, bir grup New Yorklu sanatçı Amerika'daki ilk gerçek sanatçı okullarından birini başlatarak Amerikan sanat eserinde yeni bir dönem başlattı: Soyut Dışavurumculuk. Bu akım Pop Art gibi tarzları ortaya çıkaran Amerikan sanat patlamasına neden oldu. Bu aynı zamanda New York'u kültürel ve sanatsal bir merkez haline getirmeye önemli bir katkı sağladı. Soyutlama, Neo-dışavurumcu olarak tanımlanan lirik tarzlarda ve diğer tarzlarda üreten sanatçılara görsel ve felsefi bağlamda geliştirici etkiler sunmuştur.

“Soyut Ekspresyonizm akımının sanatçılarındaki üslup özellikleri bakımından ortak tavırları yok denecek azdır, paylaştıkları belirli bir kuramsal anlayış ve manifestodan da söz edilemez. Bu sanatçıların birbirine bağlayan tek ilke resim yapma işinin yaratıcı yönünü yüceltmek, resmin kurgusallığını önceden belirlemeyi ve tematik olarak neyi vurgulayacağını yâda neyi eleştireceğini resme başlamadan önce bilmeyi reddetmektir. Bu hareket resmin meydana getiriliş süresini ve bu süreç içinde resmin biçimlerinin özgürce oluşumunu değerlendirir. Ressam güzel bir resim yapmak gibi ön kavrayışlardan arınarak resmediş olgusuna özgürce bağlanması gerekir. Resim yüzeyi ressamın serbest hareketlerine imkân verecek ölçüde, oldukça büyük boyutlarda olmalıdır (Tansuğ, 1995, s. 251)”.

"Soyut Dışavurumculuk", 1940'larda ve 1950'lerde New York'ta gelişen hareket için hiçbir zaman ideal bir başlık olmadı. Bir şekilde, sadece tuvallerini renkli alanlarla ve soyut formlarla dolduran ressamların çalışmalarını değil, aynı zamanda güçlü eleştirel dışavurumculukla tuvallerine saldıranları da kapsamı gerekiyordu.

Hala Soyut Dışavurumculuk, pek çok sanatçının ortak noktası olan ve en çok kabul gören terimdir. Büyük bir çoğunluğu, derin duygulardan ve evrensel konularla şekillenen içselliklerin ifadelerini kullanarak kendilerini sanatlarına adadılar. Savaş sonrasında kaygı ve travma atmosferiyle uyumlu bu yeni bir üslupla dönüşümünü ortaya koyan bu hareket, New Yorklu ressamların ortaya koydukları başarılı işleriyle, Paris'in modern sanatın lideri olma özelliğini elinden aldılar ve Amerika'nın uluslararası sanat dünyasındaki hakimiyetine zemin hazırladılar.

Sonuç olarak, soyut dışavurumcular duyguyu formüle etmekten, bilinmeyenini bilinenden, örtülü olanı açıktan, bireyi toplumdaki ve içsel olanı her şeyden daha fazla önemsemi ve kendilerine ait üsluplarıyla öznel ve özel bir sanat dili oluşturmayı başardılar. Bu başarı günümüzde sanat eğitimi alan birçok bireyin kendi ifade dilini oluşturmasında hala etkili olmaktadır. Sanatçının duyguyu ve düşüncesini formüle etmeden kendine ait olanı arama serüveni soyut dışavurumla başlamış ve bu macera günümüzde de hala devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- Ahmetoğlu, Ü. (2011). *Soyut dışavurumculukta Anlam ve Renk Zenginliği*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.
- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayınları, 3. Baskı, İstanbul.
- Artun, A. (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aydın Çakır, M. (2002). *Sanatta Eleştirelilik*, Beta yayıncılık, İstanbul.
- Bolla, D, P. (2006). *Sanat ve Estetik*, Ayrıntı Yayıncılık, İstanbul.
- Clark, T. (2004). *Sanat ve Propaganda*, Ayrıntı Yayıncılık, İstanbul.
- Danto, C, A. (2014). *Sanat nedir*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997), Yapı-Endüstri Merkezi, C. 3, İstanbul.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*, Karakalem Kitabevi, İzmir.
- Gompertz, W. (2015). *Pardon Neye Bakmıştınız ?*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Gulbaut, S. (2009). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Hodge, S. (2013). *Beş yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz ?*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Keküllüoğlu, K. (2010). *Resim Sanatında Dışavurum Anlayışına Tarihsel Bir Bakış*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi, 4. Basım, İstanbul.
- Richard, L. (1999). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi. (3. Baskı). (Çev: Madra, B., Gürsoy, S. Ve Usmanbaş, İ.), Remzi Kitabevi, İstanbul.*
- Tansuğ, S. (1995). *Resim Sanatının Tarihi*, (3. Baskı), s. 251-252, İstanbul.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayıncılık, Ankara.

İnternet Kaynakçası

- <http://sanatkaravani.com/amerikan-soyut-disavurumcular-ekolu/>
- <http://entasss.blogspot.com.tr/2015/05/der-blaue-reiter-mavi-suvari.html>
- <http://entasss.blogspot.com.tr/2015/05/die-brucke-kopru.html>
- <http://davidsartoftheday.blogspot.com/2015/01/hans-hofmann-spring.html>
- <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/pompeii/the-painting>
- https://stringfixer.com/tr/Abstract_Expressionists
- <https://theartwolf.com/pollock/>



MERSİN YÖRESİ BOZDOĞAN YÖRÜKLERİNDE MÜZİK KÜLTÜRÜ

Elifnur Elmas Koşarca ¹, Tülün Malkoç ²

Özet

Konar göçer Türkmen grupları, zaman içerisinde Orta Asya'dan Anadolu'ya göç etmişlerdir. Yörük olarak adlandırılan bu topluluklar Anadolu'nun farklı bölgelerine dağılarak yurt tutmuşlar ve bazıları yaşamlarını günümüze değin devam ettirmişlerdir. Osmanlı devletinin politikası nedeniyle, konargöçer toplulukların birçoğu yaşama alışkanlıklarını değiştirmişlerdir. Yörük kültürünün önemli bir hususu müziktir. Müzikte kültürün bir parçasıdır. Dolayısıyla Yörüklere ait müzikler unutulmuş ya da unutulmaya yüz tutmuş olmasına karşın hala geleneklerden süzülüp gelmesi söz konusudur. Araştırma da Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde yurt tutmuş Yörükler içerisinde Mersin yöresi Bozdoğan Yörükleri tercih edilmiştir.

Bu araştırmanın amacı, Mersin yöresi Bozdoğan Yörüklerinin müzik kültürünü ortaya koymaktır. Araştırmada nitel yöntem kullanılmış olup, veri toplamada literatür tarama tekniğinden yararlanılmıştır. Araştırmanın sonucunda Bozdoğan Yörüklerinin sosyal yaşamlarında; kadınların büyük roller üstlendiğini, düğünlerde, cenazelerde, çeşitli eğlencelerde kendi kültürlerine özgü türküler, ağıtlar, ninniler söyleyerek bu kültürlerini nesilden nesile aktardıkları görülmektedir. Toplu yaşasalar da çoğunlukla hayvancılık ile uğraştıkları için bireysel müzik tarzını benimsedikleri sonucuna varılmıştır. Yaşam tarzları nedeniyle kolay taşınabilen enstrümanlar tercih ettiklerini, müziklerinde coğrafi konumlarından etkilendikleri görülmektedir. Konar göçer yaşam tarzları nedeniyle türkülerinde genellikle ayrılık ve hasret konu edildiği gözlenmektedir. Günümüze bakıldığında kendi kimliklerini hala korumaya çalıştıkları ve kültürlerini yaşatmaya çalıştıkları görülmektedir.

Anahtar kelimeler: Bozdoğan, Yörük, Kültür, Müzik Kültürü.

¹ Arş.Gör. Elifnur Elmas Koşarca, Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, ORCID:0000-0002-6524-508X, elifnur.elmas@kocaeli.edu.tr

² Doç.Dr. Tülün Malkoç, Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, ORCID:0000-0002-4276-8574, tmalkoc@marmara.edu.tr

MUSIC CULTURE IN BOZDOĞAN YORUKS OF MERSIN REGION

Abstract

Nomadic Turkmen groups migrated from Central Asia to Anatolia over time. These communities, called Yoruks, settled in different parts of Anatolia and some of them continued their lives until today. Due to the policy of the Ottoman state, many of the nomadic communities changed their living habits. An important aspect of the nomadic culture is music. Music is part of the culture. Therefore, although the music belonging to the Yoruks has been forgotten or is on the verge of being forgotten, it is still in question that it is filtered from the traditions. In the research, Bozdoğan Yoruks from Mersin region were preferred among the nomads who settled in various regions of Anatolia.

The aim of this research is to reveal the musical culture of Bozdoğan Yoruks in Mersin region. Qualitative method was used in the research and literature review technique was used in data collection. As a result of the research, in the social lives of Bozdoğan Yoruks; It is seen that women take on great roles and transmit their culture from generation to generation by singing folk songs, laments and lullabies specific to their own culture at weddings, funerals and various entertainments. Although they live collectively, it has been concluded that they have adopted an individual musical style because they mostly deal with animal breeding. It is seen that they prefer easily transportable instruments due to their lifestyles, and they are influenced by their geographical location in their music. Due to their nomadic lifestyle, it is observed that separation and longing are often the subject of their songs. Looking at today, it is seen that they are still trying to preserve their own identities and try to keep their culture alive.

Keywords: Bozdoğan, Yoruk, Culture, Music Culture.

Giriş

Anadolu coğrafyasında konar göçer hayatı benimsemiş Yörükler, nesilden nesile kulaktan kulağa her türlü kültürel zenginliği günümüze kadar aktarmaya çalışmışlardır. Zaman içerisinde bu kültürel öğeler unutulmaya yüz tutsa da Yörüklerin sosyal yaşamlarında bunları devam ettirmeye çalıştıkları görülmektedir. Milli kimliklerini ve benliklerini korumaya çalışan Yörükler için en önemli unsurlardan birisi de müzik kültürleridir. Bu araştırmanın amacı Mersin yöresi Bozdoğan Yörüklerinin tarihini, kültürlerini, gelenek ve göreneklerini, müzik kültürünü ortaya koymaktır. Araştırmada nitel yöntem kullanılmış olup veri toplamada literatür tarama tekniğinden yararlanılmıştır.

Kültür

Türkçe'ye, Fransızca "culture" kelimesinden gelmiş olan bir terimdir. Osmanlıca'da "hars", Türkçe'de "ekin" anlamına gelmektedir. "Kültür, toplulukların, doğal ve toplumsal çevresiyle etkileşimleriyle bir süreç içinde ürettiği maddi ve manevi öğelerin toplam bileşimine denmektedir." Bu sebeple kültür, doğal ve toplumsal çevrenin çeşitli nesneleri ve bu çevre içindeki çeşitli insanlar

birbirleriyle olan etkileşimlerini yönlendiren düşünceler, duygular, tutum ve davranışlar toplamıdır (Ozankaya, 1992, s.213). Türk Dil Kurumu "kültür" sözcüğünü "tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmeye kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin" şeklinde açıklamıştır. Sosyal antropolojinin kurucularından biri olarak da tanınan İngiliz antropolog Edward Burnett Tylor, "kültür" sözcüğünün açılımı, şu şekilde yapmıştır; "Toplumun bir parçası olarak insan tarafından kazanılan bilgileri, inançları, sanatı, hukuku, morali, töreleri, kişinin toplumdan edindiği bütün istidat ve alışkanlıkları içeren karmaşık bir bütündür." Tylor "kültür" kelimesinin açılımını yaparken söz konusu ifadesi ile manevi kültürü maddi kültürden önde tutmuştur (Arslanoğlu, 2005).

Toplumların kendine has kültürleri olduğu ve söz konusu kültürlerin insanlık tarihi kadar eski olduğu kültürle ilgili yapılan çeşitli tanımlamalardan anlaşılmaktadır. Kültür, dinamik yapısı nedeniyle geçmişten günümüze aktarıldığı için zaman içerisinde farklılaşmıştır. Toplumlar kültürlerini kendileri oluşturduğu gibi farklı kültürlerden de etkilenmişlerdir. Tarih boyunca toplulukların din, inanç, dil, sanat ve günlük yaşam şekli kültürel bağlamda ele alındığında diğer topluluklarından bağımsız bir biçimde yaşayabildikleri görülmektedir. Bu sebeple tarihsel süreç incelendiğinde toplumların, din, dil, sanat, sosyal yaşam biçimleri olarak daha tarafsız ve bağımsız bir kültürel özellik gösterdiği anlaşılmaktadır. Türk tarihi göz önüne alındığında, çok zengin bir kültüre sahip olduğu görülmektedir. Ulusoy (2010)'a göre; "Türk kültürü, yaklaşık M.Ö.5000 yıllarına kadar dayanmakla birlikte, ulusal kültürün biçimlenmesinin, Türk milletinin hayat tarzının oluşmasının temellerini atmıştır. Yakın tarihe bakıldığında 1800'lü yıllardan itibaren de söz konusu kültür, ender bir örnek oluşturarak, medeniyet anlamında Doğu İslam medeniyeti ve Batı medeniyetinin sentezinin sonucunda ortaya çıktığı görülmektedir. Köklü Türk tarihinin ve o tarihle kökleşen, şekillenen ve zenginleşen kültürün, aslında yine Türk milletine gelecek adına güç katmakta, ışık tutmakta ve yol göstermektedir. Toplumların Kültür bağları birliklerinin temel taşıdır. Kültürel miras, geçmişten günümüze gelişerek, toplulukları ileri medeniyetler düzeyinde yer aldirtacak güce erişmektedir. Tarihin derinliklerinden süzülüp bugüne kadar gelmiş maddi ve manevi bütün değerler, insanların birbirlerini daha rahat bir şekilde anlamaya, birlikte yeni değerler yaratmaya ve huzurlu, bir bütün olarak yaşamaya götüren gerçek öğelerimizdir." demiştir. Kültürle ilgili bu ifadelerden de görüldüğü üzere, kültür tek taraflı bir kavram değildir. Kültür bir toplumun geçmişten başlayıp geleceğe kadar gelen değerlerini nesiller boyu aktarmaktadır. Bireylerden ya da topluluklardan ayrı olarak düşünülmemelidir. Kültür, ihtiyaçları karşılamakta ve doyum sağlamaktadır. Doyumun olmadığı yerde alışkanlıklar kaybolabilir ve kültür altyapısının oluşması güçleşebilir. Bu durumda insanların umutlarının, gereksinimlerinin ve beklentilerinin benzer olması kültürün küresel alanda ortak noktaları da olabileceğine işaret etmektedir.

Kültürler, yaşanma, değişme ve gelişme anlamında incelendiğinde alt, orta ve üst şeklinde üç gruba ayrılabilir. Milli kültürü yaşama ve geliştirme çerçevesinde bakıldığında şehirleşme sürecini bitirmiş orta kesimin önemli bir görev üstlendiği görülmektedir. Özellikle alt kesimler, mahalli, üst kesimler de enternasyonal örgüyü simgelemektedir. Neredeyse bütün kültürlerdeki değişim ve gelişim söz konusu çerçevede ortaya çıkmıştır. Milli kültürler, mahallilikten milliliğe yükseltilirken enternasyonal yönelimler de milli kültür sınırına çekilmelidir. Her kültürün coğrafi, toplumsal ve insanlardan kaynaklanan etkileşimlerden dolayı yapısında farklı alt kültürleri vardır. Aynı toplumun kırsal bölgelerinde yaşayan insanının giyim-kuşamı, yemesi-içmesi, müziği ve folkloru yerleşik insanda bambaşka olabilmektedir. Bu farklılıklar mahalli öge olup, şehirden şehre, kasabadan kasabaya göre farklılık gösterir. Anadolu insanı mahalli farklılıkları olsa da özünde aynı kültüre sahiptir. Kültür ile doğrudan bağlantılı olan milli kimlik, özünde çok boyutlu olup, bir unsurla ifade edilemez, birbiriyle yakından ilişkisi olan etnik, kültürel, ekonomik, siyasi, sosyal ve benzeri faktörlerden oluşmaktadır (Yuvalı, 1996, s.211).

Tarihsel Gelişimde Yörükler

Yörük: Yörümek eyleminden türeyerek, Anadolu'ya gelerek yurt tutan göçebe Oğuz Boylarını (Türkmenleri) ifade eden bir sözcüktür. Faruk Sümer de "Yörük" sözcüğünü neredeyse aynı anlamda Göçebe Türkmenler şeklinde kullanmaktadır. Türkmen kelimesi ise, Müslüman olan oğuzlara "Müslüman Türk" anlamında "Türkmen" demişlerdir. 11. yüzyıldan beri Oğuz kelimesi ile aynı manada kullanılan "Türkmen" sözcüğü, Oğuzların yerleşik olmayan, henüz yerleşmeyen, göçebelikte devam eden kısımlarına verilmiştir. Sonradan "Oğuz" kelimesi tamamen bırakılmış, yerleşik oğuzlara Türk, göçbeliğe devam edenlere Türkmen denilmiştir. Bundan sonra Oğuz yerine Türkmen sözcüğü kullanılmıştır (Doğan, M. S. & Doğan, C. 2012).

Türkmen sözcüğünün kullanılmasındaki ana nokta da Türkmen kelimesinin Oğuzları, şamanist Oğuzlardan farklı kılmak için kullanıldığı kaydedilmektedir (Sümer, 1980: 51). Yörük terimi ilk olarak Yazıcıoğlu Ali'nin kitabında (Tarih-i al-i Selçuk) kullanılmıştır. "Sahra niçin ve göçkuncü, yani yaban yurtlu ve Yörük" kelimeleri kullanmıştır. Söz konusu yazar yine "Yörük evi" sözcüğünü kullanmıştır (Sümer, 1950: 518). Bununla beraber Germiyanoglu Ali şah, Osman Gaziye Yörükoğlu deyişini sarfetmiştir (Sümer, 1950: 518). Bu alanda dikkati toplayan bir unsur da, farklı araştırmalarda 15. ve 17. yüzyıllarda Anadolu, Suriye ve Irakta yaşayan aşiretlere Türkmen denilmektedir. Kızılırmak'ın batısında hayatını sürdüren, Adalar, Marmara, Batı Anadolu ve Rumeli'de yaşayan aşiretlere Yörük ibaresi kullanılmaktadır. (Avcıoğlu, 1978: 172, Sümer, 1950: 551). Köprülü de Yörüklere Türkmen denildiğini söyleyerek, aşiret, Yörük ve Türkmen kelimelerini aynı anlamda olduğunu kabul etmektedir (Gökbilgin, 1957: 6). Eröz, Köprülü'nün

fikrine yakın bir görüş belirtmiştir. Yörük sözcüğünün Türkmen eski adlarının yerini aldığını açıklamaktadır. Türkmen'in boy, şube ismi olmaktan daha farklı olarak ekonomik ve sosyal hayat stilini ifade ettiğini belirtmiştir. Bu nedendir ki Türkmen kelimesinin yerini Yörük kelimesinin aldığını ve tarih sürecini anlatan kaynaklarda bu iki kelimenin çoğu eş anlamlı olarak birlikte kullanıldığını kaydetmiştir. Türkman-ı Halep, Yörükhan-ı Halep gibi (Eröz, 1965: 121). Daha önce de belirtildiği gibi, Yörük ifadesinin göçebe anlamında olmak üzere, 14. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıktığı veya kullanılmaya başlandığı söylenebilmektedir. Ayrıca bunula birlikte Yörük kelimesinin günümüzdeki anlamda göçebe olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu durumu destekleyen farklı örnekler verilebilmektedir. Bu konu ile ilgili daha önce yapılan araştırmalarda bölgelerde yerleşik hayata geçene (Antalya-Alanya civarı) manav şeklinde hitap edildiği ve yörüklükten çıktı denildiği anlaşılmaktadır (Doğan, M. S. & Doğan, C. 2012).

Türk göçerliğiyle alakalı önemli bir husus da, göçebe aşireti adı altında günümüzde Türkiye'de yaşayan kipti, çingene ve abdal adıyla tanınan bu grupların ne kültür ne de yaşama biçimleri açısından hiç bir benzerlikleri olmayışdır. Çingeneler göçebe bir topluluktur ancak Yörük değildir. Göçebe sözcüğü bu halk grubu için bir özellikken, buna karşılık Yörüklük bir yaşam biçimini bildirmekle beraber etnik bir grup olduğunu da göstermektedir. (Gökbilgin, 1957: 4). Ciro Truhcka Balkan Yörüklerini tanımlarken, Yörük kelimesini ancak Anadolu yaylak ve kışlaklarında sürülerini otlatan belirli bir zümreye ait olarak izah etmekte ve bunu diğer Türkmen kabilelerinden ve çingenelerden ayırmaktadır (Güngör, 1941: 9). Kipti, çingene ve abdal vs. adıyla bilinen bu grupların Türk kökenli olmadığı bilinmektedir. Buna karşın Türk geleneğindeki aşiretler, özellikle de göçer aşiretler hem kültürel kimlikleri açısından, hem de yaşama biçimleri bakımından dünyanın değişik bölgelerinde hayatını sürdüren Türk topluluklarıyla yakınlık ve benzerlik göstermektedir. Hatta Eröz'ün araştırmasında Orta Asya ile Anadolu aşiretleri arasında önemli benzerlikler ve bağlılıklar olduğu birçok örneklerle anlatılmaktadır (Eröz, 1991'den akt. Şimşek 2012).

Bahsedilen çalışmalar dikkate alındığında Türkmenlerin Oğuz Türklerinin kendileri olduğu görülmüştür. Oğuz ulusu 24 boy ve soy adı taşımaktadır. Afşar, Beğdili, Çepni, Alayontlu, Yüreğir, Kınık, Bayat, Yazır, Akevli, Karaevli, Döğer, Dodurga gibi kabile ve aşiretler şeklinde olmayanlar ise yerleşilen yer ve köy adları halinde bu ünvanlarını günümüze kadar getirmişlerdir (Şimşek, 2012).

Naci Kum, her Yörük'ün Türkmen olduğunu, fakat buna rağmen her Türkmen'in Yörük olmadığını ifade etmektedir (Kum, 1949:70). Yörüklük Türkmen aşireti hayatının sadece davar sürüleri otlamakla hayatını idame edenve daha iptidai bir hayat tarzı içinde olanlarıdır. Sonuç olarak, yazın yaylalarda, serin otlaklarda ve kışın kışlaklarda, daha sıcak ovalarda hayvancılık yapan, büyüklü küçüklü öbekler halinde yaşayan, konar-göçer Türklerdir. Bu konar-göçer gruplar az sayıda haneler olduğu gibi, oldukça çok sayıda (yüzlerce) haneli büyük gruplar da olabilir. Grupların başında yönetici olarak bir bey bulunmaktadır. Kısaca ifade

etmek gerekirse günümüzdeki Yörük kavramını Anadolu ve Rumeli’de konar-göçer olarak yaşayan, geçimlerini daha çok hayvancılık ve ziraat ile sağlayan, farklı mevsimlerin etkisiyle kışlak ve yaylalarda yaptıkları evlerde ya da çadırlarda yaşayan, Oğuz Türklerine verilen isim olarak söyleyebiliriz (Doğan, M. S. & Doğan, C. 2012).

Anadolu’da Yörükler

Moğol istilaları eski Türk topluluklarını tamamen yok edip Türkistan ve Orta Doğu’da acımasız katliamlar ve tahribatlar meydana getirmekle beraber Batı Türkleri bakımından birçok müspet ve önemli neticeler de doğurmuştur. Oğuz kavminin Türkistan ve İran’da yaşayan gruplarının pek çoğu bu istilalar nedeni ile Anadolu’ya gelmiş, bunun sonucunda Anadolu maddeten ve manen Oğuz boyunun yurdu olmuştur. Malazgirt Zaferi’nden sonra bütün Anadolu’ya Türkmen aşiretleri fetih heyecanı, yeni yurtlar bulma hevesiyle göçmeye başlamışlardır. Anadolu fütühatının geçici bir akın, askeri bir hareket mahiyetinde kalmayarak planlı bir iskan mahiyetini almasında Orta Asya’dan başlayan sürekli Türk göçleri birinci derecede etkindir. Selçuklu imparatorluğu Anadolu’yu yerleşim yeri yaparken büyük ve kuvvetli aşiretlerini çeşitli parçalara ayırarak birbirinden uzak sahalara yerleştirmek suretiyle Selçuklu sülalesinin menfaatini korumanın yanında Anadolu’nun adım adım Türkleşmesini de sağlamıştır. Günümüz Anadolu’nun birbirinden uzak yerlerinde Oğuz Türklerinin Kınık, Afşar, Bayındır, Salur, Bayat, Çepni, vb. büyük şubelerinin isimlerinden herhangi birini taşıyan muhtelif köylere rastlanması Selçukluların parçalayarak iskan usullerinin bir sonucudur. Türk fethi esnasında Anadolu’nun pek büyük bir kısmı özellikle Orta, Güney ve Batı Anadolu bölgeleri nüfusu çok az, hareketsiz, tek kelime ile geri kalmış bir ülke manzarası gösteriyordu. Yerli halk varlık gösteremeyecek bir duruma düşmüştü (Karaman, 2005). Oğuz Türkleri az bir kuvvetle Orta ve Batı Anadolu’yu çok kısa bir zamanda kolayca aşabilmişlerdir. Anadolu Selçuklu’ların da devletin asıl dayanağı olan askeri kuvvet, hanedanın kendi kavmi yani Türkmenlerdir. Türkmenler zamanla konar göçerliği bırakarak yerleşik hayata geçmeye başlamışlardır. Bunlar daha ziyade köyler kurarak veya çoğu eski köylerde sakin olmak suretiyle ikametgah ediyorlardı. Yerleşik hayata geçen Türkmenlere bir müddet sonra Türkmen denilmeyip Türk adı verilmeye başlanmıştır. Selçukluların uç beylikleri sistemine paralel olarak ülkenin batı topraklarına gönderdikleri Türk boylarını Ankara-Eskişehir hattı esas alınarak sağ kol, sol kol diye iki bölge esasına göre yerleştirdikleri, Kayı ve Bayat boylarının hattın sağına düşen bölgelere; Bayındır ve Salur boylarının ise hattın sol tarafındaki bölgelere yerleştirildiği bugün artık bilinmektedir. Anadolu’daki yer adları incelenirse bu durum açıkça fark edilecek, Türk, Yörük, Türkmen gibi farklı isimlerle bilinen Oğuz boylarının yayılışı ortaya çıkacaktır (Öztürk, 2001).

Mersin Yöresi Bozdoğan Yörükleri

1071 Malazgirt savaşı neticesinde Anadolu'nun kapıları Türklere açılmış ve Türk boylarına mensup oymak ve cemaatler, Anadolu'nun çeşitli bölgelerine dağılarak yurt tutmuştur. Anadolu'ya yayılan Türkmenler kısa sürede bu bölgeleri bir Türk diyarı haline getirmiştir. Anadolu'da yer tutan Türkmen teşekkülleri ya bulundukları bölgenin coğrafi ismini ya da başlarında bulunan aile ya da liderlerinin isimlerini alarak yeni yeni cemaat ve oymak teşekkülleri meydana getirmiştir (Demir, 2015).

Araştırmamıza konu olan Bozdoğan cemaatinin bu ismi alması (Alpaslan Demir'e göre) muhtemelen cemaatin başında Bozdoğan isimli bir aile ya da boy beyinin bulunmasından kaynaklanmıştır. Zira, Karaman Devletini anlatan Şikari tarihinde Bozdoğan, Hoca Yunus, Turgud vs. isimler aynı adları taşıyan cemaatlerin boy beyleri olarak zikredilmektedir. Karaman Oğulları döneminde sadece Bozdoğan oğulları diye geçen bu cemaat hakkında, bölgenin Osmanlı tarafından fethedilip tahrirlerinin yapılması ile birlikte daha kapsamlı bilgiler ulaşılabilmektedir. 16. Yüzyılda Bozdoğan teşekkülleri, İçel (Mersin) sancağının Silifke ve Gülnar kazaları başta olmak üzere Mut, Ermenek ve Anamur' da kışlayıp daha çok göller yöresine kadar uzanan Batı Toroslarında yaylamaktaydılar. 17. Yüzyıldan itibaren Doğu Toroslara yönelen Bozdoğan teşekküllerinin büyük bir bölümünün kışlakları Karataş, Tarsus ve Adana'ya doğru kaymış ve adı geçen yerler 18. Yüzyılda Bozdoğan teşekküllerinin ağırlık merkezi haline gelmiştir. Bu cümleden olarak, Adana, Kazan, Kars-ı Maraş (Kadirli) bölgelerindeki yaylak ve kışlak sahaları Bozdoğanlıların yoğun olarak bulundukları yerlerdir. Keza, 19. Yüzyılda Tarsus ve Adana konar göçerleri hakkında bilgi veren Langlois'in listesine bakıldığında artık Tarsus ve Adana Bozdoğan teşekküllerinin ağırlıklı olarak bulunduğu yerdir. Bundan dolayı, Kiepert'in haritasında Kazan'ın güney-batısı Bozdoğan bölgesi olarak gösterilmiştir. Bozdoğanlıların bu bölgedeki yaylak sahaları Erciyes ve Bey Dağlarıdır (Demir, 2004).

Bozdoğan Yörüklerinin Gelenek ve Görenekleri

Konargöçer Yörükler çoğunlukla küçükbaş hayvan besiciliği (kıl keçisi ve koyun), büyükbaş sığır (çoğunlukla yerli kara) öküz, at, eşek, deve ile çoban köpeği beslerlerdi (Sümer, 1972). Yörüklerin hayatları hayvancılığa bağlı olarak şekillenmiştir. Yörükler kışlık kazancını yaylada sağlar, koyunundan, keçisinden ürettiği sütü yağ ya da peynir yapmak durumundadır ve bunları kurdukları pazarlarda satarlar. Hayvanların hal ve hareketleri Yörükler için pek çok anlama gelmektedir. Koyun ve keçilerin daha önce yemedikleri çalıları, kuru otları yemeye başlamalarından kışın geleceğini, kuşların geçiş yönlerinden ve seslerinden havanın bulutlu olacağını anlardı (Öztürk, 2001). Yörüklerin hayatlarının en önemli unsurlarından başta geleni çadırıdır. Çadır, konar-göçer hayat tarzının en tipik göstergesidir. Yurt yahut ev denilen çadırlar, yaşam tarzlarının hareketliliğine

uygun olacak şekilde, hızlıca kurulup hızlıca kaldırılabilir cinsten olmaktadır. (Sakin, 2006, s. 70 den akt. Şenesen 2011). Hayatlarında önemli bir yere sahip bir diğer unsur, eşyalarını taşımakta kullandıkları at ve deve gibi binek hayvanlardır. Yörük halkı gömleğinden çuvalına kadar her şeyini kendileri dokur; aşiret çerçevesinde kendi kendine yeten bir hayat tarzı sürdürürlerdi. Yörük kadınları ne tamamen kapalı, ne de tamamen açık, Türk'e yakışır bir biçimde, eski geleneklere daha uygun, iş yapıldığı sırada ya da misafir geldiğinde içinde daha rahat edeceği kıyafetler giyerlerdi. Kadınların içinde kendilerini rahat hissettiği kıyafetlerden en yaygın olanı ise şalvardır. Şalvar günlük yaşamlarında pratik giyiminin yanı sıra hem kullanışlı, hem de mahremiyeti belli etmemesi sebebiyle en çok kullanılan, tercih edilen kıyafetlerdendir (Öter, 2019).

Yörükler evlenecekleri kadınlara yönelik kaderci bir inanç benimserler. Bu inanç "atla avrat yiğidin bahtına" atasözünde de hissedilmektedir. Ancak kadını konargöçer hayat tarzındaki yetkinlik, kıvraklık, idare kültürüne ve yuvasına olan bağlılık kuvveti gibi karakteristik özelliklerine göre de sınıflandırılır. Sosyalizasyon sırasında kendi aralarında söyledikleri söylemler ve atasözleri aileye, kadına bakış açısında oldukça etkilidir. Yörüklerin kadına bakış açısını anlatan derlemeler çok önemlidir.

"Erkenden kalkan avrat
Buyurmadan dutan evlat
Özengi furmadan yörüyen at
Dut beninde oğul saran arıdan
Ağustosda ekilen darıdan
Korkarım guşluk namazı uykudan galkan garıdan"

"Dah demeden yörüyen ata
Buyurmadan dutan evlat
Bir de eyi çıktı mı avrat
Nedeceksin düğünü, nedeceksin bayramı
Gir oyna, çık oyna
Hababam ha yörümez at
Bir gaşık su vermez evlat
Bir de dirliksiz çıktı mı avrat
Nedeceksin ölümü gir ağla, çık ağla". (Eröz, 1991).

Ailesinin bütün ihtiyacını sınırlı kaynaklardan yararlanarak gidermede kadına önemli görevler düşmektedir. Kadın sınırlı kaynaklarla evinin yemek, giyim, sergi işlerini yapmak; ailenin sürekliliğini sağlamak için çocuk doğurma, çocuğun bakım ve eğitim işleriyle ilgilenmek, tarımsal ve hayvansal üretim işlerinde eşiyile birlikte sürekli bir şekilde çalışmakla zorunlu kılınmıştır. Kadınlardaki kabul gören ve görmeyen özellikler ise özlü Yörük deyişinde şu biçimde dile getirilir: “Bazı avrat var, arpa unundan aş eder; bazı avrat var, kerkik başını yaş eder; bazı avrat var, gan gurudan; bazı avrat var, çul çürüden”. (Eröz, 1991).

Konargöçer Yörükler arasında endogami evlilikler desteklenirdi. Böylelikle sosyalizasyon süreci de başlardı. Çocuk anne-babasından atalarının grup içi evlilikleri yüceltip destekleyen atasözleriyle büyüdü. Endogamiyle ilgili pek çok atasözü vardır. Örneğin: “Yaban yerden alma düveyi Çeker gider boğayı” (Sıraçlı, Sürekli den akt. Öter 2019); “Uzaklan alma düğeyi Çeker gider boğayı” ve “Yağlı peynir derisinden çıkmaz, Sütlü geyün sürüsünden çıkmaz” (Boynu inceli), “Ağaç mislinden aşılır”. Yörüklerle alakalı yapılmış olan bir takım çalışmalar göstermektedir ki endogami türü evliliğin sebepleri arasında konargöçer hayat tarzının temel ögesi olan göç olayının yakın akrabalarla yapılması, dışarıya kapalı bir yaşama tarzına neden olduğundan daha çok grup içinden evlilikler meydana gelmiştir. Konar göçer Yörükler arasında yapılan evliliklerin birçoğu kardeş çocukları arasında yapılmaktadır. (Öter, 2019).

Bozdoğan Yörüklerinin evlilik törenleri kızın erkek tarafınca gelip istenmesiyle başlamaktadır. Yörüklerde nişan töreni düğün kadar önemlidir. Nişan günü damat ailesi keçi kesip ve pilav yapıp bunu çalgılı eğlence eşliğinde kız evine göndermektedir (Demir ve Bakar 2014’den akt. Ersavaş 2018). Düğünden bir gün önce gelen konukların sayısına göre keçi kesildiğini ve keçi etiyle nohutlu yahni yapıldığını, yahninin yanına ise dövme ıslanıp dövmeyle keşkek yapıldığı bilinmektedir. Düğünlerinde Davul ve zurna çaldırılırdı. En az iki kazan keşkek yapılır, kavurma ile ikram edilirdi. Evlenen gençlere çeyiz olarak evde hazırlanan çul, çuval, heybe, dokuma çanta gibi şeyler verilirdi. Türkmen-Yörük kültüründe dokumacılığın ayrı bir önemi bulunmaktadır. Çünkü dokumacılığın en önemli hammadde olan yün, kıl ve pamuktan iplerin hammadde üretim ve imalatı Yörük-Türkmenlerin hayvansal ve tarımsal üretim faaliyetleri arasında yer almaktadır.

Bozdoğan Yörüklerinin Sözlü Gelenekleri

Sözlü olan gelenek, İrfan, bilgi, sanat, fikir ve kültürel materyalin duyularak alındığı, kişisel hafızalarda saklandığı ve bir nesilden diğerine yine sözlü olarak iletiildiği bir insan iletişim şeklidir. Sözlü gelenek, bir insan topluluğu tarafından nesiller süresince ortak olarak korunan anılar ve bilgilerin toplamıdır. İletme, sözlü olarak konuşma veya şarkı yoluyla yapılır ve halk masalları, şiirler, destanlar, ilahileri içinde barındırabilir. Bu sebeple bir topluluğun sözlü tarihi, sözlü edebiyatı, sözlü hukuku ve diğer bilgileri sistemli bir yazı şeklinde olmadan veya bir yazı

sistemiyle paralel şekilde sonraki nesillere aktarmak mümkün olmaktadır (Wikipedia, “Sözlü Gelenek”. Erişim:4 Aralık 2022 https://tr.wikipedia.org/wiki/S%C3%B6zl%C3%BC_gelenek).

Sözlü olarak söylenen geçmişi çok daha eski bir geleneğe uzanmaktadır. Hatta beşeriyetin ilk zamanlarında yazı olmadığı için sözlü olarak üretilen ürünlerin insanlık tarihiyle doğru orantılı bir geçmişi olduğu söylenebilir. “İnsanın varoluşundan itibaren basit bir takım sözlü ürünleri bulunmaktadır.” (Aslan, 2008’den akt. Arvas, 2012) düşüncesi de değişik araştırmacılar yoluyla sık sık vurgulanan bir husustur. Bu düşünceden yola çıkılacak olunursa bütün milletlerin sözlü gelenek ürünlerinin olduğu denebilir (Arvas 2012). **Efsaneler, destanlar**, halk hikâyeleri, fıkralar, **deyimler**, atasözleri, yeminler, selamlaşma şekillerine ilişkin ifadeler, isim ve lakaplar, sözlü tarih, halk şiiri, türküler, ağıtlar, ninniler, bilmece bilinen sözlü anlatım biçimlerinden bazılarıdır. Sözlü anlatımlar, folklorun en önemli unsurlarını içermektedir (Kültür Portalı, “Sözlü Gelenek”. Erişim:4 Aralık 2022 tarihinde <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/halk-edebiyati>).

Bozdoğan yörükleri de sözlü geleneklerine çok önem vermiş bunları günlük yaşamlarında sıkça kullanmışlardır. Türkülerini, ağıtlarını, ninnilerini, atasözlerini, bilmecelelerini, şiirlerini yaşamları boyunca devam ettirmiş bunları yeni nesillere aktarmışlardır.

Yörük Müziği

Yörüklerin hayat tarzlarının izleri müziklerinde kendini hissettirmektedir. Göçebe ve yarı göçebe yaşamda geçim kaynağı olan hayvancılık Yörük müziğini anlama bakımından büyük ölçüde önem taşır. Türler, çalgılar, dağar gibi hususlar söz konusu yaşam biçimi ve geleneksel uğraş sahaları olan hayvancılık yönünde belirlenir. Günümüzde yerleşik bir yaşam süren Yörüklerin hayvancılık dışında tarım başta olmak üzere değişik geçim kaynakları olsa da hayvancılığa yönelik geçmiş dağarı kalıp bir kanıt olarak yinelemektedirler. Bu nedenle günümüzde Yörük müziği sık sık geçmişte göçebe ve yarı göçebe yaşam sürmüş olan yaşlı insanlar tarafından gerçekleştirilmektedir (Ergun, 2004).

Yörüklerin müzikal yaşamını, onların neden bu müziği dinlediğini ve yaptığını daha iyi kavramak için söz konusu müziği icra edenlerin sosyal çevresini merkeze alıp incelemek gerekmektedir. Günümüzde Yörükçülüğü özleyen Yörükler bugün kendi deyişleriyle toprak insanı haline gelmişlerdir. Sözün temeli, Yörükler üç direkli kara çadırlarını, soğuk suları, ak develeri özleseler de, onların deyimi ile yaylaları köylülerce çevrilince Yörükün gideceği yayla kalmadığından Yörükçülüğün de eski tadı yoktur.” (Seyirci, 2003, s.28 den akt. Kurtaran, 2017). Şu anki durumun değişmesi veya müziğin ve dansın olgunluğa erişmesi ile evrimleşip yenilere atalık etmeleri muhtemeldir ki müzikler ve enstrümanlar kendilerinden öncekilerin dönüşmüş versiyonlarıdır. Müzisyenlerin, üç telli ile çalgılarla boğaz

havaları çalınması veya ezgileri dem sesiyle birlikte çalması ve sazın üzerine elini fiske yapıp vurma yoluyla davul ritmini temsil etmesi gibi örnekler verilebilir. Yörükler bölge civarında sürekli ses çıkaran Ağustos böceklerine tanık olmuştur. Öyle ki Kaba Zurnanın sesini önüne geçebilecek şiddette sürekli olarak çınlayan bu ses, bölgede yaşayanlar alışkın olduğu içi çok dikkat çekmemektedir. Neredeyse kulakları sağır eden bu sesi yok saymak imkânsızdır. Söz konusu böceğin sesi, doğadan, hayvanlardan etkilenecek, onları taklit eden, onlarla iletişim kuran yörüklerin, bilinçli olarak ya da bilinçaltılarının bir yansıması olarak müziklerinde temsil ettikleri bir yapı ile yeniden insanların karşısına çıkmış olması muhtemeldir. Reinhard, eski Türk ve Türkmen müziğinin elemanlarının korunduğunu, bundan arta kalanlarının da ikincil ezgiye rağmen dem sesinde olduğunu belirtmiştir (Reinhard, 2007, s. 62). Ayyıldız çok seslilik elemanı olarak incelediği dem sesi için “dünyada birçok bölgede karşımıza çıkmaktadır. Özellikle modal müziklerde karar sesinin dem halinde ikinci bir ses olarak ezgiye eşlik etmesi yaygın bir gelenek” şeklinde açıklamada bulunmuştur (Ayyıldız, s.54’den akt. Kurtaran, 2017). Yörük müziğinde kullanımı, hayvanları ile doğada geçirdikleri uzun günlerde sürekli devam eden sesin üzerine bir şeyler söylemiş olabilir ve bunu şayet saz çalabiliyor ise sazında araması ile sonuçlanabilmektedir. “Dem sesine verilen bu önem, en az üç kişinin bir arada çalmasını zorunlu kılmaktadır” (Öztürk, 2006, s.195). Alandan gözlenen sosyal hadiselerde en az bir melodiyi çalan ve bir dem tutan kaba zurna ve bir davuldan oluşan en az üç kişiye ihtiyaç duyulmaktadır.

Söz konusu müzikler kişisel bir ürünün sonucu değil, insanların birlikte ürettikleri Becker’in deyimiyle “kolektif faaliyet”lerin bir sonucudur. Yerleşik yaşama geçip neredeyse doğadan ve son zamanlarda da hayvanlarını bırakarak eskisinden değişik hayatlar sürdürmeye başlayan Yörük, geçmişe hasret duymaya, alışık oldukları bu kodları, hasretlerini gidermek için yaptıkları eserlere yansıtmuşlardır.

Türküleri buğday, ekin biçerken türkü çığırırlar onlardan ve düğünlerde çalan büyüklerden duya duya öğrendiğini, nesilden nesile bu şekilde aktarıldığı düşünülmektedir.

Bölgede boğaz havalalarının örneklerine de rastlanmaktadır. İneklerin sütünü sağma sırasında hayvanı rahatlattıkları, koyunları otlatırken onların güvende olduklarını hissettirmek nedeniyle ılık ve boğaz vurdukları, karşı tepedeki kişilerle iletişim sağlamak amacıyla ya da sitemlerini dile getirirken de boğaz vurduklarını öğrenilmektedir (G. Diri, kişisel görüşme, Ağustos 2015, Kurtaran, 2017). Boğaz çalma “evli olmayan kız ve erkeklerin boğaz melodileri yoluyla, birbirlerine karşı olan duygularını gizlice dile getirdikleri” bir durum olduğu için kadının evlendikten sonra boğaz çalması hoş karşılanmamaktadır (Yılmaz, 2013, s.27’den akt. Kurtaran, 2017). Göçebe ve yarı göçebe yaşam biçiminde hayvanların fazla olması ve sürü olarak beslenmeleri bu hayvanların güdülmesini gerektirmektedir. Bu nedenle çobanlık söz konusu yaşam şeklinde oldukça önemli bir uğraştır. Yörük

müziği ise önemli oranda bu çobanlar tarafından yapılmaktadır (Ergun, 2004). Ayrıca Yörük kadınları kendi aralarında yaptıkları kına gecesi gibi eğlencelerde def gibi vurmalı müzik aleti eşliğinde türkü söyleyerek eğlenmektedir. Bazı zamanlarda ise def yerine leğen gibi mutfak araçları da kullanılır. Yöredeki türküler; oyunlu türküler ve sade türküler olmak üzere ikiye ayrılır:

a) Oyunlu Türküler; Yöredeki türkülerin çoğunun arka planda bir hikayesi vardır. Söz konusu hikayelerin kimisi, neşe, kimisi hüznün, kimi ayrılık, kimi ise kan üzerine inşa edilmiştir. Hepsinde ana duygu farklı hikâyelerle biçimlenmiştir. Söz konusu türkülerin tek ortak özelliği, gizlenmiş bir hareketlilik ifadesi barındırıyor olmalarıdır. Bu hareketlilik ve hayata sıkı sıkıya tutunma hali, oyunlu türkülerde daha bellidir. Başlangıçta bir yiğitlik türküsü hatta bir ağıt bile olsa, melodisi oyun havası olabilecek gibi görünen bir türkü, zamanla oyun havası olabilir. Bu durumun sebebi, bölge insanının yaşamayı seven, her şeyi kafaya takmayan rahat bir yapıda olmasıdır. Bozdoğan yörükleri, uzun zaman konar- göçer bir şekilde yaşamışlar, sonra kendilerine, yaşam biçimlerin doğrultusunda yerleşim merkezleri seçmişlerdir. Bu yerleşim alanlarının özelliklerine göre de hayat tarzlarını, birbirinden farklı kültürlerini, oyunlarını ve müziklerini geliştirerek sanat kültürlerini yaratmışlardır. Oyunların ana figürleri, yürümek ve sekmek temeline oturtulmuştur. Oyunlar yalnız oynandığı gibi, kadınlı ve erkekli, halka şeklinde, karşılıklı olarak ya da serbest oynanmaktadır. Oyun sırasında insanların elinde tahta kaşıklar bulunur. Kaşıklar müzikle uyumlu bir şekilde seslendirilir. Müzikler, bazen yavaşlayan, bazen hızlanan dinamik ve kıvrak ezgilerdir. Oyunlarda, Toros dağlarının eteklerindeki hayvanların hareketleri yansıtılır. Davar, koyun gibi Yörüklerin yaşamının bir parçası olan hayvanların yaşayış biçimleri yansıtıldığı gibi, Yörük insanının günlük hayatından birçok kesit de oyunlarda yansıtılmaktadır. Kısacası oyunlar, hayatlarını kış sahilinde yazı Taşeli yaylalarında sürdüren yörük insanının karakteri gibi canlı ve kıvraktır (Kuzu, 2010). Günümüzde de hala Bozdoğan Yörükleri tarafından, gerek kına ve düğünlerde gerekse halk oyunlarında icra edilip erkekli kızlı oynanan “Keklik “ türküsünün aşağıda verilen sözlerinden de anlaşılacağı gibi “hayvanlar” en önemli unsurlardan biridir.

Yar Yar

Nerden gelirsin Silifke kalesinden

Ne gezersin açlık belasından

Nerede yattın beyin konağında

Ne varıdı kupkuru yerde hey

Kekliği düz ovada avlarlar

Kanadını çam dalına bağlayalım

Şıkıdık mıkıdık, şıkıdık mıkıdık oynarlar

Yar Yar

Buyurun arkadaşlar davetim var benim

Herkes kesesinden yesin içsin

Saltanatım var benim

Aslı yok yaylasında

Bin beş yüz koyunum var benim

Kekliği düz ovada avlarlar

Kanadını çam dalına bağlayalım

Şıkıdık mıkıdık, şıkıdık mıkıdık oynarlar

b)Sade Türküler; Çoğunlukla bir olay hakkında söylenmekte, halk diliyle yakılmaktadır. Buradaki “yakmak” sözcüğü bile onun bir acı sonrası efkâr dağıtmak amacıyla oluşturulduğuna göstermektedir. Türkünün bu bakımdan rahatlatan bir yanı da vardır. Çoğunlukla bir hüznü ifade etmekte etkili olan türkü neredeyse yürekten gelen bir parça gibidir. Dünya müzik ve edebiyatındaki gibi, şiirde de en çok kullanılan konu aşktır. Tanrı aşkından maddi aşka, arzu ve şevkatten acımaya kadar aşkın bütün tarafları ve çeşitliliği, halk şiirinde, halk türküsünde sıklıkla kullanılmıştır.

Yörük türkülerinde, yüzyıllardır süregelen göçebe hayatının, yaşayışını, özlemini, üzüntüsünü; sevincini hissetmek olağandır. Her türkünün bir hikâyesi vardır. Aslında Türk’ün bütün macerası türkülerde saklıdır. Türk insanı kendini türkülerle ifade etmiştir. Türkülerle ağtını yakmış, hasretini türkülerle dışarı aktarmıştır (Kuzu, 2010).

Örneğin aşağıda yer alan türkü, uzun hava (Bozlak) stilinde söylenen anonim bir türküdür. Türkünün hikayesini özetlemek gerekirse şöyledir: Sevdığı Yörük kızını, yayla yollarında arayan bir genç bir adamın yaylalara kadar sevdiği kızı sorarak gitmesini anlatmaktadır. Genç adamın sevdiği kızın obası kendilerinden önce yaylalara göçmüştür. Hissettiği sevgili özlemi ile geçtiği yerlerde sevdiği Yörük kızını sorar. Adam içinde kopan fırtınalara bir cevap bulmak ister. İçinden geçenleri yakımına döker (Kuzu, 2010).

Çocuklar da sürer de sığırı sığırı,

Döker tepelerden de çağırı, çağırı

Konak verip oturduğum, Karadiken seğiri, seğiri

Yörük kızı geçti mi yollar üstünden?

Göç çekip aştığım Deli Kaş’ın yolları

Konak verip oturduğum Alacalar hanları, dağları

Susama dönmüş, de güzelin ince belleri, belleri

Yörük kızı geçti mi yollar üstünden?

Keçi ve deve çobanlığı yapan genç kızlar arasında görülen boğaz çalma eylemi göçebe ve yarı göçebe yaşama bağlı olarak karşımıza çıkmaktadır (Ergun, 2004). İnsan sesiyle çalınan boğazın, kaval sesini taklit ederek meydana çıktığına dair düşünceler de bulunmaktadır. Ancak yukarıda da belirttiğimiz gibi bu eylemi, çalgıda icra ediliyor olmalarına rağmen “Boğaz” adının verilmesi ve mevcut ezgilerin büyük çoğunluğunun o ezgiyi üreten kadının, Günay’ın boğazı, Müslüme’nin boğazı, Zekiye’nin boğazı, Fatma’nın boğazı vb örneklerinde görüldüğü gibi kullanılması, bu görüşün doğruluğuna gölge düşürmektedir. Kaldı ki, insanların çalgıları değil, çalgıların insan sesini ve doğadaki yansımaları taklit ettiği düşüncesi yaygın olarak bilinmektedir (Yılmaz, 2013).

Göç edilirken kolaylıkla taşınabilen kaval, sipsi, düdük gibi üfleme gibi müzik aletleriyle seslendirilen parçalar çoğunlukla hayvancılıkla ilgilidir. Çalgının sadece erkeklere özgü olduğu Yörüklerde söz konusu çalgıları çalan erkek çobanlar genellikle sürü güderken çalarlar. Çobanlık sırasında hayvancılıkla alakalı çalınan melodiler davar havaları olarak adlandırılır. Yörük yaşamında müzik çok çeşitli biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Yörük çobanlarının kalabalık hayvan sürülerine daha kolay hakim olabilmek için kullandıkları çanların taşıdığı müzikal unsurlar bu duruma bir örnek olarak gösterilmektedir. Bir sürü içinde farklı yaşlarda, cinslerde ve güçte hayvanlar bulunur, dolayısıyla onlar üzerinde hakimiyet kurabilmek zordur. Yörükler bu zorluğun üstesinden gelmek için farklı tonlarda tınlayan çanlardan yararlanmışlardır. Çanlar aynı zamanda göç sırasında başı çeken ve kervanın yüklünü taşıyan develerde de kullanılmıştır (Yılmaz, 2013). Yörük müziğinde kaval, sipsi ve düdüğün yanı sıra kemane ve üçtelli gibi müzik aletleri de kullanılır. Söz konusu çalgılarla koyun ve davar havaları gibi ezgilerle birlikte oyun havaları da çalınır. Oyun havaları arasında en kullanılanlar teke zortlatması ve zeybeklerdir. Teke zortlatması oyununda figürler keçilerin yapmış olduğu hareketlerini benzetmekle gibi ezgideki kıvraklık ve hareketlilik yine keçilerin hareketlerini anımsatmaktadır (Ergun, 2004).

Yörüklerin Orta Asya’dan Anadolu’ya göçtüğü fikri esas alınarak, müziklerin nasıl taşındığı ya da farklılaştığı sorusuna Cenk Güray; “Anadolu geleneği o melodileri dönüştürüyor. Yani Anadolu’da o makam müziği geleneği oldukça eski ve hani bunlarla birlikte ait olduğu bölgede o melodiler bazı derecelerindeki değişikliklerle ordaki müzik kültürüne yakınlaşıyor. Bu nedenle Türk göçleriyle birlikte gelen melodiler burda dönüşüyor ve buranın müzik kültürü oluyor. Tabii ki burada Orta Asya’dan gelen müziğin katkısı olmakta fakat Anadolu’da zaten var olan geleneğin de etkisi var. Bu nedenle hani buradan zeybekliğin kökenine, müzik kültürü anlamında Orta Asya’ya bağlamak çok kolay değil.” demiştir (C. Güray, kişisel görüşme. Ağustos 2015. Kurtaran, 2017).

Kavalla birlikte türkü söyleme daha çok göçebe ve yarı göçebe yaşamda görülen bir seslendirme şeklidir. Fakat diğer seslendirmelerde görüldüğü gibi burada da vurma çalgı eşliği yoktur. Kavalla birlikte söylenen bu türkülerin

temaları göç sebebiyle ivme kazanan gurbet ve ayrılıkla ilgilidir. Yörüklerde toplu seslendirme geleneğinin olmaması ve bireyselliğin çok önemli olmasının sebebi hayat tarzıyla açıklanabilir. Çünkü göçebe ve yarı göçebe yaşamın temel uğraşı olan çobanlık bireysel olarak gerçekleştirilir. Bu nedenle bu da çobanların gerçekleştirdiği müziğin bireysel olması da kaçınılmazdır (Ergun, 2004).

Göçebe ve yarı göçebe yaşam tarzında birçok açıdan hayvancılığa bağlı görünüm sergileyen müzik ediminde çalgı çalanlar ve türkü söyleyenler müzisyen olarak görülmez. Bunun sebebi müziksel etkinlikler hayat tarzının gerekliliğidir ve dağarı oluşturan parçaların büyük bir kısmı hayvancılıkla alakalıdır. Söylenen oyun havaları ise düğün, sünnet gibi müzikli bir eğlencenin hepsini gerçekleştirmeye yetmemektedir. Bu sebeple söz konusu oyun havaları göç edilirken dinlenme sebebiyle verilen kısa süreli molalarda birkaç kişinin eğlenmesi için yapılmaktadır. Bazen de çalgı çalanların etrafında arkadaşlarından oluşan bir grup etrafında türkü söyleyenler ve oynayanlar görülebilir. Dolayısıyla kendi içlerinde çalgı çalan ya da türkü söyleyenler için müzisyen kelimesini kullanmazlar. Onlara göre müzisyen kelimesinin anlamı para karşılığında düğünlerde çalgıcılık yapan kimsedir. Bu nedenle düğün ve sünnet gibi eğlenceler için yerel melodilerle birlikte popüler parçalar da çalan profesyonel müzisyenler tutmak Yörükler arasında yaygındır (Ergun, 2004).

İnsanoglu doğduğu andan ölene kadar, folklor unsurlarıyla iç içe yaşamaktadır. Doğduğundan itibaren ninnilerle tanışır, masallarla uyur, halk oyunları ile eğlenir. Acılara maruz kaldıktan sonra, ağıtlarla derdini dile getirmekte içini dökmektedir. Ağıtlarda söylenenlerle yöre insanının yaşamı arasında güçlü bir bağ vardır. Doğduğu toplumun ciğerinden kopup gelen ağıt, insanlığın yürek burkan feryat nameleridir. Ağıtlar, insanlığın ortak acılarının canlı bir biçimde ifade edildiği edebi metinlerdir. Gelenekten gelen geçmişteki canlılığı, gelecekte de aynı tazelikte devam eder. Bunun en büyük sebebi “ölüm” gerçeğinin, tarih sürecinde toplumların büyük bir kısmında can yakıcı olmasıdır (Kuzu, 2010).

Bozdoğan yörüklerinde de ağıtların ana teması ilk etapta ‘ölüm’, ikinci planda ise ‘ayrılık’tır. Düğünlerde söylenen kına türküleri ile, gençleri askere yollarken söylenen türkülerde de ‘ayrılık’ sık konu edilen temalardır. Bu nedenle söz konusu türküleri de birer ağıt olarak düşünmek gerekecektir. Örneğin; gelin kız baba evinden çıkarken, kına gecelerinde, ölü çıkan evlerde ağıtlar yakılmaktadır. Eşyaya, hayvana bile ağıt yakılmaktadır. Ağıtlarda, ölen kişinin farklı özelliklerinden ve nasıl öldüğünden bahsedilir. Ölüyü de konuşmalara dahil ederek anlatmak, eşyalarından, sahip olduğu maddi şeylerden söz etmek de geleneklerdendir. Ağıt yakıcılar, çoğunlukla hiçbir eğitim almayan kişilerdir. Genelinin okur yazarlığı bile olmayabilir. Buna rağmen halk şirinin genel geçer kalıplarını hiç zorlanmadan kullanmaktadır. Hayatta kalanlar, ölenlerle münasebet kurabilmek için, birtakım vasıtalarla ihtiyaç duyarlar. Bazı özellikleri nedeniyle ağıtlar, ölenleri unutmamakta önemli bir vasıta vazifesi görmektedir.

Yörüklerde ağıtlar, genellikle kadınlar tarafından yakılmaktadır. Olenin, ailesinde, toplumda bıraktığı boşluk; beraber geçirilen güzel vakitlerin, hatırlatılması gibi konular işlenir. Olen küçük bir çocuk ise, o zaman ağıt daha çok ninni şeklindedir (Kuzu, 2010):

Ana diyen yorulur mu?

Toras dağı aşılr mı?

Anasız hiç durulur mu?

Durmam anam duramam

Ben anasız yapamam oy! (Kuzu, 2010).

Annelerinin evinden ayrılan gelin kızlar için de ağıtlar yakılır. Ağıtları söyleyenler de kadınlardır. Kadınlar bunu zaman içinde oluşan birikimleriyle yapmaktadır. Söz konusu birikimleri ne onların eğitimi, ne sosyal çevresi, ne de kültürüyle oluşan bir birikimdir. Sadece kendilerinin hissedebileceği kadar samimi, yürek çarpıntılılarıyla dizili gizli nameleri oluşturmaktadır. Kına ağıtları diğerlerinden diğer ağıtlardan daha farklıdır. İçinde hem mutluluk gözyaşını, hem hüznün kırıntılarını taşır. “Ağıt” sözü, insanın aklına hemen “ölüm” olgusunu çağırıştırır. Ağıt, yalnızca ölüm olayından dolayı yakılmaz. Önemli olan, ağıt yakmaya sebep verecek kadar acı, yürek depreştiren bir durumla karşılaşılmasıdır. Bu acı durum ölüm olabileceği gibi; gurbete gitme, umudunu kaybetme, fakirlik, isyan etme, çaresizlik, yalnızlık, memleket özlemi, hapisaneyeye düşme, ihanete uğrama, sevdiğine kavuşamama, savaş, doğal afetler, eşya, hayvan başka olaylar ya da nesnelere de yakılabilir. Hayvan sevgisi, hayvanların öldürülmesi, bir salgın hastalık üzerine hayvanların topluca ölmeleri farklı ağıtlara tema olmuştur. İnsanın hayvanlara karşı duyduğu sevgi sayesinde onların ölmesi ya da öldürülmesi, kaybolması vb. durumlarda birçok ağıt yakılmaktadır. Ağıtlar, özellikle, geçmişle bugün arasında adeta bir bağ oluşturur. Yörük yaşantısının çeşitliliği ve zenginliğini ağıtlarda bulunabilmektedir. (Kuzu 2010).

Sonuç

Kültür milletlerin var olmasını sağlayan yüzyıllar boyu süregelen en önemli unsurlardan birisidir. Yörükler sosyal yaşamlarını, bakış açılarını, gelenek göreneklerini, müziğini kültür bünyesinde yaşayarak kendilerine anlam ve bütünlük kazandırır. Bunu çevresine yansıtır ve çevreden nesillere aktarılmasını sağlar. Bozdoğan Yörüklerinde müzik kültürü adlı çalışmamız ile hedefimiz; folklor ürünlerinin yavaş yavaş kaybolduğu bu süreçte, yitirdiğimiz değerlerin karşılatırmasını yaparak içinde yaşadığımız topluma yardımcı olmaktır.

Araştırmanın sonucunda Mersin yöresi Bozdoğan Yörüklerinin konar göçer hayattan yerleşik düzene geçtikten sonra, kendilerini bu yaşam tarzına adapte etmeye çalıştıkları görülmektedir. Kendi içlerinde yaptıkları eğlenceler, kutlamalar, festivaller, törenler zaman içerisinde giderek azalmaya başlamıştır. Yine de sosyal

yaşamlarında örneğin düğünlerde kız alıp verirken, kutlama yaparken kendi türkülerini ve müziklerini icra ettikleri anlaşılmaktadır.

Genellikle hayvancılık ile uğraşan Bozdoğan Yörükleri keçi otlatırken çobanların yalnız başına olmaları bireysel müzik yapmalarına neden olmuştur. Toplu olarak müzik icra etmemektedirler. Müziklerinde coğrafi konumdan izler bulunmaktadır. Kullandıkları enstrümanlar yaşam tarzları nedeni ile göç sırasında kolay taşınabilen kaval, sipsi, düdük gibi üflemlerli çalgılar olmuştur. Çalgı çalmak Bozdoğan Yörüklerinde erkeklere özgü bir şeydir ve usta çırak ilişkisine dayanmaktadır. Kavalı kendilerine özgü bir biçimde çalarlar ve eşliğinde söylenen türkülerin konuları göç nedeniyle ağırlık kazanan gurbet ve ayrılık üzerinedir.

Bozdoğan Yörüklerinin günümüzde kültürlerine sahip çıkmaya çalıştıklarını milli kimliklerini kurumaya çalıştıkları görülmektedir. Mersin Yöresi Bozdoğan Yörüklerinde Müzik Kültürü adlı çalışmamız ile hedefimiz; folklor ürünlerinin yavaş yavaş kaybolduğu bu süreçte, unuttuğumuz değerleri fark ederek ve anlayarak içinde yaşadığımız topluma aktarmaktır. Kültürel değerlerimizin ve kültür bilincinin gelecek nesillere aktarılmasında bu araştırmanın yararlı olması ümit edilmektedir.

KAYNAKÇA

- Akan, M. (2016). Anadolu yörük yaşamında dokuma geleneği. *Kalemisi Dergisi*, Cilt 4, Sayı 7, Volume 4, Issue 7
- Arvas, A. (2012). Yazılı/Sözlü gelenek ilişkisi ve bir fıkra hakkında bazı düşünceler. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 3, Sayfa 111-118.
- Aydoğmuş, A. (2018). *Değişen sosyo – ekonomik koşullarda yörükler (Manavgat Örneği)*. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uşak.
- Berberoğlu, N. G. (1990). Örgüt Kültürü ve Yönetmel Etkinliğe Katkısı. *Eskişehir Anadolu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fak. Dergisi*, Cilt 8 Sayı 1-2.
- Demir, A. (2017). Osmanlı Devleti'nde yörükler ile yerleşiklerin kavgası: kayıp köyler meselesi. *Akademik Bakış Dergisi*, Cilt 11 Sayı 21 Kış.
- Demir, A. (2015). XVI. Yüzyılda İçel ve Çevresinde BOZDOĞAN CEMAATİ. Ankara: Gece Kitaplığı: 401 , Araştırma:137, İleri Akademi.
- Demir, A. (2004) 18. Yüzyılın ilk yarısında bozdoğan cemaatlerinin demografik ve ekonomik durumu üzerine bir araştırma. *OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, Cilt 15, sayı 15, Sayfa 89-137.
- Doğan, M. S. & Doğan, C. (2012). Tarihsel gelişim sürecinde yörükler, 4 Aralık 2022 tarihinde <https://www.aybu.edu.tr/GetFile?id=6ef30150-faf3-45d6-bf77-87377e7478f3.pdf> adresinden erişilmiştir.
- Elmas, E. (2019). *Piyano eğitiminde türkü kullanımının öğrenci motivasyonuna etkisi*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

- Ergun, L. (2004). *Yörüklerde müzik ve boğaz çalma*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.
- Ersavaş, H. (2018). *20. Yüzyıldan günümüze kadar orta toroslarda yaşayan yörüklerin yemek kültürü ve mutfak yapısı*. Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep.
- Eröz, M., (1966), Türk köy sosyolojisi meseleleri ve yörük türkmen köyleri, *Türkiye Harsi ve İhtimai Araştırmalar Derneği*, Seri: A Sayı:81.
- Eröz, M., (1977), *Türk Kültürü Araştırmaları*, İstanbul: Kutluğ Yayınları.
- Eröz, M., (1991), *Yörükler*, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Filiz, Ş. (2016). İnanç ve sözlü kültür bağlamında dilin yetersizliği sorunu. *Süleyman Demirel Üniversitesi Yalvaç Akademi Dergisi*, 1 (1) : 21-29.
- Karaman, R. (2005). Çorum'da yaşayan Oğuz Boyu Aşiretleri ve Karakeçililer. *Din Eğitim Araştırmaları Dergisi* , Sayı:15, Sayfa:113-138.
- Kayabaşı, O. A. (2008). *Anamur Folklorü*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- Kurtaran, Ş. (2017). *Müziğin kolektif düşünce temsiliindeki yeri: Yörükler*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Kuzu, F. P. (2010). *Anamur folkloru*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.
- Öter, A. (2019). *Yörük kültürü ve toplumsal değişim süreçleri (Batı Akdeniz uygulaması)*. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Isparta.
- Öztürk, E. (2001). *Silifke ve Mut'taki Sarıkeçeli ve Bahşiş Yörükleri Ağzı*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya.
- Öztürk, O. M. (2006). *Zeybek Kültürü ve Müziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Reinhard, K-U. (2007). *Türkiye'nin Müziği*. Ankara: Sun Yayınevi.
- Say, A. (1992). *Halk Müziği*. Müzik Ansiklopedisi. Ankara: Odak Ofset.
- Say, A. (2001). *Müziğin kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Say, A. (2001). *Müzik öğretimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Say, A. (2005). *Müzik ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Saygun, A. A. (1972). *Musiki temel bilgisi II*. İstanbul: Milli Eğitim.
- Sert, G. (2018). Eskişehir ili yörük ağızlarının genel özellikleri. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 7(3), 1604-1623.
- Sözer, B. (2017). *Kadınhanı ve Çevresi Türkmen – Yörük Ağzı (İnceleme - Metin – Sözlük)*. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.
- Sümer, F. (1980). *Oğuzlar*, III. Baskı, İstanbul.

MERSİN YÖRESİ BOZDOĞAN YÖRÜKLERİNDE MÜZİK KÜLTÜRÜ

- Sümer, F., (1972), *Oğuzlar (Türkmenler)Tarihleri – Boy Teşkilatı- Destanları*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basım Evi, 2. Basım.
- Şenesen, R. (2011). Osmaniye/Düziçi’nde dünden bugüne yaylacılık ve varsak Türkmenlerinin yayla göçü. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 20, Sayı 1, Sayfa 267-286.
- Şimşek, B. (2012). *Dünden bugüne Kırıkkale ve çevresinde Türkmen Aşiretleri*, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale.
- Uçan, A. (1997). *Müzik eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi
- Uçan, A. (1996). *İnsan ve müzik insan ve sanat eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Ulusoy, Y. (2010). “Kültür zenginliktir. <http://www.yilmazulusoy.com/tr/makaleler/kulturzenginliktir> sitesinden erişilmiştir.
- Yılmaz, Z. (2013). *Yörüklerde boğaz çalmanın anlamı ve tekniklerinin analizi*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

İnternet Kaynakları

- Türk Dil Kurumu. (2011). Türkçe sözlük. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.585e4cbdbde7e1.55911832 sayfasından erişilmiştir.
- Sözlü Gelenek. (2022, 4 Aralık). In Wikipedia. https://tr.wikipedia.org/wiki/S%C3%B6zl%C3%BC_gelenek
- Sözlü Gelenek: <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/halk-edebiyati>



KURAMDAN UYGULAMAYA SANAT EĞİTİMİ: BAUHAUS

*Yelda Usal**

Özet

Eğitim bir toplumun yeniliklere ayak uydurmasında, bireyin yaratıcılık ve yeteneklerinin ortaya çıkarılması ve geliştirilmesinde, kendini ifade etmesinin sağlanmasında en önemli araçlardan biridir. Sanat insanın en önemli gereksinimlerden biridir. İnsanın tinsel, ussal ve bedensel tatminini sağlayan, uygulayıcısına ve tüketicisine mutluluk veren çok kapsamlı bir kavramdır. Sanat ve eğitim kavramları bir arada kullanıldığında toplumsal yaşamın en önemli boyut ve unsurlarından biri olan sanat eğitimi kavramı ortaya çıkar. Dolayısıyla insan yaşamında formal bir sanat eğitimi olmadığını düşünsek bile sanatsal belirtiler spontan bir şekilde, insanın doğasından kaynaklanan bir iç görü olarak kendini farklı şekillerde gösterecektir. Sanat eğitiminde hem bireysel süreç hem de uygulama önem taşımaktadır. Sanat eğitiminde kuram ve uygulamanın ilişkilendirildiği en iyi örnek Bauhaus ekolüdür. Bauhaus, 20. yy'ın en ünlü sanat okulu olmanın ötesinde sanatın öğretilmesi konusunda devrim yaratmıştır. Okulda öğretilen dersler, öğrencilere deneme ve yaratıcılık yoluyla öğrenme yöntemlerine dayanmaktadır. Bauhaus, dönemin en ünlü mimarlarını, ressamalarını, heykeltıraşlarını, sanatçıları ve zanaatkarlarını bir çatı altında toplamıştır ve hem kuramda hem de uygulamada modernizm fikrini somutlaştırmıştır. Bu çalışmada, sanat eğitiminde kuram (teori) ve uygulamanın (pratik) birlikte verilmesinin önemi araştırılmıştır. Ayrıca, sanat eğitiminde kuram ve uygulamanın en iyi örneklerden bir olan Bauhaus Okulu'nun sanat eğitimindeki rolü üzerine incelemeler yapılmıştır. Araştırmanın yöntemi, literatür taraması olarak belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat eğitimi, kuram ve uygulama, Bauhaus.

* Dr.Öğr.Üyesi, Fırat Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, ORCID:0000-0002-1892-0724, yusal@firat.edu.tr

ART EDUCATION FROM THEORY TO PRACTICE: BAUHAUS

Abstract

Education is one of the most important tools for a society to keep up with innovations, to reveal and develop the creativity and talents of the individual, and to ensure self-expression. Art, on the other hand, is one of the indispensable needs of man. Because art is a very comprehensive concept that provides spiritual, emotional, mental and physical satisfaction of people and gives happiness to its creator and consumer. When the concepts of art and education are used together, the concept of art education, which is one of the most important dimensions and elements of social life, emerges. Therefore, even if we think that there is no formal art education in human life, artistic manifestations will spontaneously manifest themselves in different ways as an insight stemming from human nature. Both individual process and practice are important in art education. The best example in which theory and practice are associated in art education is the Bauhaus school. Beyond being the most famous art school of the 20th century, the Bauhaus revolutionized the teaching of art. The lessons taught at the school were based on students' methods of learning through experimentation and creativity. The Bauhaus gathered the most famous architects, painters, sculptors, artists and craftsmen of the period under one roof and embodied the idea of modernism both in theory and practice. In this study, the importance of giving theory (theory) and practice (practice) together in art education has been investigated. In addition, the role of the Bauhaus School, which is one of the best examples of theory and practice in art education, in art education has been examined. The method of the research was determined as a literature review.

Keywords: Art education, theory and practice, Bauhaus.

Giriş

Sanat eğitimi herkes için gerekli olan bir kişilik eğitimidir. Sanat eğitiminin amacı, sanatçı yetiştirmeye yönelik eğitim değil bireyin sanat yoluyla eğitimi, yani estetik eğitimidir (Bilirdönmez ve Karabulut, 2016, s.345). Sanat eğitimi, bireyin ve toplumun eğitimine ve estetik algının gelişimine katkı sağlar. Sanat eğitimsel boyutta ise, bireyin kendi yaşantısını amaçlı ve bilinçli olarak belli yöntemlerle olumlu yönde değiştirme ve geliştirme sürecidir (Eliri, 2021, s.9). Sanat eğitimi, bireyin günümüz toplum ve ekonomik yapısına anlaması ve katılımını sağlaması için farklı bakış açısı kazandırmaktadır. Ayrıca sanat eğitimi, öz disiplini öğretir, benlik saygısını sağlamlaştırır ve düşünme becerileri ve yaratıcılığı destekler (Ulutaş, 2018, s.169). Anderson'a göre (2003) "sanat eğitiminin temeli, sanat yoluyla bireyin kendisini ve başkalarını anlamasını sağlamaktır". Bunun yanı sıra görsel sanat eğitimi, bireyin kendisini kişisel ve sosyal olarak ifade etmesini sağlar (Mercin, 2011, s. 3). Görsel sanatlar eğitimiyle ulaşılmak istenen üç temel eğitimsel hedef şöyle açıklanabilir:

- Görsel sanatlar eğitimi alan öğrenciler, farklı kültür ve toplumların tarihi gelişimi içinde veya günümüzde ürettikleri birçok sanat formunu

çözümleyerek, bunları içerik olarak anlayarak değerlendirmeyi öğrenmektedirler.

- Öğrenciler görsel sanat eserlerini incelerken, onlara eleştirel ve analitik düşüncelerle yaklaşmayı, ulusal ve uluslararası sanat hakkında farklı içerik ve anlamları tanımlamayı öğrenirler.
- Öğrencilerin sanat uygulamaları hakkında fikirler üreterek bunları geliştirmeleri, bu fikirleri farklı materyaller kullanarak ürüne dönüştürmeyi öğrenmeleri hedeflenmektedir.

Bu temel hedefler doğrultusunda, birey kendini ifade edebildiği görsel sanatlar dersi ile kişisel doyuma ulaşma yanında yaratıcılık, sanatın değerlendirilmesi, yorumlanması, sanatçı kavramı, sanat üretim süreci, kültürlerde ve toplumda sanatın işlevi konularını da öğrenmiş olmaktadır. Böylece çevreye daha duyarlı yaratıcı düşünce ve davranışa sahip estetik beğenisi gelişmiş bireyler sayesinde toplum yapısında olumlu değişimler olacaktır (Yılmaz, 2009, s.13). Örgün ve yaygın eğitim içindeki genel sanat eğitimi, güzel sanatların tüm alanlarını ve biçimlerini kendine konu edinmiş, kuramsal ve uygulamalı çalışmaları bir arada yürüten okul içi ve okul dışı yaratıcı sanatsal eğitim olarak tanımlanabilir (Çağlayan, 2021, s.21).

“Sanat eğitime nasıl başlanmalı?” kuşkusuz sanat eğitimi kurumlarının en önemli sorusudur. Bu soru sanat eğitiminin temelde nasıl verilmesi gerektiği sorusuna dayanır. Öncelik tasarım olmak üzere, sanat ve sanat eğitimi alanlarında ortak başlangıç dersi fikri Bauhaus temellidir (Aksel, 2004, s.1).

Yöntem

Araştırma, literatür taramasına dayalı betimsel bir çalışmadır. Sorunsalı saptamak için literatür taramasının yanı sıra görsel ve yazılı veri toplamada elektronik (internet) ortamdan yararlanılmıştır.

Bulgular

Bu başlık altında, kuram ve uygulama arasındaki ilişki ve Bauhaus’un sanat eğitimine etkileri ile ilgili literatür incelemeleri yapılmıştır. Bu bağlamında Bauhaus’un kuramdan uygulamaya sanat eğitimi ile olan ilişkisi araştırılmıştır.

Kuram ve Uygulama Arasındaki İlişki

Teori (thería) bakmak, görmek, inşa etmek, düşünmek anlamına gelen Yunanca bir sözcüktür. Kuram, felsefe yapma, felsefe de kuram geliştirme eylemidir. Bununla birlikte, Platon’un kuramı ile Bacon’ın kuramı, Bacon’ın kuramı ile Dilthey’in kuramı arasında fark olduğundan, kurama tek bir anlam yüklemek ve onu tek bir bakı açısından ele almak yanıltıcı olur. Kuram, sanata ilişkin bilginin

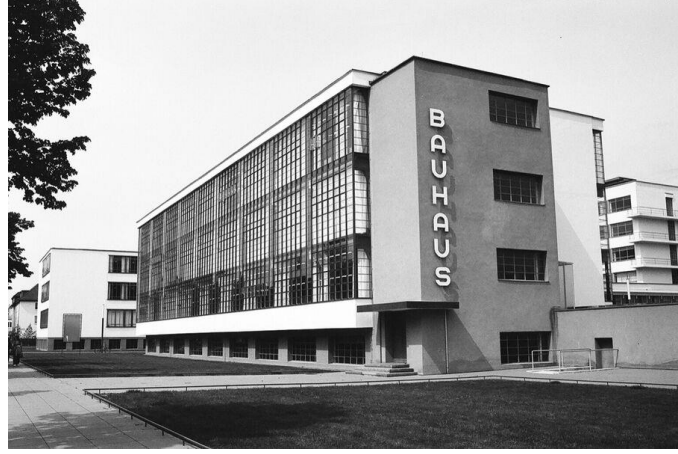
sanatı, bilime ilişkin bilginin bilimini tarihsel örnekleri ile gösterilebilir. Kuramsal bilgi, sanattan politikaya, bilimden eğitime kadar hemen her alanda uygulamaları etkiler ve yönlendirir. Kuram ve pratik arasındaki ilişki, empirist kuram anlayışında daha da açık hale gelir. Sözelimi, bilmek artık salt bir merak ürünü, bilmeye duyulan sevginin motive ettiği bir edim olmaktan çıkar ve giderek “egemen olma”ya dönüşür. Francis Bacon’ın modern bilimin temelini kuran bilimsel anlayışında bu tür bir egemenlik iddiası vardır (Taşdelen, 2003, s.157).

Sanat eğitiminde estetik eğitiminin önemi, kuramların ve düşünme öğretiminin gerekliliği, sanat kuramı ve sanat disiplini arasında bağların kurulması alanda önemle üzerinde durulan konulardandır (Onan, 2017, s.733). Sanat eğitiminde kuram (estetik, sanat tarihi, eleştiri) ve uygulama öğretim modeli süreç içinde asla birbirinden bağımsız olarak düşünülmemelidir. Sanatsal öğrenmenin (sanatı anlama) kalıcılığını sağlamak için kuramsal bilgi, teknik ve buna bağlı olarak gerçekleştirilecek deneysel çaba birlikte sağlanmalıdır. Çünkü kuramsal bilgi, sanatsal uygulamalara süreç içinde rehberlik etmek için vardır (Artut, 2013, s.107).

Sanat eğitimi yani diğer bir değiş ile temel sanat eğitimi, çok yönlü ve karmaşık bir süreci içerir. Bu süreç içinde yoğrumsal alandaki uygulama konuları ile aynı alana ilişkin kuramsal bilgi yani sanatsal bilgi, belli bir amaç için, belli bir dizge ve örgütlenme içinde yer alır. Sanatın kırgılı (uygulama) ve kuramsal temellerine dayalı belli bir program içinde görsel sanatların temel düşünme, davranış ve çalışma biçimleri hem üretici hem de tüketici etkinlikleri bir arada yansıtır. Bu, sanat eğitimi için önemli bir süreçtir (San, 2010, 24). Sanat eğitiminin kuramsal boyutları büyük ölçüde ihmal edilmiştir. Oysaki sanat eğitiminde teori ve uygulamalar birbirini tamamlayan iki önemli unsurdur. Dolayısıyla çağdaş sanat öğretimi, zihinsel süreçleri aktif tutan yaratıcı uygulamalar ile öğrenci gelişimini destekleyen bir esas amaçlamalıdır (Artut, 2013, s.107).

Bauhaus

Bauhaus, 1919’da kurulan ve Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya’da sanat eğitiminin temellerini değiştirmeyi hedefleyen bir okuldur. Uygulamalı sanatlar ile güzel sanatlar arasındaki engeli ortadan kaldırarak, her iki alanın karşılıklı etkileşimini amaçlamıştır (Gürcüm ve Kartal, 2017, s.1769). Bauhaus, eğitim ve öğretimi diğer okullardan ve sanat eğitimi kurumlarından farklı olan bir devlet okuluydu. Okul, Weimar’daki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ve Uygulamalı Sanatlar Okulunu mimarlık, resim ve heykel ana başlıklarında bir araya toplamıştır. Bauhaus okulunun amacı, sanatçıyı yaşadığı toplumun sosyal konuları hakkında bilinçlendirmek ve sorumluluk almasını sağlamaktır (Erbay, 2013, s.39).



Görsel 1: Bauhaus Tasarım Okulu (Kaynak: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-the-influence-of-the-bauhaus-is-alive-in-your-living-room>)

Avrupa’da Art Nouveau akımının abartılı formları, ihtiyacı gözeterek işlevden uzaklaşan ürünler ortaya konmasına sebebi ile hızla yükselen ve aynı hızla düşen bir akım olmuştur. Avrupa genelinde yeni ve modern akımlar arayışı sürecinde Bauhaus ekolü ortaya çıkmıştır. De Stijl, Jugendstil, Konstrüktivizm, Ekspresyonizm gibi sanat akımlarından etkilenmiş olmasına rağmen, temel felsefesi Deutscher Werkbund akımının endüstriyel üretime katmak istediği olan Bauhaus ekolü, Alman tarzından gelmektedir (Gürcüm ve Kartal, 2017, s.1775). Okulun kurulum amacı, sanatçıyı içinde yaşadığı toplumun, sosyal konuları üzerinde bilinçlendirmek ve bu konular üzerinde sorumluluk almalarını sağlamaktı (Artun ve Aliçavuşoğlu, 2019, s.18).

Vorkurs ya da Vorlehre yani sanat eğitiminde bir ön ders fikri Almanya'da Bauhaus öncesi ve sonrası farklı okullarda devam eden bir uygulamaydı. Ancak o okullarda bu derslerin temel amacı sanat ya da zanaat eğitime başvuran öğrenciler arasında bir ön eleme yapmaktı. Bauhaus uygulamada atölye ve usta-çırak ilişkisini sürdürse de çaba düzeyinde yirminci yüzyılın devrimci fikirlerle eğitim sistemleriyle denemelere girişmiştir (Aksel, 2004, s.1-2).

19. yüzyılda başlayan ve hayatın her alanında kendini hissettiren sanayileşmenin etkilerine rağmen tasarım alanında ihtiyaç duyulan en köklü eğitim reformları Bauhaus döneminde yaşanmıştır. Sanayi Devrimi, üretimin işleyişinde değişikliğe yol açan zanaatkarlar sınıfını etkilemiş ve sanat eğitimi usta-çırak döngüsünden çıkararak eğitim ortamlarına taşımıştır. Bu noktadan sonra Temel Tasarım Eğitimi mesleki bir önem kazanmaya başlamıştır (Esen, Elibol ve Koca, 2018, s.38).

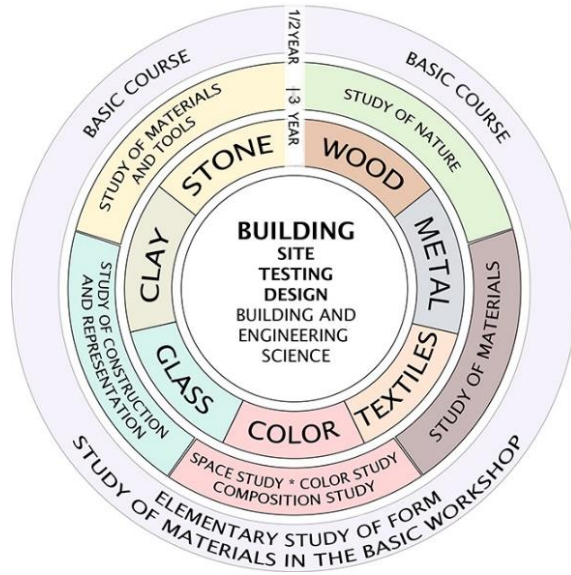
Resim alanındaki önemli ve kalıcı isimlerin çoğu Bauhaus'ta ders vermiştir. Gropius, Lyonel Feininger, Gerhard Johannes Itten; 1920’ den itibaren Georg Muche, Oskar Schlemmer, Paul Klee; 1921’den itibaren ise Lothar Scheyer ve 1922 yılında Wassily Kandinsky eğitim kadrosunda yer almıştır (Boduroğlu, 2010, s.28). Öyle ki

Bauhaus, hocalarının çalışmaları ile yavaş yavaş avangart sanat etkinliklerinin merkezi haline gelmiştir. Bu ressamalardan biri olan Paul Klee, kendisi gibi Franz Von Stuck'ın öğrencisi olan Kandinsky ile Münih'te tanışmış ve arkadaş olmuştur. 1921-1931 yılları arasında Bauhaus'ta eğitmen olarak çalışmış ve serbest resim ve yüzey tasarımı gibi teorik dersler vermiştir. Klee, nakış atölyesinin kimliğinin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Klee, 1921-22 kış döneminde resimsel biçim teorileri üzerine dersler vermeye başlamış ve 1922-23 kış döneminde ise konularını renk teorileri üzerine genişletmiştir (Gürcüm ve Kartal, 2017, s.1780).

Bauhaus'un Sanat Eğitime Etkisi

Bauhaus yalnızca 14 yıl eğitim vermiş fakat etkisi, kısıtlı imkanları karşılaştığı politik direnişlere rağmen günümüze kadar etkisini sürdürerek devam etmiştir. Bugün, Temel Sanat Eğitimi olarak adlandırılan Sanat akademilerinden, orta öğretim kurumlarındaki resim programlarına kadar birçok farklı eğitim kurumunda uygulanan eğitim sisteminin oluşmasına vesile olmuştur (Boduroğlu, 2010, s.32-33)

Bauhaus okulu, bulunduğu çağın teknolojisini sanatçının eserine uydurmaya çalışmıştır. Bunun sonucunda, modern sanat materyalleri, fotoğraf ve görsel araştırmalar ilk ve ortaöğretim sanat programlarını şekillendirmiştir. Özellikle ortaöğretim okullarında, sanata olan ilgi ve estetik duyarlılığı çevresel ve endüstriyel tasarıma yansıtma eğilimi Bauhaus okulu ile artmıştır (Özsoy, 2007, s.124). Bauhaus'un temel sanat eğitimini farklı kılan ve günümüz temel sanat eğitimi derslerinin kaynağı haline getiren özelliği kuramsal ağırlığıdır (Aksel, 2004, s.2).



Görsel 2: Vorkurs Temel Eğitim Sarmalı (Kaynak: (<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/german-art-between-the-wars/bauhaus/a/the-bauhaus-an-introduction>))

Görsel 2'deki Vorkurs eğitim sarmalı, okulun eğitim yaklaşımını göstermektedir. Gropius'un bilinen dairesel şemasının da açıkça gösterdiği gibi, bu hiyerarşik ve katmanlı bir süreç değil, bileşenlerini iç içe geçiren bir süreçtir. 6 aylık bir eğitim sürecini kapsayan giriş aşaması derslerini gösteren şematik dairenin dış kısmı Vorkurları simgelemektedir. Johannes Itten tarafından oluşturulan bu bölüm renk, biçim ve malzeme bilgilerini içermektedir. Ortadaki iki daire 3 yıllık eğitimi simgelemektedir. Biçime dayalı problemlerin çözümlerini, teknik becerilerin sağlanmasını ve 'werklehre' olarak adlandırılan ve beceri öğretimi olarak tercüme edilebilecek olanların yer aldığı birinci grup, taş, duvarcılık, mineraller, çamur, cam, renkler ve dokuma atölyelerinden oluşmaktadır. İkinci grup "formlehre" olarak adlandırılır ve bu bölüm, ilkinden farklı olarak kuramsal çalışma ve biçim oluşturmaya ilgilidir (Esen, Elibol ve Koca, 2018, s.39).

Sanat okullarında hedeflenen ve öğrencilerin öğrenmelerini karşılayacak hedefleri aşağıdaki gibi sıralayabiliriz.

1. Resim heykel baskı gibi bir sanat dalının en önemli malzeme ve tekniklerinin bilinmesi.
2. Bu malzeme ve tekniklerin kullanılmasına yönelik belli düzeyde bir uygulama becerisi için yeterli eğitim.
3. Görme becerisi.
4. Yaratıcılık teknikleri ve stratejileri.
5. Asgari miktarda bu malzeme ve tekniklerle başkalarının yakın zamanda ve daha önce ürettikleri sanat yapıtları üzerine donanımlı olması.
6. Bu bilgi ve becerileri kullanarak nitelikli ve özgün sanat yapıtı üretme.
7. Üretilen sanat yapıtlarının sunumuna, gösterilmesine, sergilenmesine dair teknikler ve sosyal becerilere sahip olma (Aksel, 2004, s.5).

Sanatın hayatın içerisinde yer alması yönündeki anlayışı ile Sanat okullarının duvarlarının ve Müzelerin içinde hapsolmuşluktan çıkartıp yaşam alanımıza taşımıştır. Bauhaus'un meydana getirdiği yenilikler sanat eğitimi kurumları açısından da aynı düzeyde önem taşımaktadır. Günümüzde sanat eğitimi veren birçok okul için Bauhaus çok etkili bir model olmuştur. Bauhaus kurulduğu günden bugüne mimariden, endüstri ürünleri tasarımına kadar birçok alanı etkilediği gibi sanat eğitimi anlayışına da yeni bir boyut getirmiştir (Boduroğlu, 2010, s.53)

Bauhaus anlayışı, hem sanat hem de eğitim bilime yönelik, iletişim sağlamaya yönelik verdiği önem dolayısıyla, toplum için sanatın daha anlaşılabilir olmasını ve toplumun bu konuda daha duyarlı olmasını amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda sanatın, kuramsal, kavramsal, ussal yani anlaşılabilir yanı ortaya çıkmıştır ve toplum tarafından bilinmezlikler alanı olmaktan çıkmıştır (San, 2010, s.102).

Sonuç

Bauhaus, sanayi devrimi sonrası bir fikir olarak ortaya çıkmasına rağmen, döneminde ve bugün hala devan eden kuramdan uygulamaya yenilikçi bir sanat eğitimi anlayışının temelini oluşturmuştur. Yapılan araştırma incelemeleri sonucunda, Bauhaus okulu temel sanat eğitimini birçok yönde etkilemiş ve günümüz sanat eğitiminin şekillenmesinde öncülük etmiştir. Uygulama ve kuramsal yöntemlerin bir arada desteklendiği model, disiplinlerarası bir sanat eğitimi sisteminin de eklenmesi ile görsel sanatlar ve görsel sanatlar eğitimi alanlarında daha etkili ve kalıcı bir sanat eğitimi anlayışı kazandırmıştır.

Bauhaus ile birlikte gelişen ve sanatlar eğitimi temelinde yer alan, gözlem yapma, araştırma, bulma, deneme, uygulama ve sonuçlandırma gibi kuram ve uygulamayı birleştiren öğeler, öğrencinin kişisel yeteneklerini geliştirme ve bugünün bilim ve teknoloji dünyasına hazırlanmasına öncülük etmiştir.

Sonuç olarak, Bauhaus, sanat eğitimi kavramını kökten değiştirmiştir. Öğrencilerin düşünme, analitik beceriler ve gözlem becerilerinin gelişiminde, uygulama ve kuramın birleşimine vurgu yaparak, yaratıcılığın yanı sıra duyuşal ve soyutlama yeteneklerinin geliştirilmesini sağlamıştır. Kuram ve uygulamanın bir arada kullanımını öngören Bauhaus'ın, sanat eğitimi ve temel tasarım eğitimi için mihenk taşı olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Aksel, E. (2004). Temel Sanat Kararları, *Anadolu Üniversitesi Anadolu Sanat Dergisi*, 15, 1-9.
- Artun, A. & Aliçavuşoğlu, E. (2019). *Bauhaus: modernleşmenin tasarımı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artut, K. (2013). Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri. 7. Baskı. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Bilirdönmez, K. & Karabulut N. (2016). Sanat Eğitimi Süreç ve Kuramları. *Ekev Akademi Dergisi*. 20(65), 343-355.
- Boduroğlu, S.K. (2010). *Türk Sanat Eğitiminin Tarihsel Gelişimi ve Bauhaus Ekolünün Türk Sanat Eğitimine Yansımaları*. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.
- Çağlayan, N. (2021). *Kültürel Mirasın Aktarımında Görsel Sanatlar Dersinin Yeri ve Önemi*. Yüksek Lisans Tezi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Karabük Üniversitesi, Karabük.
- Eliri, İ. (2021). Sanat eğitiminin önemi, amacı ve gerekliliği. T. Alakuş (Ed.), *Sanat Eğitimi* içinde. (ss.9-39). Ankara: Pegem Akademi.
- Erbay, M. (2013). *Sanat eğitimi üzerine*. İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Esen, E.; Elibol, G.C. & Koca,D. (2018). Basic Design Education and Bauhaus. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*, 8(1), 37-44.

- Gürcüm, B.H. & Kartal, S. (2017). Bauhaus ile Tasarıma Dönüşen Zanaat. *İdil Dergisi*, 6(34), 1767-1798.
- Mercin, L. (2011). Sanat nedir?. A.O. Alakuş ve L.Mercin (Ed.), *Sanat eğitimi ve görsel sanatlar öğretimi* içinde. (2. Baskı). (ss.1-12). Ankara: Pegem Akademi.
- Onan, B. C. Lisans Düzeyi Resim Öğretiminde Çağdaş Sanat Kuramına Yer Vermek: Bir Olgubilim Çalışması. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 30(2), 725-755.
- Özsoy, V. (2007). *Görsel sanatlar eğitimi*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- San, İ. (2010). *Sanat eğitimi kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Taşdelen, V. (2003). Eğitimde kuram ve uygulama bağının kurulmasına yönelik felsefi bir araştırma. *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES)*, 36(1), 151-166.
- Ulutaş, İ. (2018). Bütüncül Erken Çocukluk Sanat Programı. N. Aral ve G. Duman (çeviri Ed.), *Çocuklarda Sanat ve Yaratıcılığın Gelişimi* içinde. (ss.168-183). Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Yılmaz, M. G. (2009). "Görsel Sanatlar Eğitimi", A.O. Alakuş ve L. Mercin (Ed.), *Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Öğretimi* içinde. (ss.13-18). Ankara: Pegem Akademi.