

sanat
ve insan

dergisi

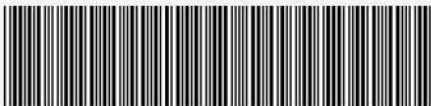
Uluslararası Hakemli Dergi

Journal of Art and Human

International Refereed Journal
E-ISSN:1309-7156

2022 Cilt 6 Sayı 1

Volume 6 Issue 1



sanat ve insan

E-ISSN: 1309-7156

Uluslararası Hakemli ve Açık Erişimli Elektronik Dergi
International Peer-Reviewed and Open Access Electronic Journal

Cilt / Volume 6
Sayı / Issue 1
Temmuz / July 2022

<http://sanatveinsan.com>
journalofartandhuman@gmail.com

İnönü Mahallesi İnönü Caddesi No:197 Yeşilyurt / Malatya / TÜRKİYE

EDİTORYAL KURUL / EDITORIAL BOARD

İmtiyaz Sahibi ve Baş Editör: Levent İSKENDEROĞLU

Dergi Editörü: Egemen Umut ŞEN

Yardımcı Editör: Şevval Nur ÖZKEŞ

Alan Editörleri

Editör– Prof. İsmail Aytaç (Sanat Tarihi)
Editör– Prof. Fatih Özdemir (Grafik Tasarım)
Editör– Prof. Ata Yakup Kaptan (Plastik Sanatlar)
Editör– Prof. Emine Koca (Moda Tasarım)
Editör– Doç. Ali Ayhan (Müzik)
Editör– Doç. Burhan Yılmaz (Resim)
Editör– Doç. Selçuk Ulutaş (Sinema ve Estetik)
Editör– Dr. Öğr. Üyesi Fırat Arapoğlu (Sanat Eleştirisi)
Editör– Süleyman Topaloğlu (Sosyoloji)
İngilizce Dil Editörü– Doç. Bilal Genç
Türkçe Dil Editörü– Prof. İlhan Erdem

Yayın Kurulu

Prof. Zakir Azizov – Heykel/Malatya/Türkiye
Doç. Ali Korkut Uludağ – Müzik/Erzurum/Türkiye
Doç. Burhan Yılmaz – Resim/Düzce/Türkiye
Doç. Ceyda Alparslan Kuzu – Plastik Sanatlar/Girne/Kuzey Kıbrıs
Doç. Binnaz Koca – Resim/Malatya/Türkiye
Dr. Eda Demir Tosunoğlu- Geleneksel Türk Sanatları/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Kübra Dilek Tankız – Klasik Batı Müziği/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Pınar Bıçıcı Çetinkaya – Seramik Malzemeler/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Sevtap Kanat – Grafik Tasarımı/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Tuna Taşdemir – Müzik/Malatya/Türkiye
Araştırma Görevlisi Eranur Kılınç – Resim/Malatya/Türkiye
Araştırma Görevlisi M. Erkan Turan – Resim/Van/Türkiye

Danışma Kurulu

Kurul Başkanı Prof. İsmail Aytaç – Türk İslam Sanatı/Malatya/Türkiye
Prof. Ata Yakup Kaptan – Grafik Tasarım/Samsun/Türkiye
Prof. Fatih Özdemir – Grafik Tasarım/Nevşehir/Türkiye
Prof. Özer Kanburoğlu – Fotoğraf ve Video/İstanbul/Türkiye
Doç. İbrahim Sarıtaş – Siyaset Bilimi/Ankara/Türkiye

Bilim Kurulu

Prof. Abdulkadir Baharçipek – Uluslararası İlişkiler/Malatya/Türkiye
Prof. Ata Yakup Kaptan – Grafik Tasarım/Samsun/Türkiye
Prof. Ahmet Çaycı – Sanat Tarihi/Konya/Türkiye
Prof. Alaybey Karoğlu – Plastik Sanatlar/Ankara/Türkiye
Prof. Besim Özcan – Yakınçağ Tarihi/Erzurum/Türkiye
Prof. Bülent Yılmaz – Peyzaj Mimarlığı/Malatya/Türkiye
Prof. Camil Mihaescu – Güzel Sanatlar/Timisoara/Romanya
Prof. Cemal Yurga – Müzik/Malatya/Türkiye
Prof. Emine Koca – Tekstil ve Moda/Ankara/Türkiye
Prof. Emine Yıldız Doyran – Resim/Düzce/Türkiye
Prof. Erol Yıldır – Resim/İstanbul/Türkiye
Prof. Ersan Çiftçi – Müzik/Malatya/Türkiye
Prof. Esen Çoruh – Moda Tasarımı/Ankara/Türkiye
Prof. Fatih Özdemir – Grafik Tasarım/Nevşehir/Türkiye
Prof. Fatih Özkafa – İslam Sanatları/İstanbul/Türkiye
Prof. Fatma Koç – Moda Tasarımı/Ankara/Türkiye
Prof. Hüseyin Elmaz – Resim/Ankara/Türkiye
Prof. İlhan Erdem – Türkçe Eğitimi/Malatya/Türkiye
Prof. İrfan Yıldız – Türk İslam Sanatı/Dicle/Türkiye

Prof. İsmail Aytaç – Türk İslam Sanatı/Elazığ/Türkiye
Prof. Khaled Tadmori – Mimarlık Tarihi/Trablusşam/Lübnan
Prof. Kutgun Eyüpgiller – Mimarlık/İstanbul/Türkiye
Prof. Marcella Frangipane – Arkeoloji/Roma/İtalya
Prof. Mehmet Karagöz – Yeniçağ Tarihi/Malatya/Türkiye
Prof. Mehmet Ocakçı – Şehir Planlaması/İstanbul/Türkiye
Prof. Melda Özdemir – El Sanatları/Ankara/Türkiye
Prof. Metin Sözen – Sanat Tarihi/İstanbul/Türkiye
Prof. Neslihan Durak – Genel Türk Tarihi/Malatya/Türkiye
Prof. Omar Tadmori – Tarih/Trablusşam/Lübnan
Prof. Özer Kanburoğlu – Fotoğraf ve Video/İstanbul/Türkiye
Prof. Pınar Göklüberk Özlü – Tekstil ve Moda/Ankara/Türkiye
Prof. Şerife Tali – Sanat Tarihi/Ordu/Türkiye
Prof. Yüksel Göğebakan – Plastik Sanatlar/Malatya/Türkiye
Prof. Zakir Azizov – Heykel/Malatya/Türkiye
Doç. Ali Ayhan – Müzik Eğitimi/Malatya/Türkiye
Doç. Ali Ertuğrul Küpeli – Resim/Ankara/Türkiye
Doç. Ali Korkut Uludağ – Müzik Eğitimi/Erzurum/Türkiye
Doç. Ayça Gülten – Mimarlık/Elazığ/Türkiye
Doç. Ayşe Budak – Sanat Tarihi/Nevşehir/Türkiye
Doç. Bekir Kocadaş – Sosyoloji/Adıyaman/Türkiye
Doç. Betül Aytepe Serinsu – Seramik/Nevşehir/Türkiye
Doç. Burhan Yılmaz – Resim/Düzce/Türkiye
Doç. Binnaz Koca – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Ceyda Alparslan Kuzu – Plastik Sanatlar/Girne/Kuzey Kıbrıs
Doç. Derya Şahin – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Emine Tok – Bizans Sanatları/İzmir/Türkiye
Doç. Engin Gürpınar – Müzik/Malatya/Türkiye
Doç. Fahrettin Geçen – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Francesca Balossi Restelli – Protohistorya/Roma/İtalya
Doç. Hatice Harmankaya – Tekstil ve Moda/Konya/Türkiye
Doç. Mesut Yaşar – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Murat Sezik – Siyaset Bilimi/Malatya/Türkiye
Doç. İbrahim Sarıtaş – Siyaset Bilimi/Ankara/Türkiye
Doç. Onur Zahal – Müzik Eğitimi/Malatya/Türkiye
Doç. Ozan Eroy – Müzik/Malatya/Türkiye
Doç. Recep Özman – Eskiçağ Tarihi/Malatya/Türkiye
Doç. Selçuk Ulutaş – Sinema ve Estetik/Nevşehir/Türkiye
Doç. Selda Güzel – Tekstil ve Moda/Konya/Türkiye
Doç. Seniha Ünay Selçuk – Resim/Düzce/Türkiye
Doç. Şebnem Ertaş Beşir – İç Mimarlık/Antalya/Türkiye
Doç. Şener Şentürk – Eğitim Programları/Samsun/Türkiye
Doç. Yeliz Selvi – Disiplinler Arası Sanat/Şanlıurfa/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Alahattin Kanlıoğlu – Fotoğraf/İzmir/Türkiye
Dr. Andrei Budescu – Sanat ve Tasarım/Romanya
Dr. Öğr. Üyesi Armağan Gökçearsan – Plastik Sanatlar/Ankara/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ayda Gök – Ürün ve Marka Yönetimi/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Aysun Tuna – Bölge Planlama/Bolu/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Aytaç Özmutlu – Grafik Tasarım/Ordu/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Azize Reva Boynukalın – Resim/Sinop/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Bahtiyar Bahşi – Çağdaş Türk Lehçeleri/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Beyler Yetkiner – Radyo, Tv, Sinema/Malatya/Türkiye
Dr. Eda Demir Tosunoğlu – Geleneksel Türk Sanatları/Malatya/Türkiye
Dr. Duygu Eroğlu Çopur – Türkçe Eğitimi/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Esra Yıldırım – Güzel Sanatlar Eğitimi/Bartın/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Evren Selçuk – Heykel/Düzce/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ferdi Karaönçel – Müzik/Hakkari/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Fuat Şancı – Sanat Tarihi/Adıyaman/Türkiye
Dr. Funda Aksüt – Resim/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Halil Fazıl Ercan – Sanat Eserleri Restorasyonu/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Hasan Tahsin Selçuk – Mimarlık/Samsun/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Hatice Aybike Karakurt – Seramik/Nevşehir/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Kübra Dilek Tankız – Müzik/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Levent Değirmencioğlu – Müzik/Kayseri/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Güneş Açıkgöz – Müzik/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Mehriban Ganberova – Müzik/Azərbaycan

Dr. Öğr. Üyesi Nurcan Pınar Eke – Görsel İletişim Tasarımı/Ankara/Türkiye
Dr. Ar. Gör. Özgür Ballı – Heykel/Düzce/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Pınar Bıçıcı Çetinkaya – Seramik/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Sadık Çalışkan – İletişim/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Serkan Vural – Grafik Tasarım/Çankırı/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Sevtap Kanat – Grafik Tasarım/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Tuna Taşdemir – Müzik/Malatya/Türkiye
Dr. Ar. Gör. Yeliz Cantekin – Heykel/Düzce/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Yeşim Aydoğan – Resim/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Aydoğdu – Yeni Türk Edebiyatı/Bingöl/Türkiye

sanat
ve insan



İÇİNDEKİLER / CONTENT

Sanatta Savaş Karşıtlığının Toplumsal Analizi A SOCIAL ANALYSIS OF ART AGAINST WAR Mustafa HAYKIR	1-15
Paul Lafargue'in "Tembellik Hakkı" Kavramı Bağlamında Mandıra Filozofu (2014) Film Analizi ANALYSIS OF THE DAİRY PHILOSOPHER (2014) FİLM IN THE CONTEXT OF PAUL LAFARGUE'S "THE RIGHT OF LAZINESS" Aytekin ÇELİK & Hilal Özlem ABUŞOĞLU	116-28
Beşiktaş Çarşısı Grubunun Sergilediği Pankartların Görsel ve Tipografik Açından İncelenmesi VISUAL AND TYPOGRAPHIC ANALYSIS OF BANNERS WITH SOCIAL CONTENT EXHIBITED BY BESIKTAS CARSİ GROUP Eray ONUK	29-43
Göç Olgusunun Mülteci Sorunu Bağlamında Çağdaş Sanata Yansımaları REFLECTIONS OF MIGRATION ON CONTEMPORARY ART IN THE CONTEXT OF THE REFUGEE PROBLEM Hüseyin ELMAS & Duygu ERİKAN	44-53
Türk Resim Sanatında Asker Ressamlar Kuşağından Bir Sanatçı Ali Rıza Bayazıt AN ARTIST FROM THE 'SOLDIER PAINTERS GENERATION' IN TURKISH PAINTING: ALI RIZA BAYAZIT Ali KOÇ & Mehmet Akif KAPLAN	54-65
Sanat Eğitimi Kapsamında Atık ve Artık Materyallerle Görsel Belleği Güçlendiren Çocuğa Görsel Düşünme Yetisinin Kazandırılması A CHILD WHOSE VISUAL MEMORY IS STRENGTHENED WITH WASTE AND RESIDUAL MATERIALS WITHIN THE SCOPE OF ART EDUCATION TO GAIN THE ABILITY OF "VISUAL THINKING" Özdemir KARABAY & Fahrettin GEÇEN	66-80
Hep Sürgün: Etel Adnan'ın Hayatında Dilsel Bir Uzlaş Alanı Olarak Resim ALWAYS EXHILE: PAINTING AS A LANGUAGE RECONCILIATION FIELD IN ETEL ADNAN'S LIFE Dr.Hazal Aksoy KÖKKAYA	81-96
Anadolu'da Rastlanan Bereket Sembollerinin Çağdaş Plastik Sanatlarda İmge Olarak Kullanımı THE USE OF ABUNDANCE SYMBOLS FOUND IN ANATOLIA AS IMAGES IN CONTEMPORARY PLASTIC ARTS Halil FAZIL	97-110
Tekstil ve Hazırgiyim İşletmelerinin Sürdürülebilirliğine Yönelik Yaklaşımların Değerlendirilmesi Denizli İli Örneği EVALUATION OF APPROACHES OF TEXTILE AND APPAREL COMPANIES TO SUSTAINABILITY : THE EXAMPLE OF DENİZLİ Emine KOCA & Nezla ÜNAL	111-127
Erwin Panofsky'nin İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemine Göre Muhammed Siyah Kalem'in 2153-40B Numaralı Minyatürünün Çözümlemesi ANALYSIS OF MUHAMMAD SİYAH QALAM'S MINIATURE NO.2153-40B ACCORDING TO THE ERWİN PANOFSKY'S ICONOGRAPHIC-ICONOLOGICAL CRITICISM METHOD Funda AKSÜT ÖZBAŞ	128-136
Grafik Tasarım ve Mitoloji: Mitolojik Ambalajlar GRAPHIC DESIGN AND MYTHOLOGY: MYTHOLOGICAL PACKAGING Seda BALKAN & Çınla Şeker	137-146

Sayıdaki Makale Türleri

Araştırma Makalesi	Derleme Makale	Çeviri Makale	Diğer Yayınlar
9	2	0	0

Mustafa HAYKIR
Doç.Dr., Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, mhaykir74@gmail.com, Edirne-Türkiye
ORCID: 0000-0003-1432-1537

SANATTA SAVAŞ KARŞITLIĞININ TOPLUMSAL ANALİZİ

Özet

Bu çalışmada savaşı eleştiren sanat yapıtlarının amacı ve toplumsal etkileri tartışılarak, sonuçların olası nedenleri irdelenmektedir. Çalışmanın amacı, savaş karşıtı tavrına sahip sanatçıların sanatına yansıttıkları toplumsal değişime yönelik isteklerinin toplumsal etkileşimlerini analiz etmek ve sonuçlarına dikkat çekmektir. Sanatın toplumsal değişim yaratma potansiyelinin anlaşılması bu araştırmanın önemini oluşturmaktadır. Araştırma, literatür taramasını baz alan durum analizine dayalı bir çalışmadır.

Bazı sanatçılar tanık oldukları savaşın felaketleri karşısında büyük travmalar yaşamış ve korkunç olayları insanlara göstererek toplumsal düzeyde savaşa karşı bir bilinç yaratmaya çalışmışlardır. Savaşın yarattığı büyük ölçekteki toplumsal travmaları topluma anlatmaya çalışan ve dolayısıyla bir değişim yaratmaya çalışan sanat yapıtlarına rağmen büyük ölçekte bir değişim gerçekleşmemiş olsa da sanatta ve sanatçılar arasında savaşa karşı belirgin bir anti-savaş tavrın gittikçe yükselmesini sağlamıştır. Toplumsal ölçekte bulgular elde etme konusundaki sınırlılıklar belirgin bir sonuç ortaya koymayı zorlaştırırsa da günümüze doğru sanatçıların artan anti-savaş tavrı bize, sanatın ulaşabildiği en azından halef sanatçılar üzerinde belirgin etkileri olduğunu göstermiştir. Bu göstergelere dayanarak sanatın ulaşabildiği ölçüde daha yüksek bir bilinç sağlayarak toplumu savaşa karşı daha bilinçli bir konuma yükseltebileceği ileri sürülebilir. Sanatın olumlu etkilerine karşın habitusun olumsuz etkileri, kayıp hafıza, politik manipülasyonlar ve insan doğasından kaynaklanan olumsuz faktörler sanatın toplumsal etkilerine negatif etki eden ve sanatın mücadele etmesi gereken faktörler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Savaş Karşıtı Sanat/Sanatçı, Kayıp Hafıza, Empati, Toplum.

A SOCIAL ANALYSIS OF ART AGAINST WAR

Abstract

In this study, the purpose and social effects of artworks that criticize wars is discussed, and the possible causes of the results are examined. The aim of the study is to analyze the social interactions the efforts of artists with anti-war attitudes towards social change reflected in art and to draw attention to the results. Understanding the potential of art to create social change constitutes the importance of this research. The research is a case study based on literature review.

Some artists experienced great traumas in the face of the disasters of the war they witnessed and tried to create social awareness against the war by showing the terrible events to people. Although no major change has occurred despite the works of art that tried to explain the large-scale social traumas created by the war to the society and thus tried to create a change, these works led to a distinct anti-war attitude against the war in art and among the artists. Although the limitations in obtaining findings on a societal scale make it difficult to come up with a clear result, the increasing anti-war attitude of the artists towards the present has shown us that art has significant effects on at least the successor artists that it can reach. Based on these indicators, it can be argued that art can raise the society to a more conscious position against war by providing a higher consciousness as far as it can reach. Despite the positive effects of

art, the negative effects of habitus, lost memory, political manipulations and negative factors arising from human nature appear as factors that negatively affect the social effects of art and that art has to struggle with.

Keywords: Anti-War Art/Artist, Lost Memory, Human Nature, Society.

1. Giriş

Sanatın konusu, yaşamın temel sorunlarından oluşmaktadır. Bu sorunlar farklı çağların, dönemlerin ve coğrafyaların toplumsal koşullarına göre değişir. Değişen sosyal, kültürel, politik, ekonomik koşul ve paradigmlar doğrultusunda acil, baskın ve güncel ama aynı zamanda evrensel sorunlara odaklanır. Sürekli değişen bu sorunlar bazen yaşamı kontrol ettiğine inanılan insanın zihninde yarattığı ruhlar alemi, bazen ölümsüzlük çabası, bazen ideal güzellik arayışı, bazen bir propaganda veya iletişim aracı, bazen dünyayı anlama ve keşfetme merakı, bir ütopya özlemi, insanın kendisiyle yüzleşmesi, bazen bir dışavurum biçimi, bazen sanatın kendi sorunları, bazen de toplumu kasıp kavuran savaşlar olabilir. İnsanlık tarihi kadar eski olan savaşlar, toplumların acı kaynağı olurken, sanat varoluş bunalıtısına karşı bir savunma aracı, Akiro Kurosawa'nın deyişiyle "ölüme karşı bir direnç" (http-8, 2017) olagelmıştır. Zaman zaman anlamsızlık duygusuna karşı bir anlam arayışı ve bunaltıcı yaşamdan kaçıp sığınılan bir sığınak, zaman zaman yaşamın çetin koşullarına karşı güvenli bir alan veya savaşlara karşı Picasso'nun (http-9, 2010) deyişiyle politik bir silaha dönüşmüştür.

Toplumun ve bireylerin üzerinde ciddi travmalar yaratan savaşı anlatabilme çabası ve dolayısıyla savaşa karşı toplumsal ve bireysel bir bilinç yaratma arzusu, savaş travmasını doğrudan veya dolaylı olarak yaşayan çok sayıda sanatçının temel kaygısı haline gelmiştir. Toplumun zeki ve duyarlı çocukları olan çoğu sanatçı, savaşın yıkıcı etkilerini daha derinden hissetmiş ve bu hisleri geniş kitlelere yayarak toplumda aynı duyarlılığı yaratmak istemişlerdir. Savaşın insanlık dışı sonuçlarına tanık kalan sanatçılar bu travmatik etkileri eserlerine yansıtmaya çalışmışlar. Böylece hem insanlığın yaptığından utanmasını hem de yaşanan hatalardan ders alınarak ilerde tekrar bir benzerinin yaşanmaması için çaba sarf etmişlerdir. Savaşa karşı sanatsal ifade biçimleriyle tepki gösteren sanatçılar şiddetin anlamını da göstermeye çalışmışlar. Böylelikle zulmün sonuçlarını merhamet duygusunu yaymaya dönüştürmüş, dünyayı barış içinde daha yaşanılır bir yer haline getirmek için kullanmışlardır (http-2, Bourke, 2018).

Sanatçıların toplumsal düzeyde savaş karşıtı bir bilinç yaratma çabalarının toplumsal etkileri bu çalışmanın ana problemini oluşturmaktadır. Savaşın Felaketleri, Guernika, Hendek, Cehennem, Savaş, Balkan Baroque, İsimsizler gibi daha birçok savaş karşıtı eser incelendiğinde sanatçının savaşı anlatma çabasının izleyiciyi derinden sarsacak etkiye sahip olduğu görülür. Bu denli güçlü anlatımların savaş karşıtı bir bilinç yaratması olasıdır ancak bu güçlü anlatımlardan sonra da dünyada savaşlar sürmesi, üstelik Guernika'nın yaratılmasından kısa bir zaman sonra hem de çok daha geniş ölçekte ve çok daha korkunç olaylarla savaşların ve soykırımların yaşanması, savaş karşıtı sanatın toplum üzerindeki etkilerini irdelemeyi gerektirmektedir. Eğer küresel düzeyde savaş karşıtı bir bilinç oluşmadıysa veya savaşlar engellenemiyorsa şu alt problemler tartışmaya açılabilir; Sanat, toplumu değiştirme potansiyeline sahip midir? Sanat siyasi politikalarla kıyaslanabilecek güce veya etkiye sahip midir? Sanatın yaratacağı toplumsal bir bilinç, iktidarın güç unsurlarına rağmen egemenlerin çıkar amaçlarına hizmet eden savaşları önleyebilir mi?

Bu maddelerin dışında tartışmaya açılması gereken iki başlık daha bu anlamda önem taşımaktadır: Toplumsal tarih bilinci veya tarih hafızası ile insan doğasından kaynaklanan nedenler. Ders çıkarılacak tarihi gerçeklerin nesilden nesile aktarılması dolayısıyla tarih hafızasının canlı tutulması bu açıdan önemli bir etkidir. Çünkü toplumun savaşın sonuçlarına karşı sorumluluk taşımasını sağlayabilir. Bir diğer unsur, insan doğasından kaynaklanan faktörlerin savaşların oluşmasında etken olup olmadığıdır. İnsanın savaşın mağdurlarına karşı empati duyup duymaması toplumun savaşa karşı tutumunu etkileyebilir. İnsanın, otorite ve güç karşısındaki tutumu ve insan doğasından kaynaklanan kötülükler, yine insanın savaş karşısındaki tutumuna yansiyabilir. Aslında bu maddelerin her biri çok geniş bir araştırmanın konusudur ancak konular birbiriyle ilişkili olduğu için ilişkilerini kurarak incelemek gerekmektedir. Ayrıca

sanat tam anlamıyla işlevini gerçekleştirebilse ve toplumsal düzeyde ciddi etkileri ve değişim yaratacak sonuçlara ulaşabilse bile, burada anılan olguların dışında politik/siyasi/ekonomik nedenlerin de sürece etki ettiği düşünülürse savaşların çok daha kompleks bir olgu olduğu görülebilir. Son derece kompleks bir yapıya sahip insan-toplum dinamiklerinin etkileşimi beklenmedik sonuçlar doğurabilir. Bu nedenle toplumsal olayların sonuçlarını sınırlı nedenlere bağlamak aynı derecede yanıltıcı olabilir.

Kısaca bu çalışmada amaç, savaşa karşı toplumda belli bir duyarlılık ve bilinç yaratmayı amaçlayan sanata dikkat çekmek ve savaş karşıtı sanatın topluma yansıyan etkilerini analiz etmektir. Savaşın olduğu dönemin toplumsal, siyasi, ekonomik, kültürel koşulları tartışma dışında tutularak sanatçıları derinden sarsan olayların sanata konu olması ve sanatçının amacı çalışmanın problemini oluşturmaktadır. Alt problemler olarak sanat-toplum-savaş sürecini etkileyen farklı faktörler veya bu faktörlerin etkileşimine de değinilmektedir. Çalışmanın amacı savaş karşıtı sanat ve sanatçıların bir envanterini çıkartmak değildir. Hatta bu konuda geniş bir şekilde yazılmış olan bir bölüm konunun dağılmaması adına makaleden çıkarılmıştır. Dolayısıyla çok geniş bir örneklem kaynağı sağlayan olan araştırma evreni, konunun özüne odaklanmak açısından savaş karşıtı sanatçı repertuarına girmeden savaş karşıtı sanatın toplumsal etkilerinin tartışılmasıyla sınırlandırılmıştır. Çalışmanın yöntemi literatür taramasını baz alan durum analizine dayanmaktadır.

2. Sanatta Savaş Eleştirisi ve Toplumsal Analizi

Savaş karşıtı sanatın son derece etkili anlatımlarına rağmen fark yaratacak düzeyde toplumsal bir değişimin gerçekleşmemiş olmasının olası nedenleri aşağıda maddeler ve başlıklar altında analiz edilmeye çalışılmaktadır.

2.1. Savaş Karşıtı Sanatın Toplumsal İşlevi, Toplumsal Bilinç ve Manipülasyon Politikaları

Bu konu başlığının problemi, sanat-toplum ilişkilerini irdelemeyi gerektirmektedir. Sanatın toplumu değiştirmek konusunda yeterince etkili olup olamayacağı sorunsalı savaş karşıtı sanatın toplumsal etkilerini de açığa çıkaracaktır. Sanatın topluma bütün boyutlarıyla ulaşabilmesi; aynı şekilde toplumun sanat kültürüne sahip olması; kısaca sanatın toplumsal işlevinin ön koşulu toplumun sanat kültürüyle ve sanatla bağlarının kurulmasına hatta güçlü olmasına bağlıdır.

Bilimler, sanatlar ve felsefe insanı ve dünyayı anlamaya çalışan ve hayatı daha yaşanabilir kılmak için insanın algı veya bilinç düzeyini yükseltmek gibi ortak bir işleve ve amaca sahiptir. Sanat bu bilinci, bilim ve felsefeden farklı olarak sezgi ve duyguları kısaca ruhu, insan psişesini sürecin içine katarak olguları daha hissedilebilir, içselleştirilebilir düzeyde alımlayıcıya aktarır.

Bilim ile sanatın insan üstündeki etkisi arasında bir kıyaslama yapıldığı zaman, insan değer-yönlendirici ilişkilerinin oluşması mekanizması da ortaya çıkacaktır, sanatın eğitsel etkisine özgü bir olaydır bu. Bir bilim adamının düşüncesinin bilgiye ilişkin etkinliğinin sonuçlarını ortaya koyan bilimsel çalışma alınan bu sonuçlar içinde o bilim adamının düşüncesine yönelir; yalnız kendi anlayış gücümüzle değil, kendi psikik güçlerimizin tüm canlı birliği içinde bütün zihnimize yaşamı nasıl algılıyorsak öyle, hem bir anlayış gücü, hem de bir yaşantı bekler bizden (Kagan, 1993:478-479).

Bir sanat yapıtının anlamını ve işlevini belirleyen şey onun nasıl alımlandığıyla doğrudan ilişkilidir. Bu anlamda sanat yapıtı toplumsal kültürden bağımsız değildir. “Kendi gerçek varlığı içinde, bir sanat yapıtı, özerk ve kendi kendine yeten bir nesne olmayıp, özgül bir iletişim sistemi içinde yer alır; bu sistemde, sanatçının aldığı ve insanlara ilettiği bildirim aracılığı etme işlevini görür” (Kagan, 1993:359). Dolayısıyla sanat yapıtının anlamı, içeriği ve niteliği, sanatçı ve alımlayıcının ve dolayısıyla toplumsal yapının ve kültürün ortak ürünüdür. Heinich (2013:61), Marcel Duchamp’ın, "tabloları yapan ona bakanlardır" sözünden yola çıkarak, “her sosyal fenomen gibi sanat da doğanın bir verisi değil, tarih ve insan pratikleri içinde yapılan bir fenomendir” der. Heinich bununla, sanatın ilgili çevreler ve onun morfolojisi, davranış biçimleri, motivasyonları ve heyecanlarıyla doğrudan ilintili olduğunu belirtmektedir. Yapıtın kabul görmesi olgusuna eğilmek, bizi aktörlerin sanatsal olaylarla kurduğu ilintinin bilgisine götürmek açısından

önemlidir. Becker (2013:42) bu anlamda toplumsal örgütlenmeyi, belirli bir sanat eserini üretmek için iş birliği yapan insanlar ağı olarak düşünmektedir.

Jean Freville, Plehanov'un "Estetik beğenilerin, ülkülerin, anlayışların değişmesini toplumsal evrim içinde" ele alan maddeci estetiğin tarih ve sınıf çatışması temeline dayandığını ve sanatın, toplumun işlevi olduğu anlayışını aktarır: Sanat ona göre "...belirli bir toplumsal kümenin ve zamanın çizgilerini yansıtır, deneyimlendirir" (Plehanov G. V., 1999:33). Sanat ve toplumsal yapı arasında sürekli bir döngü halinde süregelen karşılıklı bir etkileşim vardır. Plehanov, Marxist estetiği yorumlarken ideolojik üstyapıların içinde, ekonomik ögenin etkisini en dolaylı ve karmaşık yolla duyanların edebiyat, müzik, resim, heykel gibi estetik üstyapılar olduğunu belirtir. İnsanlık tarihi bunların hepsini kucaklayan bir tek tarihten oluşur (1999:33). Öte yandan sanat ve felsefe gibi üst-yapılar toplumsal psikolojiyi; "toplumsal psikolojinin karakteri, toplumu oluşturan insanlar arasındaki karşılıklı ilişkilerin özelliğiyle belirlenir... Toplumsal psikolojide meydana gelen değişmeler ister istemez -az ya da çok kuvvetle- edebiyatta, felsefede, sanatta yansır" (1999:47). Sanatsal yaratımın ve algının psikolojik boyutu sosyal yapı ve üretim faaliyetleri ile sıkı sıkıya bağlıdır. "Sanat algısı da sanatsal yaratım da psikolojik birer süreç..." olduğundan (Kagan, 1993:359-360) toplumsal psikoloji sanata yansıdığı gibi, sanat da kendinde içkin gerçekliğiyle toplumsal psikolojiyi etkileyebilir. Sanat psikolojinin sosyal boyutları bireyin emeğiyle bütünleştiği, yabancılaşmadığı bir sistem gerektirir. Burjuva bireyinin kendini emeğiyle bütünleşmesi, yabancılaşmaması ve kendi üretimini kendine mal edebilmesi barış ve bütünleşmeyi sağlayan etmenlerden birisidir (Rehfuss'dan akt. Tunalı, 127:28). Bu anlamda Frankfurt okuluna göre bireyin kendi emeğine yabancılaşmadığı sanat, mümkün olabilecek gerçek barışın ve bütünleşmenin aracıdır. Kendi emeğine yabancılaşan bireyler kapitalist burjuva toplumunda olduğu gibi sağlıklı, doğruluktan yoksun ve yanlış niteliğinin yapısal karakterini yansıtır. Böyle bir yapı içinde yer alan her eleman ve her fenomen bu yapısal çarpıklığa ve yanlışlığa da katılır. Böyle sağlıklı bir sistemin içinde sanat ise Adorno'ya göre gerçekliğin sahip olmadığı bir doğruluğa sahiptir (Tunalı, 1998:129). Adorno ve Markuse'ta sanat, doğruluğu içinde barındıran ve yanlış aşma olanağına sahip olan bir yapı/sistem/olgu olarak geleceğin daha iyi bir modeli olur (Tunalı, 1998:279). Sanat, toplum gerçeği için örnek oluşturacak, ona yol gösterecek; toplum gerçekliğinin yetkin bir gerçeklik olması, yani yanlışlıktan ve çarpıklıktan kurtulması için kılavuzluk edecektir. Çünkü sanat, burjuva sanatının sahip olmadığı bir düzeni ve doğruluğu içerir. Bu düzen ve doğruluk yönünde sanat topluma düzen ve biçim verecektir (Tunalı, 1998:127).

Sanatın toplumsal etkileri sanat ve toplum ilişkilerinin güçlü ve iletişim kanallarının açık olması gerekir. Toplumsal düzeyde sanata ilginin göstergelerinden birisi de turizmdir. Turizme yönelik tespitlerinde Douassain, tarih ve sanat merakının (Akt. Bourdieu & Darbel, 2011:16) bir mknatis görevi gördüğünü belirtir. Turizmin ilgisini çeken tarih ve sanat, anti-savaş bilincinin oluşmasında etkili bir değişim yaratabilir. Sanat yoluyla tarihi; tarihte gerçekleşmiş kıyımlar ve savaş acıları, sanata meraklı ve onu almaya hazır ziyaretçilere iletme bir şanstır. Öte yandan turizm dendiğinde aslında belli bir kategoriye giren bir sınıf kastedilmektedir. Seyahat etme kültürü ve imkanına sahip kesim genellikle belli bir gelir ve kültür seviyesine sahip kesimdir. Müze ziyaretçileri üzerine yapılan araştırmada da Bourdieu ve Darbel (2011:30), eğitim düzeyi yükseldikçe artan müze gezilerinin, kültürlü sınıflara özgü bir olgu haline geldiğini belirtmektedir. Ancak toplumsal bir sınıfla sınırlı olan müze gezilerinin Swarzenski'ye göre ziyaretçilerin etkilemesi pek mümkün değildir:

Nesnelerin doğrudan izlenimini kullanarak öğretmek gibi benzersiz bir olanaktan yararlanmak dururken az çok yüzeysel birtakım bilgileri tamamen düşünsel kavramlar aracılığıyla aktarmak isteyen bir dizi öğretim tekniği arasında insan kaybolup gidiyor. Böyle didaktik yöntemlerle ziyaretçinin ruhuna nüfuz etmek zaten asla mümkün olmaz (Akt. Bourdieu & Darbel, 2011:9).

Nesnelerin doğrudan izlenimi dolaylı düşünsel kavramlara yeğ tutulsa da bu olanağın her zaman mümkün olmadığı durumlarda sanat vazgeçilmez bir şans olabilir. Bir yapının etkisi onun ilgi ve merakı, dikkat ve düşünceyi kendi üzerine çekme gücünde de yatmaktadır. Bourdieu ve Darbel, "Nesneler plastik bir değer taşıyorsa öyle bir telkin

gücü barındırırlar ki, dikkati o değerde toplamak, dikkati o değerden uzaklaştırmaktan çok daha kolaydır” demektedir (Bourdieu & Darbel, 2011;15).

Yeterince dikkati çeken bir sanat yapıtı etkili bir anlatım biçimi ile sanatçının dünyaya dolayısıyla savaşa dair algısının sanatsal formlarla alımlamamızı içselleştirmemizi sağlar; duysal dünyamıza hitap ettiği ölçüde dünyaya bakış açımızı değiştirir tutumlarımıza yön verir.

Sanat bize doğrudan doğruya olgular ile nesnel yasallıkların bilgisini iletmediği ölçüde değil, varlığın taşıdığı anlamın varlığın bilinişinin ve değerinin bilgisini, dünya ile insan arasındaki gerçek ilişkilerin bilinişini bize iletmediği ölçüde, bizim dünyaya belirli bir bakış açısından bakmayı isteyip istemeyişimize bir yön verir, yani bizim dünyayla olan estetik, etik, siyasal değer ilintimizi yönlendirir. Okuyucu, izleyici, dinleyici, konsere giden ya da bir resme bakan, bir sergiyi gezen bir kimse, dünyaya sanatçı gözüyle bakmaya, sanatçının yaşama olan tavrı neyse o tavrı takınmaya başlar (Kagan, 1993:478).

Swarzenski'nin savunduğu gibi yapıtın, ziyaretçinin ruhuna nüfuz etmesinin mümkün olmadığını söylemek ne kadar abartı ise Kagan'ın ileri sürdüğü yoğunlukla bir değişim yaratması da benzer ölçüde bir abartı olabilir. Bu durumda iki yaklaşımın bir sentezini kurmak gerekmektedir. Nesnelere veya olayların doğrudan izleniminden daha düşük yoğunlukta bile olsa sanatın izleyicinin algısına nüfuz etmesi, izleyicinin sanatıninkine yakın bir tutum takınması önemli bir kazanım olarak görülebilir. Olayın kendisi çok daha büyük etkiler yaratmakta iken, tarihsel bir konu olarak sanata konu olduğunda aynı şiddette bir tepki yaratamamakta, izleyiciden izleyiciye farklı düzeyde etki yaratsa da birebir tanıklık veya deneyime göre daha kısa süreli ve sönük kalabileceği gibi izleyicinin kavrayışına göre bir kavram gerçekliğinin birebir tezahüründen daha etkili de olabilir.

Guernika'ya baktığımızda bir ölçüde o vahşetin güncel imgelerini görüyoruz. Ama artık bir hikâye gibi algılanmakta; sanat yapıtının bir konusu olarak vahşet, kavramsal bir soruna dönüşmüştür. Belli bir ölçüde izleyicide savaş karşıtı bir duyarlık uyandırır da, izleyicisi tarafından görülme üzere bekleyen, tarihi bir olayın trajik hikayesi olarak algılanmaktadır. Öte yandan sanat tarihine bakıldığında, savaş eleştirisinin sanatta artarak yer aldığı ve savaş karşıtı tavrın sanatçıları arasında giderek arttığı görülmektedir. Bunun bir sanatçı duyarlığı sayesinde sanatın alımlanma niteliğiyle ilgili olduğu düşünülebilir. Ancak yine de sanatta savaş eleştirisinin yer alması, sanatçılarda karşı-savaş tavrını artırdığı gibi, sanat yapıtını daha derinden alımlayan, sanatçı duyarlığı ve algısına sahip izleyici kitlesi arasında da karşı-savaş tavrının yayılmasını sağlayabilir. Çünkü Kagan'ın belirttiği gibi “Sanat bilincin bütün mekanizmalarının açılıp çalışmasının en etkin bir aracı olarak karşımıza çıkmaktadır...Sanatın, insan psişesini biçimlendirebilmesi yeteneği, olduğundan çok daha kapsamlı, çok daha somut ve çok daha toplumsal etkiye sahiptir...” (1993:478).

Bu etki elbette devamlılık gerektirir ya da hafızada kalacak kadar etkili olabilen bir eser, alımlayıcının zihnini yeterince meşgul edebilir. Ayrıca, “nesnenin doğrudan izlenimi” anlamında, savaşı birebir yaşayan insanların savaşı benzersiz bir şekilde öğrenmesi yerine savaşı engelleme görevini üstlenen savaş-karşıtı sanatın, savaşın felaketlerini bütün olanaklarını kullanarak öğretmek dışında bir seçeneği yoktur.

Dolayısıyla diyebiliriz ki sanatın toplumsal işlevi, özellikle savaş gibi büyük felaketler yaratan olaylara karşı insanları bilinçlendirmenin gerektiği durumlarda en önemli araçlardan birisidir. Ancak sanatın bu konudaki işlevinin anlaşılması savaşların politik, siyasal, ekonomik ve psikolojik nedenleriyle beraber irdelemeyi gerektirmektedir.

2.1.1. Devlet İdeolojisi, Bireyin Toplumsal Konumlanışlığı ve Sanatın İşlevi

Tek tek bireyler olarak izleyici, toplumsal yapının bir birimi olarak, toplumun kültürel yapısını taşır. “Toplum yaşamına temel olan, bedeninin toplumsal karşılaşmalardaki konumlanmışlığıdır” diyen Giddens bedeninin konumlanmışlığını, her bireyin gündelik yaşamın akışı içinde aynı anda yaşam boyu bireysel ve kurumsal zaman-uzam boyunca gerçekleşen "birey-üstü" nitelikteki yapılaşması içinde özgül toplumsal kimliklerin yarattığı toplumsal ilişkiler içerisinde açıklamaktadır. “Bedeninin duyu yetilerinin aracılık ettiği...” bir toplumsallık, bireylerin toplumsal etkileşim

bağlamlarını da aynı biçimde yapılandırmaktadır. (Giddens, 1999:28-29). Toplumsal etkilerin sonuçları birey-toplum-bir ideoloji ve iktidar (güç) olarak devlet ilişkilerinde görülür. Bu ilişkiler elbette toplumsal düzeyde “bedenin konumlanmışlığı” anlamında bireyi etkiler. Toplum-iktidar (güç) ilişkileri ideolojik anlamda bireyleri ve dolayısıyla toplumu yönlendirir.

Giddens (1999:329) katılmadığı Marx’ın, gücü (ve gücün cisimlenişi olarak devleti) bölünme, sınıflar arasındaki çıkar ayrılığı arasındaki ilişkilerin çatışmaya dayandığı görüşünü çok sınırlı bulmaktadır:

Gücün varlığı, "pürüzsüz bir biçimde akan" gücün toplumsal yeniden üretim süreçlerinde (deyim yerindeyse, "görünmeden") işlenmesini sağlayan egemenlik yapılarını varsayar. Dolayısıyla zorun ya da zor tehdidinin gelişimi, gücün kullanılmasının örnek biçimi değildir. Kan ve öfke, savaşın sıcaklığı, yarışan kampların doğrudan karşı karşıya gelişleri -bütün bunların ille de gücün en geniş kapsamlı etkilerinin duyulduğu ya da kurulduğu tarihsel birleşimler olması gerekmez (1999:330).

Becker sanatın üretiminden tüketimine kadar rol alan her kesimin, devlet veya iktidar tarafından belirlenen yasalar çerçevesinde hareket ettiğini hatırlatır. Devlet kendi menfaatleri doğrultusunda sanata müdahale ederek, sansürlenerek, sanatçısını ve izleyicisini dahi cezalandırarak engellemeye çalışır (Becker, 2013:210-213).

2.1.2. Manipülasyon Politikaları Versus Toplumsal Bilinç

Sanatla yeterince etkileşime geçmiş ve sanatın ruhuna dokunduğu bir toplum, bilinçli bir toplum olduğundan manipülasyon politikalarından etkilenmesi beklenemez. Ancak bir toplum hiçbir zaman homojen bir yapıya tam anlamıyla sahip değildir. Toplumsal algıyı manipüle eden güç odaklarının özellikle ötekileştirme politikalarına karşı toplumsal bilinci sayesinde savaş karşıtı tutumunu sürdürse bile her zaman sanata yeterince bağ kuramamış bir kesimin olduğu toplumda, otoritenin dayatmaları karşısında ötekilere karşı kin ve ayrımcılıkla yönlendirilebilen bir kesim olacaktır. Kin ve ayrımcılık olduğu sürece de savaşların bitmeyeceğini belirten Freud (2016:13), savaşın halkları birbirini ne kadar az tanıdığı ve anladığı; birinin ötekine nasıl akıl almaz bir şekilde nefret ve tiksintiyle yönelebileceğini görünür hale getirdiğinden söz etmektedir (2016:18).

Freud tanıdığı olduğu savaşı tanımlarken savaşta tarafların hissettiği ayrımcılık ve düşman algısının tarafları nasıl savaşı desteklemeye yönelttiğini göstermektedir.

“Öyle görünüyor ki, şimdiye kadar hiçbir olay insanlığın birçok değerli kamu malını böylesine tahrip etmedi, birçok berrak zihni böylesine karıştırmadı, yüksek olan şeyleri böylesine alçaltmadı. Bilim bile tutkusuz tarafsızlığını kaybetmiş durumda; onun büyük bir öfkeye kapılmış olan hizmetkârları düşman karşısındaki savaşa katkı sunmak üzere bilimden çıkardıkları silahları kuşanmaya çalışıyor. Antropolog düşmanı soysuz ve yozlaşmış ilan etmek, psikiyatrinin onun akıl ve ruh hastası olduğunu duyurmak zorunda kalıyor. Öte yandan çağımızın beraberinde getirdiği kötülüğü aşırı güçlü hissediyoruz ve onu yaşantılamadığımız başka çağların kötülüğüyle karşılaştırmaya hakkımız yok” (2016:11-12).

Düşmanlık ve ötekilere karşı egemenler tarafından beslenen nefret, dünya barışının önündeki en büyük engellerden birisidir. Savaş karşıtı sanat, ezilenlere karşı empati duygusunu izleyicide uyandırmaya çalışarak savaş karşıtı tutumu geliştirmeyi amaçlar. Sanatın bu çabaları ile politik-siyasi manipülasyonlar arasındaki bu tezatlık sanatın toplumsal işlevini de olumsuz etkiler.

Egemenlerin manipülasyon politikalarında yararlandığı en önemli argümanlardan birisi de bilinçaltına tehlike alarmı veren “düşman” algısına karşı insanın kendisini ve ailesini koruma içgüdüsünden yararlanmaktır. Bu korku, genellikle koşullandırılmış ve yapay olarak yaratılmaktadır.

“Bir kitlenin iç yaşamının en çarpıcı özelliklerinden biri zulme uğramış olma duygusudur; bu duygu bir kez ve sonsuza dek düşman ilan ettiği insanlara yönelttiği kendine özgü bir öfke ve sinirliliktir. Bu düşmanlar haşın ya da yumuşak, sert ya da sempatik, keskin ya da ılımlı davranabilirler; ne yaparlarsa yapsınlar yaptıkları her şeyin değişmez

bir art niyetten, kitleyi açık ya da sinsi bir biçimde yok etmeye yönelik kasıtlı bir niyetten kaynaklandığı yorumu yapılacaktır” (Canetti, 2006:23).

Böylelikle toplumun her bir üyesi, kendisini, ailesini veya klanını korumak üzere ait olduğu daha büyük topluluğun, ülkenin, bölgenin, dinin kısaca ortak özellikleri olan toplulukla beraber farklı olana karşı savaşmaya gönüllü olurlar. Sonuçta, savaşı yaratan güçlerin çıkarları doğrultusunda hareket ederler. Freire’in değindiği gibi, egemenler hem savaşın ganimetlerini elde etmek hem kendi halkına karşı iktidarını korumak istediğinde çoğu zaman dışardan bir düşman bularak; dışardan bir düşman olmadığı zaman, içerde kendisine yönelebilecek potansiyel tepkiyi, halkı bölerek ötekileştirdiği kesime karşı yönlendirir. Bu durumda ya dışarıdan bir düşmana karşı savaşı çok kolay desteklenir hale getirir ya da iç savaşa neden olacak en basit bir farklılıktan yararlanarak insan doğasına özgü en ilkel dürtüleri suiistimal ederler. Freire, bu konuda şu tespitlerde bulunmaktadır:

...statükoyu korumak üzere ötekileri bölmek, zorunlu olarak diyalog karşıtı eylem kuramının temel bir hedefidir. Ayrıca egemenler kendilerini, insan-dışılaştırdıkları ve böldükleri insanların kurtarıcıları olarak sunmaya çalışırlar...bu şekilde barışı satın almaya çalışırlar...statükoyu korumak ve böylece egemenlerin iktidarını korumak için halkı bölmek gerektiğinden ezilenlerin, ezenlerin stratejisini kavramasını önlemek belirleyici önem taşır... böylece onları toplumdışılarının kavgacı serserilerin tanrı düşmanlarının şeytani eylemlerine karşı savunduklarına inandırmalıdır (1991:115).

Sanatın toplumsal bilinci ve farkındalığı yükseltmek için etkin anlatım yollarına karşı egemenlerin algı manipülasyonları, en azından sanattan uzak ve bilinçsiz kesim üzerinde daha etkili olabilmektedir. Bu bilinçsiz kesim üzerinde “Manipülasyon, tıpkı amaçlarına hizmet ettiği boyun eğdirme gibi halkı düşünemez hale gelinceye kadar uyuşturmaya başlar” (Freire, 1991:118). Egemenler bunu da belli bir ideoloji çerçevesine oturturlar. Bu ideolojiye bağlı olanların Zizek’in ideoloji tanımında belirtildiği gibi “Toplumsal gerçekliğe bağımlılığını yanlış anlayan salt tefekkürcü bir tavırdan, eylem-amaçlı bir inançlar kümesine; bireylerin kendi ilişkilerini yaşadıkları kaçınılmaz ortamdan egemen siyasi gücü meşrulaştıran yanlış düşüncelere, toplumsal yapıya kadar her şeyi” kapsayan anlamda bir ideolojik anlayışı taşırlar (2013:11). Zizek’e göre toplum gönüllü olarak bu ideolojiyi benimsemektedir. İdeolojik çarpıtmanın hem gerçekliği çarpıtacağı hem de gerçekliği yeniden üreterek toplumsal yapıyı oluşturduğu yönündeki Zizek’in fikirlerini aktaran Arın, ideolojik yanılsamanın bireyler tarafından bilindiğini bireylerin sinik akılla, bir çeşit duyarsızlaşmayla davrandıklarını belirtmektedir. Egemenler neredeyse bütün propaganda araçlarını tekelinde tutarken, sanat, kitlelere ulaşmanın önündeki handikaplarla bocalamaktadır (http-1, Arın, 2020:73). Bu durumda savaşa karşı yeterli düzeyde bir duruş sergilemeyen bir toplum oluşturulmaktadır. Bourderon’un (1989:31) dolaylı olarak ifade ettiği gibi, faşist demagojinin sahte vaatlerle yönettiği kitlelere yığınların tutkusal öfkesini körüklemeye özgü bir istençle sunulan vaatlerin güçlenmesi, toplumsal gövdeye kene gibi yapışan ve onun uyumlu işleyişini engelleyen asalakların oradan atılmasını o derece zorlaştırmaktadır. Toplum bu son derece gereksiz ve çok az bir grubun çıkarına yürütülen savaşa asıl kendi çocuklarını ölmeye ve öldürmeye gönderdiklerini fark etmeyebilir. Tolstoy’un (2009:115-223) belirttiği gibi, doğal ve yapay varlıklarımızdan, yığınların yaşamını kolaylaştırmak yararlanmak yerine silah üreten kapitalistlerin zenginliklerine zenginlik katmak ve savaşlarda birbirimizi öldürmek için kullanıyoruz; “o savaşlar ki, toptan karşı çıkmamız, yadsımamız gerekirken, tam tersini yaparak onları gerekli, hatta zorunlu görüyor, dur durak bilmeksizin onlar için hamlık yapıyoruz”.

Savaşı çıkaran egemen güçler, kendi çıkarlarına ulaşmak için önce toplumu buna hazır hale getirmeye çalışırlar. Toplum hazır hale gelince savaşı, kabul etmeye, desteklemeye hatta gönüllü olarak savaşa katılmaya başlar. Böylece savaş, büyük ölçüde toplumun tepkisiyle karşılaşmadan hatta desteğiyle gerçekleşir. Savaşı yaratanlar toplumun algısını yönlendirmek için çok sayıda faktörden yararlanırlar. Korku, ödül ve ötekileştirme bunun en önemli psikolojik elemanlarıdır. Önce ötekileştirme olgusu ile bir düşman algısı yaratılır. Korku düşmanın saldırması ve galip gelmesi durumunda yaşanacak acılar gösterilir. Diğer yandan savaştan zaferle çıkmanın vaatleri ödül olarak sunulur. Ödül

olarak, düşmana karşı galip gelindiğinde kazanılacak ganimetler ve zaferin kendisi vaat edilir. Bir taraftan da insanın, varoluş sürecinde sürekli mücadele ettiği kaygılar, daha iyi bir yaşam umudu, açgözlülüğü veya güvende olmama hissi sürekli anksiyete yaratır. Bu anksiyete, ötekilere karşı beslenen önyargılarla iyice pekiştirilerek ayrışmayı körükler (Allport'tan akt. Dovidio, Glick, & Rudman, 2005:5). Bu durumda önyargılı ve dolayısıyla saldırgan olan insanlar, kendi yetersizlikleri ve psikolojik sorunları nedeniyle savaşı da destekleyebilirler. Toplumun kendini ve kabilesini koruma içgüdüsünü bilen ve birikmiş saldırganlık dürtüsüne sahip topluma istedikleri önyargıları aşılar ve istediği gibi yönlendirirler. İşin kötü yanı, direnen bilinçli ezilenlere karşı, manipülasyona en açık olan bilinçsiz ezilenleri kullanırlar. Siyasal iktidar, siyasi bilinçten yoksun kesimin değerlerinin tehlikede olduğunu savunarak, anarşistlere karşı kışkırtır. En çok faşizme yatkın olan ve ötekileştirilenlere karşı gücü sağlayanlar da siyasal bilinçten yoksun bu ezilen sınıftır (Freire, 1991:111-118).

Egemenler sanatın da bu konudaki gücünün farkında olduklarından sanatı da tekelinde tutarak bu amaçlarını gerçekleştirmeye çalışırlar. Savaşlara yol açan politik nedenlerin arkasında güç ve ekonomik çıkarlar yattığından teknokrazi sürece dahil olur. Teknokrazi ve bürokrasinin el ele vererek oluşturduğu yönetim biçiminin ürünü olan günümüz popüler kültürde sanat, genellikle ideolojiden bağımsız sanılır. Teknokrazi ideolojiden hazzetmese de azınlık olarak çoğunluğa hükmedebilmek için bilgiye karşılık bürokrasiyle gücünü birleştirir. Gelişimin elitler tarafından sürdürüldüğünü gören Teknokrazi, sanatın devrim olanağını ancak elitlerin değişiminde görür. Teknokrazi bu nedenle toplumu aktif pasif yöneten yönetilenler olarak elitler ve kitleler olarak bölerler. Böylece manipüle ettiği bilgiyi ve dolayısıyla toplumu tekelinde tutar. Resmen özgürlükleri savunan liberalizm sayesinde teknokrazinin gücü artıyor ve bu konuda bir cephaneliğe sahip olan bürokrasinin sağladığı araçlarla savaşa karşı sosyal değişimin peşinde olan sanatçılara karşı teknokrazinin yönettiği anti-savaşın dışında olan sanatı tekelinde tutarak, tekno-liberalizmin sanat dünyasındaki etkin faaliyeti için kaçınılmaz olarak ihtiyaç duyulan “evrensel” estetik değerlere (veya kendi sanat anlayışına) olan inancı pekiştirmektedir. Devlet iktidarı, sadece siyasal alanda sınırlanmayıp, gelişen teknolojik araçlar sayesinde bütün toplumsal iktidar odakları ile bütünleşip total bir nitelik kazanmış; bu gücünü bilim, din ve ahlak gibi araçlarla meşrulaştırıp kurumsallaştırmıştır. Tekelinde tuttuğu eğitim ve bilgi araçlarıyla mutlu robotlardan oluşan tepkisiz sanatçılar ve pasif sanat tüketicileri yaratmaktadır. Yeni sistemdeki toplumsal ilişkiler sürekli olarak çağdaş insanı güçsüz bir konuma itmiştir. Politik manipülasyonların farkında olan çok az sayıdaki bilinçli insan ise sesini bir şekilde duyurmaya çalışmaktadır. Bu nedenle sanat kendi estetik prensipleri, pratikleri ve dili dışında dış dünyanın bir eleştirisini de içermelidir (Popovic, 2007:216-218).

Egemenler böylece çıkarları için toplumu, savaşı destekler hale getirmek için çeşitli algı manipülasyonlarıyla toplumu istedikleri yönde kontrol ederler. Algıları manipüle edilebilen sınıf genellikle toplumsal bilinci yaratan sanatla bir bağı olmayan sınıftır. Sanat kültürünün yaygın olmadığı bu sınıf sanatın iletişimsel ve eğitimsel işlevlerinin gerçekleşmediği, savaş-karşıtı bilincin sağlanmadığı için çıkar amaçlı güç odaklarının manipülasyonlarının güdümüne girerler.

2.2. Karar Mekanizmalarının Gücüne Karşı Toplumsal İrade

Sanat kültürü ve bilincine sahip bir toplumun, gücü elinde bulunduran karar mercilerine karşı yaptırım gücü, kitlesel örgütlenme bilincinden gelir. Sanatın anti-savaş teoretiği konusundaki sosyal işlevinin bir değişim yaratması, toplumsal bilincin karar mekanizmalarına karşı praksise dönüşmesiyle mümkün olabilir ancak.

Örgütlü veya örgütlenme bilincine sahip bir toplum hiç tartışmasız, karar mekanizmalarını oluşturan egemenlere kendi kararlarını uygulatabilecek güce sahiptir. Gustave Le Bon'a göre çağımız kalabalıkların gücünün egemen olacağı “kitleler çağı” olacaktır. Eskiden önemsenmeyen kitlelerin gücü, günümüzde politik geleneklerin, devlet başkanlarının şahsi eğilimlerinin ve aralarındaki rekabetlerin yerini almıştır. Devlet başkanlarının hareket şekillerini, milletlerin başına gelecekleri artık yöneticilerin huzurunda değil kitlelerin ruhunda hazırlanmaktadır (1997:11). Öte yandan muhalif kesim azınlık olduğu durumda çoğunluğun baskısı altında ezilir. Bu durumda bütün bir topluma hâkim olan

egemen güç, kendi ideolojisini bütün bir toplumun ideolojisiymiş gibi dayatır ve muhalif bireyler bu bütünün içinde kaybolur veya görülmez. Adorno ve Horkheimer, çoğunluğun bütün sanıldığı egemenliğin bireylerin karşısına genel olan diye, gerçeklikteki akıl diye çıktığını oysaki dayanışma yanılması yaratırken aslında azınlığın ezilmesi anlamına gelen egemenliğin gerçekliğine şöyle işaret etmektedir:

Kendileri için başka bir çıkış yolunun açık olmadığı toplum üyelerinin gücü, bütünü yeniden gerçekleştirmek üzere üstlerine yüklenen iş bölümü aracılığıyla birikir ve bütünün rasyonelliği bu yüzden tekrar çoğalır, artar. Azınlık tarafından yapılan her şeyin bireyin çoğunluk tarafından ezilmesi şeklinde gerçekleşir: Toplumun baskı altında tutuluşu aynı zamanda bir kolektif tarafından uygulanan baskının özelliklerini taşır. Bu, kolektiflikle egemenliğin birliğidir, yoksa düşünce biçimlerinde görülen araçsız toplumsal genellik, dayanışma değil (Horkheimer & Adorno, 1995:39).

Adorno ve Horkheimer, "...böylelikle bütün olarak bütün ve bütüne için aklın faaliyeti zorunlu şekilde tikellerin icrası haline..." geldiğinden söz eder. Daha önce belirttiğimiz gibi hiçbir toplum tam anlamıyla homojen değildir. Bireyi bütüne ait olan aklın faaliyetinden kurtaran bir olgu olarak sanat ve sanatsal bilinçle bağları olan azınlık, muhalif tavrına sahip olmakla beraber azınlık olması nedeniyle çoğunluk tarafından ezilmesi şeklinde gerçekleşebilir. Sanat, bireyi egemen olana ve bütüne ait olandan kurtararak özgür ve özgün düşünce sistemini ulaşmasını sağlayarak özgür iradesini kendi kontrolüne almasını sağlar.

Toparlanacak olursa toplum savaşa karşı olsa bile, bütün bu gelişmelerin üzerindeki rolü, gücü veya etkisi çok düşük kaldığı durumlar vardır. Toplumun savaşa karşı olmasının tek başına bir anlam taşımadığı, aynı zamanda çoğunluğu oluşturması ve örgütlenme bilincine sahip olması ve eyleme geçmesi gerekmektedir. Ancak örgütlenme de belli bir zaman gerektirir. Aniden patlak veren bir savaş karşısında hazırlıksız yakalanan topluma, karar mekanizmalarından oluşan egemenler kendi ideolojisini veya kararlarını dayatır.

Ancak örgütlenme bilincine sahip bir toplum bile birdenbire kendini savaşın içinde bulabilir. O zaman iktidarın gücünün toplum üzerinde çok daha arttığı kaos ortamında örgütlenmek ve karşı durmanın çok daha zor olduğu bir aşamaya geçilmiş olabilir. Savaşların başlama sürecine bakıldığında genellikle fark edilmeden toplumları ve coğrafyaları aşan düzeyde yayılan bir yangın veya kasırga gibi yayılarak toplumları içine aldığı görülür. Şaşkın bir halde kendini yangının ortasında bulan insanlar, önu alınmaz bir hızla büyük bir kaos ve yıkımla büyüyen galeyanın karşısında çaresiz bulabilir. Freud ansızın bastıran savaşta tanık olduğu bireyin durumunu şöyle açıklamaktadır:

Kendisi bizzat savaşçı olmayan ve böylece devasa savaş makinesinin minnacık bir parçası durumuna düşen birey yolunu şaşırılmış, kafası karışmış ve becerilerinde ketlenmiş hissediyor kendini. En azından kendi iç dünyasında yolunu bulmayı kolaylaştıracak en ufak bir işarete bile sevineceğini kastediyorum bununla (2016:12).

Fark edilmeden bastıran savaşta kafası karışık, becerileri ketlenmiş, yolunu şaşırılmış insanların örgütlenmesini zor görünmektedir. Toplumsal iradenin zayıfladığı bu atmosferde baskın güç kitleleri dalgalar halinde amaçları doğrultusunda sürüklemeye başlar. Freud böylesi zamanlarda devletin yurttaşlarından koşulsuz bir itaat ve fedakarlık beklerken bir yandan da düşünce özgürlüklerini sansürleyerek onları kısıtladığını; zihinsel açıdan baskı altına alınmış yurttaşların ruh halini her türlü elverişsiz durum ve her türlü boş ve kaba söylenti karşısında savunmasız hale getirdiğini belirtmektedir. Üstelik "Başka devletlerle yaptığı anlaşmalardan ve onlara verdiği sözlerden kopmakta, açgözlülüğünü ve tahakküm arzusunu hiç çekinmeden kabul etmekte, yurtseverlik sergilemesi gereken bireyden de bunu onaylamasını beklemektedir" (Freud, 2016:20).

2.2.1. Savaşın Gücüne Karşı Söz veya İmge

Sanat veya başka herhangi bir araçla barışı savunmanın hiçbir anlamı ve faydasının olmadığı bu kaos ve baskıcı ortamda "söz" etkisini yitirir. "Sözün bittiği yer" ifadesi savaşa tanık olanların sıklıkla duyduğu bir sözdür. Sontag savaşın bir kere başladıktan sonra artık savaşan ülkelerin bile "önlemenin çaresini bir türlü bulamadıkları çarpışmaların, kıyımların ve boğazlamaların yol açtığı kâbus manzaraları birçok insanın gözünde artık sözcüklerle tarif edilemeyecek

boyutlara” ulaştığını belirtir. Sontag, Hanry James’in 1915’te The New York Times’ta yazdığı şu cümleleri aktarır: "Bütün Yaşananların ortasında sözcüklerin, düşüncelerin ağırlığını taşıyacağını düşünmek son derece zorlaşmış bulunuyor. Savaş, sözcükleri tüketip bitirdi; sözcükler iyice zayıfladı, sözcüklerin iler tutar bir tarafı kalmadı..."(2004:24-25).

Savaşa karşı olmak ile kendini savaşın içinde bulmak çoğu durumda, Okan’ın deyimiyle, günün koşulları içinde çözülmesi olanaksız bir açmaz haline gelebilir ve sanatçıları bile yeni savaşların içine sürükleyebilir. Okan (2006:129) daha Birinci Dünya Savaşının külleri soğumadan kendisini yeni bir savaşın içinde bulan Louis Aragon’un, bu sürüklenişi şöyle anlattığını yazar: "Açık söyleyeyim, 'bu sondur, bir daha savaş olamaz' sanıyordum, böyle bir çılgınlığın, en azından benim ülkemde bir kez daha yinelenemeyeceğini sanıyordum. Ama bir gün, 1924-26'larda, savaşın dönüp dolaşıp yeniden kapımızı çaldığını gördüm ve kendimi yeniden savaşın içinde buldum, yaşantımın tüm yönünü işte bu savaş değiştirdi. Rif savaşının üstündeki etkisi çok kesin oldu, çağdaş tarih olaylarından hiçbiri beni, onun kadar etkilememiştir". Rif savaşının üzerinden çok geçmeden II. Dünya Savaşı başladı. Sanatçıların ifadelerine bakılırsa savaşa karşı olunduğu halde insanlar kendini savaşın ortasında bulmuşlardı. Laura Iamurri’nin aktarımıyla Birinci Dünya Savaşı’nın eşi benzerine rastlanmamış koşullarını hatırlatan 4 Kasım 1937’de Fernand Léger’in ifadesinde bu durum şöyle ifade edilmektedir: “Savaşın geldiğini gören olmadı. Saklanmış; kılık değiştirmiş; çömelmiş; toprağın rengine bürünmüş savaş. Kör göz hiçbir şey görmedi” (http-5, 2014).

2.3. Sanat, Toplum ve Tarih Bilinci/Tarih Hafızası

Yukarıda incelenen başlıkların dışında tartışmaya açılması gereken iki başlık daha bu anlamda önem taşımaktadır. Bu da toplumun tarih bilinci ve tarih hafızası ne denli güçlü olduğudur. Toplum tarih bilince ve kalıcı bir tarih hafızası sayesinde ders çıkarılacak tarihi gerçekleri nesilden nesile aktarabilir ve savaşın sonuçlarına karşı sorumluluk taşıyan nesiller yetiştirebilir.

Tarih bilinci, bir toplumun ders çıkarılması gereken tarihsel olayları toplum hafızasında canlı tutması ve irdelemesiyle mümkündür. Diğer bir ifadeyle tarih bilinci, tarih hafızası ile ilintilidir. Sanat bunu sağlayan toplumsal araçlardan biridir. Savaş karşıtı sanat, savaşların yarattığı vahşeti duygusal düzeyde topluma aktararak, sürekli canlı tutar. Yeter ki, toplum ve sanat bağları güçlü olsun.

Toplumu oluşturan bireylerin hafızası, toplumsal hafıza ile örülür; bir ağ bağlantısı şeklinde birbirine bağlanır. Dolayısıyla bireysel hafıza, sadece bireysel deneyimlerin hafızasından ibaret değil; toplumu oluşturan tekil deneyimlerin bireyden bireye aktarılacak yaydığı kolektif bir hafızadan oluşur. Maurice Halbwachs, hafızanın bireysel izlenimlerden çok, insanların diğer bireylerle girdikleri etkileşim temelinde bir araya getirdiği anılarıyla beraber ördüğü tezini savunmaktadır. Halbwachs’ın tezine göre bireysel hafıza kolektif hafızadan ayrı tutulamaz. Bireyler geçmişin hafızası dil gibi sosyal yapı araçlarıyla edinir. Bu anlamda bireyin hafızası toplumun hafızasından oluşur (Akt. Araújo & Santos, 2009, s. 78-79).

Giddens’e göre insan, kendi etkinlikleri için gerekçeleri olan ve bu gerekçeleri usavurabilen ve amaçlı davranan bir eyleyendir. İnsan eylemi, bilişsellik gibi bir süreç olarak işler. “Toplumsal pratiklerin kurucu ögesi olduğu düşünülen bir zaman-uzam varlık felsefesi, zamansallıktan, bir anlamda da "tarihten" yola çıkan yapılaşma kavrayışı için temel oluşturur” (1999:43). Oysa Elias Canetti, insanın kitleye katılma, kitlenin bir parçası olma veya kitlenin içinde erime arzusunu, kısaca kitleye olan eğiliminin kendilerinin de hiçbir şekilde açıklayamayacağı güçlü bir dürtü şeklinde insanı yönlendirdiğini tarif etmektedir. Açık ve kapalı olarak ikiye ayırdığı kitleden açık kitleyi büyüdüğü sürece varlığını sürdürebileceğini, büyümesi durur durmaz dağıldığını belirtir (2006:16-17). Canetti’nin kitleye meyilli insan tarifine bakılırsa, Giddens’in “bir amaç doğrultusunda eyleyen ussal insan” tanımı çok iyimser görünmektedir. Halbwachs’ın “toplumsal ağın oluşturduğu bireysel hafıza” ile Canetti’nin “bireyin kitlenin içinde erime arzusu” göz önüne alındığında toplumun içinde özgür ve özgün iradede yoksun birey-insan ortaya çıkmaktadır.

Gerçekten de tarihte bu denli tekrar etmesi savaşların unutulmasını imkânsız kılarken yine kalıcı bir karşı duruşun oluşmamasının toplumsal hafızanın çok zayıf olduğu veya kısa süreli günlük realite doğrultusunda işlemesi önemli bir neden olarak görünmektedir. Nietzsche'nin "Bir bak önünde yayılan sürüye ne dünü bilir ne bugünü bir o yana sıçrar bu yana" (1965:9) diye ifade ettiği sözleriyle de tespit ettiği gibi toplum genellikle Jean-Claude Passeron'un "kayıp hafıza" görüngüsüne kapılmaktadır. Sadece yaşadığı ana odaklanan ve bütün zamanları içinde yaşanan zaman gibi sanma yanılgısı, tarihi başka dünyalara ait masal veya mitoloji gibi algılayacaktır. "...Jean-Claude Passeron'un belirttiği gibi, "kayıp hafıza" görüngüsü, var olanın sanki hep varmış gibi görünmesini sağlar" (Akt. Zolberg, 2013:76).

"Tekvine [doğuşa, yaratılışa] ilişkin, "her zaman böyleydi" naif yanılsamasında veya kültürel bilinçdışı kavramının tözcü kullanımlarında ifadesini bulan hafıza kaybı, böylelikle, aslında tarihin ürünü olan anlam yüklü ilişkileri ebedileştirmeye ve buradan da "doğallaştırmaya" sevk edebilir" (Bourdieu & Passeron, 2015:39).

Aslında belleği savaşlarla dolu insanlık tarihi unutmaya fırsat vermeyecek kadar canlı iken Bourdieu ve Passeron'un belirttiği kayıp hafıza görüngüsüne kapılan bir toplumu mevcut anı ebedileştiren ve doğallaştıran "her zaman böyleydi" yanılsamasından kurtarıp, değişen dünyanın çok farklı yüzlerini tarihin canlı tutanaklarıyla duygusal düzeyde iletilecek ender araçlardan biri sanattır. Okan'ın belirttiği gibi sanat, tarihe dışardan ama dolaysız bir etki yapmaktadır.

Ama yine de tarih, unutarak yaşamaya uyarlanmış bir kültürel ortamda görünmezliğe mahkûm edilmesinin üstesinden kendi başına gelemmez... Sanat, bir savaşın kendi belleğini oluşturulması sayılabilecek bir tematik çerçeve içinde ürünlerini vermeye koyulduğunda, tarihin canlı tutulmasına dışarıdan, ama, dolaysız bir etki yapmaya çalışıyor demektir (2006:135).

Her yeni benzer olay ve savaş olasılığına karşı, yeni bir Guernika yaşanacakmış gibi toplumda savaş karşıtı tepki oluşmuş olsaydı, sanatın bu alanda amacına ulaştığı söylenebilirdi. Ancak bu gün durum böyle değildir. Bu da, trajik bir olayın güncel olması ile tarihe mal olmuş olması arasında yarattığı toplumsal etkinin farklı olmasından kaynaklanmaktadır. Tarihe mal olan bir olayın hafızalarda giderek zayıflaması, etkisini de zayıflatmaktadır.

Dolayısıyla toplumun tarihten çıkaracağı çok ders olmasına rağmen egemen ideolojinin güdümünde olan toplumsal kültürün negatif etkileriyle bu ders alınamaz. Sanat bu anlamda zamanın ve kültürün negatif etkilerine karşı panzehir etkisiyle pozitif bir katkı sağlar. Tarih bilinci ise güçlü bir tarih hafızasını gerektirir. Sanat, özellikle savaş karşıtı sanat hem toplumsal bilinci yükselten hem de tarihi canlı tutan işleviyle toplumu "kayıp hafıza" olgusuna karşı korur, tarih hafızasını canlandırır. Bireyin kitleye olan içgüdüsel eğilimini daha bilinçli eleştirel bir süzgeçten geçirmesini böylelikle bilinçsizce kendine ait olmayan bir gruhun peşine takılmasını engelleyebilir, hatta karşı durmasını sağlayabilir. Bireysel hafıza ile toplumsal hafıza birbirine bir ağ tabakası gibi bağlı olduğundan böylece kitlesel düzeyde karşı-savaş tavrının topluma yayılmasını sağlayabilir.

2.4. İnsan Doğası ve "Empati"

Son olarak savaşların devam etmesinde etken olan insan doğası faktörü irdelenmeyi gerektirmektedir. İnsanın, savaşın mağdurlarına karşı empati duymaya meyilli olup olmadığı; otorite ve güç karşısındaki tutumunun savaşa yönelik tutumunu nasıl etkilediği anlaşılmalıdır. Çünkü bütün sosyal olaylar nihai olarak insan doğasından kaynaklanır; insan doğasının dinamikleri tarafından şekillenir.

Savaşta ortaya çıkan insan doğası hakkında Freud önemli iki şeye dikkat çekmektedir: "Bu savaşta düşük kırıklığımızı iki şey harekete geçirdi: içeride ahlaki normların bekçiliğine soyunan devletlerin dışı karşı sergilediği düşük ahlak ve son derece yüksek insani kültürün katılımcısı olan bireyin davranışındaki beklenmedik vahşet" (2016:22). Savaşın kötülüğe meyilli insan doğasının arzularını tatmin etmek için fırsat sağlayan bir olgu olduğunu görmek için savaşta yaşanan olaylar ve savaşta yaşanan kaosun hukuk, ahlak, adalet, şefkat, merhamet, anlayış ve empati gibi yüce değerlerin yok olduğu cehennem benzeri ortamına bakmak gerekir. Savaş, medeniyet ve insanlık adına

ne varsa yok olduğu onun yerine en gaddar, insafsız, ahlaksız ve vicdansızlığın işbaşında olduğu bir cehennemdir. Freud savaşı tanımlarken ifade edilebileceği en uç ifadelere başvurmaya çalışmaktadır:

Şimdi gerçekleşeceğine inanmak istemediğimiz savaş patlak verdi ve beraberinde düş kırıklığı getirdi. Öncekilerden sadece daha kanlı ve daha fazla kayıp veren bir savaş değil bu, aynı zamanda muazzam yetkinleştirilmiş saldırı ve savunma silahlarından dolayı en az onlar kadar hunhar, amansız, acımasız. Barış zamanlarının beraberinde getirdiği ve uluslararası hukuk olarak adlandırılan bütün yükümlülük sınırlarının ötesine geçip yaralının ve hekimin sahip olduğu ayrıcalıkları, halkın savaştan ve savaşmayan bölümü arasındaki ayrımı, özel mülkiyetin taleplerini tanımlıyor. Yoluna çıkan her şeyi kör bir öfke içinde yere vuruyor, ardında en ufak bir gelecek ve insani barış bırakmamacasına. Birbirleriyle boğuşan halk toplulukları arasındaki bütün bağları koparıp atıyor ve ardında yeniden bağlanmanın uzun süre mümkün olamayacağı bir öfke bırakma tehlikesini taşıyor (2016:18).

Kitleleri savaşa karşı durmak yerine akın akın savaşa yönelten otoriteye itaat (manipülasyon politikalarına kanma, korkulan ve nefret edilen düşmanı yok etmek psişesi dahil), örgütlenme bilinçsizliği ve bir ölçüde deşarj olma arzudur (elbette bu arzu henüz savaşın gerçek yüzüyle yüzleşmemiş savaşı idrak edemeyen, işgal edecekleri halklar üzerinden tahakküm arzularını gerçekleştirmeyi hayal eden türden bir arzu). İnsanın güce ve güçlüye olan içgüdüleri onu savaşa karşı çıkmak yerine o güce itaat ederek o güçle ortaklaşma arzusu yaratır. Toplumda manevi veya ahlak değerlerinin arkasında muazzam bir biçimde gelişime dolayısıyla güce yönelik bir istenç olduğunu ifade eden Nietzsche (2010:198), bunun arkasına saklanan üç güç istencinin anlamını şöyle açıklamaktadır:

(1) Sürünün güçlülere ve bağımsızlara karşı içgüdüleri; (2) Sefillerin ve yoksulların talihlilere karşı içgüdüleri; (3) Alelade olanların istisnai olanlara karşı içgüdüleri. Bu hareket muazzam bir avantaja sahiptir ama birçok zulüm, sahtelik ve dar görüşlülükten yardım görmüştür (çünkü ahlaklılığın yaşamın temel içgüdülerine karşı mücadelesine ilişkin tarihin kendisi bugüne kadar dünyada var olan en büyük ahlaksızlıktır—) (2010:199).

Güç ve deşarj arzusu kitleleri oluşturan ve onları belli bir amaç için yönlendiren en önemli olgulardır. Canetti kitleyi yaratan en önemli olayın deşarj olduğunu savunur. Deşarj olmadan kitle de gerçek anlamda var olmaz. Kitle özellikle yıkmaktan hoşlanır (2006:18-20). Kitlenin içindeki saldırganlar, otoritenin emirlerini veya kitleyi bir kalkan olarak kullanarak ve vatansızlık gibi manevi değerleri sömürerek toplumsal onayı da sağlarlar. Geride kalan kitleler yapay olarak yaratılan tehlike korkusundan dolayı güven içinde yaşama ihtiyacı ile savaşı destekleyen kitleleri oluşturur. Bu yüzden savaşlar, egemenlerin ekonomik çıkarları amacıyla çıkardığı; toplumda ise dürtülerini bastırmak zorunda kalmış, ama savaşta bu hastalıklı dürtüleri tatmin etmek üzere bir fırsat bulan psikopat insanların gönüllü olarak katıldığı kitlesel bir suçtur. Savaş bu insanlar için bir deşarj fırsatı olarak görülür. Savaşı başlatan liderlerdir ancak başladıktan sonra geri dönülmez bir pişmanlık ve hayal kırıklığıyla sonuçlanan savaş, kitlelerin öngörüsüzlüğü, bilinçsizliği ve kötü eğilimleri sayesinde devam eder.

Toplum kendi içinden çıkan hükümet yetkililerinin devlet otoritesiyle bireyi hukuksuzluktan menettiğini ve bunu haksızlığı ortadan kaldırmak için değil, öteki her şey gibi onu da tekeline almak istediği için yaptığını dehşet içinde saptayabilir. Devlet normal koşullarda bireyi yapmaktan alıkoyduğu her türlü hukuksuzluğa, haksızlığa ve şiddet eylemine savaşta onay vermektedir. Üstelik düşman karşısında kasıtlı olarak yalan ve iftiradan da yararlanmaktadır (2016:19).

Kötü eğilimleri dışında insanın varlığını devam ettirmek için hem kendi türüyle hem diğer türlerle sürekli mücadele etme dürtüsü, öldürmeye ve yok etmeye programlanmış filogenik miras savaşın önemli sebepleri arasında sayılır. İnsanın bu özelliği de savaşa karşı tutumunu belirleyen kökü daha derinlerde olan nedenlerden biridir. Bu yüzden daha güçlü olduklarını ve diğerlerini alt edebileceklerini fark ettiği an saldırmayı tercih eden insan, ders çıkarması gereken tarihi önemsemeyip, zafer sarhoşluğuna kapılmaktadır. Güçlü olduğuna inanan saldırgan taraf dürtüsel hareket etmektedir. Böyle bir durumda barış ve eşitliğin hâkim olduğu bir dünya argümanını savunan sanatsal

ve felsefi çabalar sadece aydınlar arasında varlığını sürdürebilir. Savaşın olumsuz sonuçlarından sadece “ötekilerin” etkileneceğini düşünen kesimler bencilce neden ve arzularını rasyonelleştirerek savaşı desteklemeyi haklı gerekçeler üzerine oturtmaya çalışır. İşte bu nedenlerden dolayı sanatçıya önemli bir sorumluluk düşmektedir. Empatiden “insana bahşedilen en değerli hediye” (Akt. http-10, Urfalı 2019) olarak söz eden Meryl Streep’in bir ödül töreninde sanatçının politik tavrı konusunda “birbirimize empati kurma ayrıcalığını ve sorumluluğunu” hatırlatmamız gerektiğini ifade eden sözleri diğerlerini anlama ve toplumda barışı sağlamanın önemine atfetmektedir. Streep empatinin sadece gücünü değil aynı zamanda sorumluluğunu da hatırlatarak şöyle der: Aşağılama içgüdü, kamusal platformda güçlü biri tarafından modellendiğinde, herkesin hayatına süzülür, çünkü diğer insanlara da aynı şeyi yapma izni verir. Saygısızlık saygısızlığı davet eder, şiddet şiddeti kışkırtır. Ve güçlüler konumlarını kullanarak ötekilere karşı zorbalık yaptığında hepimiz kaybediyoruz (http-6, 2017).

Sanat toplumsal değişimin “...gerçekleşmesinde bir aracı durumundadır ve toplumsal süreçle, sürekli olarak etki ve tepki biçiminde karmaşık bir ilişkiyi sürdürmektedir (Hauser, 1984:136). Savaş karşıtı sanatçının bu konuda yapmaya çalıştığı şey, empati duygusunu uyandırarak bu dönüşümü başarmaktır. Sanatta en önemli bağ, sanatçının eseriyle onu algılayan kişi arasında oluşan duygu alışverişidir. Sanatçının savaşa karşı en önemli eylemi zalimler kadar, onlara karşı direnen insanların olduğunu bilmek ve bunu eserlerinde toplumlara aktarmaktır. Çünkü sanat, savaş yıkıcılığına karşı iyi, güzel ve doğrunun önünü açan bir dinamiktir (http-7, 2017). Tolstoy’un belirttiği gibi sanat, “... insanların özgür, mutlu, barış içinde bir arada yaşamalarını sağlamalıdır. Sanat zoru, şiddeti hayatımızdan uzaklaştırmalıdır. Bir tek sanat yapabilir bunu” (Tolstoy, 2009, s. 230).

Kısaca sanat savaşa karşı duyarlı sanatçının savaşa dair iç dünyasını, duygusal düzeyde izleyiciye aktararak, empati duygusu gelişmiş bir toplumu savaşa karşı bir platforma taşıyabilir. Sanat kitlelere ulaştığı ölçüde hem egemenlerin algı manipülasyonları karşısında daha bilinçli ve örgütlü güçlü bir toplum yaratabilir hem de toplumun içinde hastalıklı arzularını tatmin etme fırsatını kollayan psikolojik sorunları olan insanları arasında eriterek savaşları ve savaşlarda yaşanan vahşeti ve felaketleri önleyebilir. Becker’ın da belirttiği gibi, “Sanat üreten toplumsal düzenler, asla aynen geçmişte oldukları gibi kalmayarak, farklı biçimlerde varlıklarını sürdürürler” (2013:40).

3. Sonuç

Savaş karşıtı bazı sanatçılar, savaş karşısında tanık oldukları acıları ve felaketleri sanata yansıtarak sanat aracılığıyla toplumu bilinçlendirmek ve toplumsal bir duyarlılık yaratmak istemişlerdir. Bu amacın gerçekleşmesinin birinci koşulu toplumun sanatla bağlarının güçlü olmasıdır. Bu sayede yüksek bilince ulaşan toplum ötekilerle empati kuran, egemenlerin manipülasyonlarına karşı farkındalık düzeyi yüksek bir tutuma sahip olacaktır. Ancak her zaman toplumda bilinçsiz ve kötülüğe meyilli bir kesim olacağından bir kere başlayan savaşın içinde yolunu kaybeden bireyin örgütlenme olanakları sınırlı olacaktır.

Sanat, toplumsal değişimin gerçekleşmesi sürecinde önemli bir araçtır. Sanatın birçok işlevinin yanında farkındalık yaratmak gibi eğitimsel işlevi de vardır. Sanat ile bağı güçlü olan toplumlar gelişerek varlıklarını sürdürürler. Bu eğitimsel işlev basit, kuru bir enformasyon aktarımı ile değil ruhunu, hislerini, algısı içten değiştirerek daha iyi, daha bilinçli, daha empatik ve daha geniş bir açıdan bakan ve hissedebilen bir insana dönüştürür. Sanat bu anlamda basit bir süs değil, amacı insana katkı sağlayarak onu bir üst seviyeye Nietzsche’nin tanımıyla üst insana taşımaktır.

Savaşa karşı duyarlı sanatçılar, sanatları aracılığıyla savaşı eleştirerek toplumu bilinçlendirmek istemişlerdir. Ancak sanatçıların, savaşın yarattığı travmaları topluma anlatarak toplumu, savaşlara karşı bilinçlendirme çabasına karşın, bu çabanın etkileri topluma önemli düzeyde yansımamaktadır. Söz konusu nedenler, sanatın iletişimsel ve eğitimsel işlevi sekteye uğraması; toplumsal algının egemenler tarafından manipüle edilmesi; toplumsal iradenin egemenlerin gücü karşısında etkisiz kalması; toplumsal örgütlenme bilincinin zayıf olması; geçmişte yaşanan

olaylardan ders çıkarmayı gerektiren tarih bilinci zayıf olması; toplumsal atalet ve kayıp hafıza olgusu; ve son olarak insan doğasından kaynaklanan zaaflar, düşmanca eğilimler, duyarlığa yer vermeyen sosyo-kültürel yapı ve empati yetersizliği olarak sıralanabilir.

Kaynakça

- Araújo, M. P., & Santos, M. S. (2009). History, Memory and Forgetting: Political. *A Revista Crítica de Ciências Sociais* (1), 77-94.
- Becker, H. S. (2013). *Sanat Dünyaları*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bon, G. L. (1997). *Kitleler Psikolojisi*. (Y. Ender, Çev.) İstanbul: Hayat Yayınları.
- Bourderon, R. (1989). *Faşizm İdeoloji ve Uygulamalar*. (K. Somer, Çev.) Ankara: Onur Yay.
- Bourdieu, P., & Darbel, A. (2011). *Sanat Sevdası*. (S. Canbolat, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- Bourdieu, P., & Passeron, J.-C. (2015). *Yeniden Üretim*. (A. Sümer, L. Ünsaldı, & Ö. Akkaya, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.
- Canetti, E. (2006). *Kitle ve İktidar* (3. b.). (G. Aygen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dovidio, J. F., Glick, P., & Rudman, L. A. (2005). *On the Nature of Prejudice Fifty Years After Allport*. Gospons: Blackwell Publishing.
- Freire, P. (1991). *Ezilenlerin Pedagojisi*. (D. Hattatoğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (2016). *Savaşın ve Ölümün Güncelliği*. (Ç. Tanyeri, Çev.) İstanbul: Telos Yayınevi.
- Giddens, A. (1999). *Toplumun Kuruluşu*. (H. Özel, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (1. b.). (Y. Gölönü, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Heinich, N. (2013). *Sanat Sosyolojisi*. (T. Arnas, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (O. Özügül, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Kagan, M. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*. (A. Çalışlar, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Nietzsche, F. (1965). *Tarih Üstüne*. (İ. Z. Eyüboğlu, Çev.) İstanbul: Oluş Yayınevi.
- Nietzsche, F. (2010). *Güç İstenci*. (N. Epçeli, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Okan, M. (2006). Tarihsel Tanıklık Olarak Resim: Goya'nın "Savaşın Felaketleri" Dizisi İçin Notlar. *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1(5), 129-138.
- Plehanov, G. V. (1987). *Sanat ve Toplumsal Hayat* (3. b.). (S. Mımoğlu, Çev.) İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Plehanov, G. V. (1999). *Sosyalist Açından Toplum, Sanat, Eleştiri*. (A. Bezirci, Çev.) İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Popovic, Z., 2007. *Art and Social Change*. London: Tate Publishing.
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tolstoy, L. N. (2009). *Sanat Nedir?* (2. b.). (M. Beyhan, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tunalı, İ. (1998). *Estetik* (5. b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Zizek, S. (2013). *İdeolojiyi Haritalamak*. Ankara: Dipnot Yayınları.

Zolberg, V. L. (2013). *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak*. (B. O. Özbay, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

İnternet Kaynakları

http-1 Arın, E. K. (2020). İdeoloji ve İdeolojik Eleştiri Paradoksunda Sinema. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi* (6), 70-90. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1081238> (Erişim Tarihi: 10.03.2021).

http-2 Bourke, J. (2018, April 2). Paintings, Protest And Propaganda: A Visual History Of Warfare. CNN Style: <https://edition.cnn.com/style/article/depicting-war-through-art/index.html> (Erişim Tarihi: 20.12.2020).

http-4 Dean, N. E. (2020, July 13). The Art of War: Examining Picasso's Guernika as a Tool for Leader Professional Development. *The Strategy Bridge*: <https://thestrategybridge.org/the-bridge/2020/7/13/the-art-of-war-examining-picassos-Guernika-as-a-tool-for-leader-professional-development> (Erişim Tarihi: 07.12.2020).

http-5 Iamurri, L. (2014, Automne 2020). Le Champ Visuel De La Guerre. <https://journals.openedition.org/critiquedart/15309> (Erişim Tarihi: 12.03.2021).

http-6 Leberecht, T. (2017, January 10). Meryl Streep and the Power of Empathy at Work. *Psychology Today*: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/the-romance-work/201701/meryl-streep-and-the-power-empathy-work>(ErişimTarihi: 15.03.2021).

http-7 Şahindoğan, B. (2017, Nisan 16). Sanat Eliyle Savaşın Karanlığını Bertaraf Etme Zamanıdır. *Evrensel*: <https://www.evrensel.net/haber/316007/sanat-eliyle-savasin-karanligini-bertaraf-etme-zamanidir> (Erişim Tarihi: 21.03.2021).

http-8, Gönan, S. (2017). Akira Kurosawa İçin Sanat Bir İletişim Yöntemi Değil, Ölüme Karşı Bir Dirençtir. Nisan 14, 2021 tarihinde Efsane Kareler: <https://efsanekareler.com/inceleme/akira-kurosawa-icin-sanat-bir-iletisim-yontemi-degil-olume-karsi-bir-direnctir> (Erişim Tarihi 14.04.2021).

http-9, Danchev, A. (2010, Mayıs 8). Picasso's Politics. *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/08/pablo-picasso-politics-exhibition-tate> (Erişim Tarihi 12.08.2021).

http-10, Urfalı, A. D. (2019, Kasım 22). Empati: Öğrenilen En Değerli Şey. *Maya Psikoloji*: <https://www.psikolojimaya.com/post/empati%CC%87-%C3%B6%C4%9Freni%CC%87len-en-de%C4%9Ferli%CC%87-%C5%9Fey> (Erişim Tarihi 30.11.2021)

Aytekin ÇELİK

Arş. Gör., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, aytekin65@icloud.com, Van-Türkiye
ORCID: 0000-0001-7335-2224

Hilal Özlem ABUŞOĞLU

Doktora Öğrencisi, Atatürk Üniversitesi, hizlem@gmail.com, Erzurum-Türkiye
ORCID: 0000-0002- 9756-1167

PAUL LAFARGUE'IN "TEMBELLİK HAKKI" KAVRAMI BAĞLAMINDA MANDIRA FİLOZOFU (2014) FİLMİ ANALİZİ

Özet

Paul Lafargue'ın "Tembellik Hakkı" olarak telaffuz ettiği şey aslında acımasız sömürü sistemine karşı bir "özgürlük hakkı"dır. Yazar insan doğası bağlamında çalışmayı ele aldığı grotesk kitabında, modern çalışma sistemini insana ait tüm güzel hasletleri, neşeyi ve sağlığı yok eden en büyük günahı olarak görmektedir. Buna yönelik ele aldığımız Müfit Can Saçıntı'nın yönetmenliğini yaptığı Mandıra Filozofu (2014) filmi de modern sistemin tahrif ettiği hayatlar ile bunlara koşut olarak sunulan Lafargue'ın deyimi ile iktisadi önyargıların çalışmaya duyulan kini henüz söküp atmadığı bozulmamış hayatların bir kıyaslamasını içermektedir. Bizlere iki zıt karakter üzerinden bir dikotomi sunan film Lafargue'ın önerileri bağlamında içerik analizine tabi tutulmuştur. Sonuç olarak, Mandıra Filozofu filminin Mustafa Ali karakteri üzerinden vermiş olduğu önermelerin Lafargue'ın modern sistem içerisindeki çalışmaya dair düşünceleriyle örtüştüğü görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Tembellik Hakkı, Mandıra Filozofu, Modernizm, Emek.

ANALYSIS OF THE DAIRY PHILOSOPHER (2014) FILM IN THE CONTEXT OF PAUL LAFARGUE'S "THE RIGHT OF LAZINESS"

Abstract

What Paul Lafargue pronounces as the "Right to Laziness" is actually a "right to freedom" against the brutal system of exploitation. The author, in his grotesque book, in which he deals with working in the context of human nature, sees the modern working system as the biggest sin that destroys all good qualities, joy and health of human beings. The Dairy Philosopher (2014) directed by Müfit Can Saçıntı, which we discussed, includes a comparison of the lives falsified by the modern system and, in Lafargue's words, presented in parallel with the untouched lives where economic prejudices have not yet removed their hatred for work. The film, which offers us a dichotomy through two opposite characters, has been subjected to content analysis in the context of Lafargue's suggestions. As a result, it has been seen that the propositions of the Dairy Philosopher on the character of Mustafa Ali coincide with Lafargue's thoughts on working in the modern system.

Keywords: The Right of Laziness, The Dairy Philosopher, Modernism, Labor.

1. Giriş

Çalışanların kapitalist sistem içerisinde harcadıkları zaman gündelik hayatlarının büyük bir kısmını çalmaktadır. Bu konuya çalışma süresinin uzunluğu açısından yaklaşan Paul Lafargue, çalışma süresinin kısaltılmasını ve dolayısıyla çalışan insanların daha az çalışarak daha çok düşünme zamanına sahip olabileceklerini savunmaktadır. 1848 yılında Fransız Yasama Meclisi'nin çalışma saatlerini 12 saatle sınırlayan düzenlemesini temel olarak Egalite Gazetesi'nde

dört bölümlük tefrika halinde yayınlamış olduğu makaleler, daha sonra *Tembellik Hakkı* ismiyle kitaplaştırılmıştır (1880). Lafargue, bu eserinde aşırı çalışma sürelerinden dolayı düşünce aralığı bulamayan insanların bilişsel açıdan geldiği yozlaşma aşamasını tartışır. Ona göre proletarya kendi sınıfına ve sınıf konumuna dair herhangi bir fikre sahip değildir. Çünkü insanın kendisine dair bir bilince sahip olabilmesi için düşünebilmesi gereklidir. Ancak günde 12-16 saat çalışmak zorunda olan proletarya bir sınıf bilinci geliştirmekten çok uzaktadır. Lafargue’ın “entelektüel soysuzlaşma” diye tarif ettiği bu öz bilinç yoksunluğu tüm proleteryanın ve modern insanın ortak özelliği olmuştur. Kitabında buna yönelik net bir reçete sunmayan, yalnızca çalışma süresinin kısaltılmasına değinen Lafargue, kapitalist ahlaka ve sistematığe eleştiriler yöneltmektedir. Çalışmayı kölelik ahlakı olarak telakki eden Lafargue’a göre, çalışma süresi kısaltıldıkça çalışan insanlar daha üretken ve daha mutlu olacaklardır. Yukarıda değindiğimiz gibi çalışmayı köleliğin ahlakı olarak gören Lafargue, kitabında Antik Yunan’ın ve bazı kutsal metinlerin tembelliği hor gören yaklaşımlarından örnekler vermiştir. Bu kitabın tezleri bağlamında ele aldığımız 2014 yılında gösterime giren *Mandra Filozofu* (Müfit Can Saçıntı, 2014) filmi Lafargue’ın bukağılarla işliklere zincirli proletaryaya önerdiği isyan ve reddedişi Mustafa Ali karakteri üzerinden bize vermektedir. Öyle ki yazar, çalışmanın bireye ve dolayısıyla toplumun üstüne boca ettiği sefaletlerin yegâne ilacını bir reddedişe bağlamaktadır. Bu yaklaşıma göre, proletarya her şeyden evvel kendi gücünün farkına varmalı din ahlakının, iktisat ahlakının ve liberal ahlakın dayatmalarını ayaklar altına almalıdır (Lafargue, 2021, s. 16). Yönetmenliğini Müfit Can Saçıntı’nın yaptığı *Mandra Filozofu* kapitalist ahlaka reddederek Lafargien bir tarzla yaklaşmaktadır. Film, Mustafa Ali karakteri üzerinden bize çalışmanın bir haysiyet payesi olduğu düşüncesinin dışında da bir anlayış olabileceğini göstermektedir. Ruhunu kapitale satmamayı, elindekilerle mutlu olmayı ve var olmayı varlıklı olmaya tercih eden bir insan tipinin de mümkün olabileceğini düşündürmektedir. Kendine ve ürettiğine yabancılaşmamış özge bir figür olan Mustafa Ali insanın çok da uzak olmayan tarihinden hatırladığı “atasıdır”. Çünkü, Mustafa Ali’nin mülkiyet ve biriktirme anlayışı paylaşım ve ihtiyaç oranındadır.

2. Modern Dönemde Tembellik Hakkı

Tembellik Hakkı, Paul Lafargue’ın 1880 yılında Fransız haftalık *Egalite* gazetesinde tefrika halinde yayımladığı makalelerde ortaya attığı bir kavramdır. Bu kavramla Lafargue, “çalışma hakkı”nın çürütülmesini (2021, s. 2) amaçlamıştır. Fransız Yasama Meclisi’nin 1848’de fabrika ve toplu çalışma alanlarında çalışma süresinin 12 saat olarak belirlenmesi ve sonrasında bu sürenin 16 saati geçmesi ile “Boş Zaman Hakkı” olgusunun önemi artmıştır. Burada tembellik hakkının yerine boş zaman hakkını koyarsak daha anlaşılır olacaktır. Zira Lafargue, çalışmaya değil, insanın kendi ontolojik ve sosyal konumu üzerine düşünmesine engel olan ve onu kendine yabancılaştıran aşırı çalışmaya karşı durmuştur.

Modern kapitalist toplumlardaki iş ve çalışma ahlakını eleştiren Lafargue’a göre, bu bir delilik ve kökleri dinsel geçmişin derinliklerinde olan bir dogmadan ibarettir. Buna ek olarak, kapitalist sistemin geçerli olduğu toplumlarda insanları tuhaf bir iş aşkı sarmıştır. Lafargue’ın o zaman (1880) sarf ettiği sözleriyle söylenecek olursa: “Bu çılgınlık, iki yüzyıldır mahzun insanlığa eziyet eden bireysel ve toplumsal sefaletleri peşine takmış sürüklüyor. Bu çılgınlığın adı çalışma aşkı; bireyin ve evlatlarının yaşamsal güçlerini son noktasına kadar tüketen azgın bir çalışma tutkusudur” (2021, s. 3). Temel ahlaki köklerini dinlerden alan bu zihinsel sapma hali, dinsel öğretileri vaaz eden din adamlarının, ahlakçıların mistikleştirme ve kutsamalarından dolayı kökleşmiştir. Püriten dinin dayattığı “çalışmak ibadettir” anlayışı, kapitalist dönemde korkunç bir tablo yaratmıştır. Çalışma tutkusu, “kapitalist toplumda her türlü entelektüel soysuzlaşmanın, her türlü organik bozulmanın sebebidir” diyen Lafargue’a göre bu durum insan üzerinde çok yıkıcı bir etkiye sahiptir ve aynı zamanda tüm tarihsel ve sosyal sefilliklerin kaynağıdır (2021, s. 3-4).

Tüketen bir çalışma tutkusu ve hatta onunla tanımlanma durumu, akıl dışı olsa da belirli fenomenler bağlamında mantıklılık çerçevesine oturtulmuştur. Kültür tarihi açısından bakıldığında mantıklılık şemsiyesi ve kaynağı salt ekonomik olmanın ötesinde bir yaşam tarzına işaret etmektedir. Pratik ve ussal olan yaşam tarzı, içsel bir zorunluluğun

sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Ahlakilik olarak açıklanabilecek bu içsel zor, kadim bir kültürel birikimin yansımalarıdır. Max Weber'e göre yaşam tarzlarımızı belirleyen şey, inancımızın bize yüklediği ödev ahlakıdır. Bu durum zamana bağlı bir biçimde akıl dışı olanın akli-leştirilmesi ile çağdaş dünyanın irrasyonel ekonomik yaşam tarzı inşa edilmiştir. Weber bu belirlenimi şu sözlerle ifade etmektedir: “Eskiden yaşam biçimini belirleyen öğelerin en önemlileri büyü, dini güçler ve bunlara duyulan inançla ortaya çıkan ahlaki ödev duygusuydu” (2016, s. 17). Ekonomik hayatın alışkanlık biçimini (ethosunu) mantıki ahlakilikle açıklayan Weber, çağdaş kapitalist toplumların ekonomik düşünme tarzlarının nedensellik bağımlı Protestanlığın ekonomik aklıyla kurmuştur. Modern dünya ekonomik ahlakının yalnızca Protestanlığın asketik (münzevi) yanıyla bağlanması, Batı kapitalist düşüncesini izah etmekte yeterli olsa bile, günümüz dünyasının tamamı için yeterli değildir. Ancak yine din kaynaklı ödev ahlakı tüm modern dünya ekonomik düşüncesini şekillendirmiştir. Temelde uhrevi hayatı önceleyen İslam'da bundan payını almıştır. Hz. Muhammed'e atfedilen ve gerçekliği tartışmalı bir söz (hadis), “Hiç ölmeyecekmiş gibi dünya için, yarın ölecekmiş gibi ahiret için çalış” bu mantığı özetler niteliktedir. Bu, dünyevileşmiş Müslümanların mottosudur. Weber, böylesi bir muhafazakarlığın hayatın her alanına sirayet eden bir eğilim olduğunu savunur. Ona göre, Pietist Hıristiyanlıkta olduğu gibi, ataerkil bir bakış açısının ışıkta dışavurumudur. Muhafazakâr ataerkil yapı, ev ekonomisinden fabrika sistemine geçişin ilerletici unsuru olmuştur ve kapitalist ilerlemeyi hızlandırmıştır. Weber, bu tarihsel ve dini geçmişin insan ruhundaki izdüşümünü, şu cümlelerle dile getirmiştir:

“Eski Protestan ruhunun belirli dışavurumları ile çağdaş kapitalist kültür arasında yakın bir akrabalık bulunsa bile, bu akrabalığı, dinin (Protestanlığın) iyi ya da kötü, az ya da çok materyalist ya da anti-asketik ‘yaşam zevki’nde aramamalıyız; tersine, onun saf dinsel özelliklerinde aramalıyız. Montesquieu, İngilizler için şöyle der: ‘Bütün dünyadaki insanlar içinde, şu üç bakımdan en ileri durumdadırlar: dindarlıkta, ticarete ve özgürlükte.’ İş alanındaki üstünlükleri ve özgür politik kurumlara uyumları, Montesquieu’nun onlara atfettiği aşırı dindarlıkla ilişkili olamaz mı?” (Weber, 2016, s. 34).

Maddi tutuculuk, en temel eğitim kurumu olan ailede ve dini fenomenler üzerinden işleyen kültürlenme sürecinin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır ve dinsel ekinin kutsallaştırdığı çalışkanlık, ahlakın ve ıslahın esası sayılmaktadır. Lafargue çalışmanın dini otoritelerce takdisini, şu sözlerle ifade ediyor:

“Çalışşın, refahınızı sağlamak için durmadan çalışın! Ve Anglikan Kilisesi’nden Rahip Towshend, Hıristiyan merhameti adına terennüm ediyor: Çalışın, gece gündüz çalışın; çalışarak sefaletinizi arttırıyorsunuz ve sefaletiniz çalışmayı kanun zoruyla dayatma mecburiyetinden kurtarıyor bizi. Çalışmayı kanun yoluyla zorunlu kılmak ‘fazla zahmetli, fazla şiddet gerektiren ve gürültü koparan bir iş; açlık ise tam tersine dingin, sessiz, sürekli bir baskı olmakla kalmıyor, çalışmanın ve sanayinin en doğal gerekçesi olarak, en güçlü çabaların da yolunu açıyor.’ Çalışın, çalışın proleterler, toplumsal serveti ve bireysel sefaletinizi büyötmek için çalışın; çalışın, çalışın ki yoksullaştıkça çalışmak ve sefilleşmek için daha çok nedeniniz olsun. Kapitalist üretimin acımasız kanunu budur” (Lafargue, 2021, s. 13).

Sürekli ihtiyaç üreterek “açlık” ve yoksunluk hissi yaratan kapitalist sistem için, zora dayalı bir çalışma itkisi dayatmaktan daha tutarlı ve soft bir yol olan bu yöntem, insanları çalışarak kendi sefaletlerinin taşıyıcısı yapmak adına Lafargue’ın da deyimiyle en az gürültülü yöntemdir. İktisatçıların, ahlakçıların, din adamlarının, kanaat önderlerinin iyi bir şeyler katmak adına vaaz ettiği sıkı çalışma, insan hayatında iyiye dair ne varsa silip süpüren “refah canavarı”na dönüşmektedir. Bunun yanı sıra çalışana iş vermek için kutsiyeti gereği en önemli yardımseverlik konumu olarak yansıtılmaktadır. “Ey Burjuvazinin devrimci ilkelerinin uğradığı içler acısı başarısızlık! Ey onun ilerleme tanrısının kasvetli armağanları! Yardımseverler, tembellik ederek zenginleşmek için yoksullara iş verenleri İnsanlığın velinimetleri diye alkışlıyorlar” diyen Lafargue, sözlerini şöyle sürdürmektedir: “Bir köylü topluluğunun ortasına fabrika dikeceklerine, veba saçsalar, su kaynaklarını zehirleseler daha iyi olurdu. Oraya çalışmayı sokun ve neşeye,

sağlığa, özgürlüğe elveda deyin; hayatı güzelleştiren ve yaşamaya değer kılan her şeye elveda...” (2021, s. 12). Kutsal çalışmanın baş döndürücü cazibesi, zehirli bala üşüşen sinekler gibi “insanı” yavaş ve derinden öldürmektedir.

Sonuç olarak şunu söylemek gerekir ki, Lafargue’ın “Tembellik Hakkı” olarak telaffuz ettiği şey aslında bir acımasız sömürü sistemine karşı bir “özgürlük hakkı”dır. Yaratanın insana hediye ettiği ve kendi genetik kodlarıyla en uyumlu yaşam olan özgür ve sağlıklı yaşam, sistematik ve bilinçli bir saldırıyla elinden alınmıştır. İşliklere hapsedilen hayatların tutunmak için tükendiği kölelik düzeni her çağda ve her kültürde insanın kendine ihaneti olarak karşımıza çıkmaktadır.

3. Emegın Modern Konumu

Emek kavramı Türk Dil Kurumu’nun Türkçe Sözlüğü’nde birkaç şekilde tanımlanmaktadır. Bunlar: “Bir işin yapılması için harcanan beden ve kafa gücü, mesai, zahmet” ve “insanın bilinçli olarak belli bir amaca ulaşmak için giriştiği hem doğal ve toplumsal çerçevesini hem de kendisini değiştiren çalışma süreci” şeklindedir (www.tdk.gov.tr, 09.02.2022). Karl Marx ise emek kavramını mübadele değeri olan ve artı değer yaratan metaların üretimini ifade eden bir kavram olarak tarif etmektedir (2018, s. 189).

Marx, emek kavramına iki farklı bakış açısı ile yaklaşır. İlk olarak üretken emeği, artı değer üreten ve sermaye ile doğrudan bağlantısı olan emek türü olarak tarif ederken, üretken olmayan emeği ise fiziksel olarak üretim alanında olmayan, sermaye ile ilişkisini dolaylı bir şekilde yürüten ve artı değer üretmeyen bir emek türü olarak ifade etmektedir (2018, s. 50).

Emek kavramı çağın sosyal ilişkilerinin gelişme düzeyine paralel olarak farklı biçimlere bürünmektedir. İlkel komünal sisteminde emek ortaklaşa gerçekleştirilen bir eylemdir. Başka bir deyişle mahiyeti itibariyle kolektif bir faaliyettir. İlkel komünal dönemde üretim araçlarının mülkiyeti ve üretimin çıktıları da ortaklaşa kullanılmaktadır. Bu dönemden sonra gelen bütün sosyo ekonomik formasyonlarda ise insan emeği sömürüye tabi olmuştur. Köleci toplumlarda kölenin emeği, feodalizmde serfin emeği ve son olarak kapitalist sistemde de proletaryanın emeği sömürülmektedir (Aytekin ve Çalışlar, 1972, s. 133). Emekçi kendi üretim araçları üzerindeki tüm haklarını kaybetmiş ve bu yüzden, yaşamlarını sürdürebilmek için, emek güçlerini üretim araçlarının mülkiyetini elinde bulunduranlara satmaya mecbur kalmışlardır (Marshall, 2005, s.184). Özellikle emeğin sermaye ile bir bütün olması ve servetin kaynağının keşfi olarak görülmesi, emeğin verimliliğinin yükseltilmesini, dolayısıyla da sömürü süreçlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Bauman, 2011, s. 30).

Emek kavramı, 18 yüzyıl itibariyle bugünküne yakın bir anlamda kullanılmaya başlanmıştır. Bu tarih itibariyle emek kelimesi, kapitalist koşullar altında sermayeye dayalı bir şekilde çalışma anlamına gelmektedir (Fuchs, 2015, s. 51). Sanayileşme ile birlikte üretim sürecinin farklılaşması, ücretli çalışmanın da önemini artırmış ve bu süreç toplumsal hayatın her alanında hâkim olmaya başlamıştır. Endüstrileşmiş bir toplumda bir ürünün üretilebilmesi için işçilerin, sermayenin denetimi altında aynı iş yerinde ve eş zamanlı bir şekilde çalıştırılması, kapitalist üretime özgü bir çalışma sürecidir. Bu üretim biçimi emek sürecinde insanın kreatif potansiyelini kaybetmesine de neden olmaktadır. Kapitalist sistemindeki asıl amaç kullanım değeri yerine değişim değeri üretmektir. Dolayısıyla bu üretim sisteminde emek süreci başkalarının istek ve ihtiyaçlarının karşılanması gayesi ile kullanılmaktadır. Bu da insanın emeğine yabancılaşmasına neden olmaktadır (Aydoğanlı, 2011, s. 22). Emeği, üretim araçlarının insan denetiminde olmadığı yabancılaştırılmış bir süreç olarak ele alan Fuchs, bu şekilde çalışmayı toplumu dönüştürmek gayesiyle emek araçlarını kullanan bir süreç olarak tarif etmiştir (2015, s. 50). Bu durumda emek, sınıflı toplumların; çalışma ise tüm toplumların ortak bir olarak karşımıza çıkmaktadır. Emek ve çalışmayı benzer kavramlar olarak ele alan Hodson ve Sullivan da bu kavramın yabancılaşma ve yoksulluk ile eş değer olduğunu ifade etmişlerdir (Hudson ve Sullivan, 2012, s. 4).

Günümüzde de özellikle dijitalleşme ile birlikte çalışmanın ve artı değer üretmenin yolları çeşitlenmiştir. Sınırları ortadan kalkan sermaye, dünyanın her noktasında artı değer yaratmak üzere hareket eder hale gelmiştir.

Sermayenin Bauman'a göre akışkan bir hal alması emek süreçlerinin de bu duruma uyumlu hale gelmesini zorunlu kılmıştır. Artık sermaye sahibi hiçbir mekâna bağlı kalmadan istediği üretimi yaparak tüketiciye ulaştırabilmektedir. Bauman, bu yeni emeğin en önemli özelliğinin, “şekilsiz olana şekil verme” ve “süresiz olana zaman içinde bir varlık kazandırma” gibi beceriler olduğunu dile getirmiştir (2019, s. 203). Sermayenin mekâna bağlı olmadan dolaşımı emek kavramının da esnek bir hal almasını sağlamıştır. Her an her şeyi yapmaya hazır olmak bu yeni dünyaya eklemelenmenin tek koşulu olmuş, işçi de sürekli bir değişime mecbur bırakılmıştır (Bauman, 2011, s. 8). İletişim teknolojilerindeki gelişmelerle birlikte emek gücünün kullanım alanı da genişlemiştir. Artık işçiler sadece fabrikalarda, iş merkezlerinde veya plazalarda değil, evlerinin içinde dahi sermayenin hizmetkarı olmuştur. Dolayısıyla Lafargue'ın da üzerine basarak vurguladığı gibi düşünce aralığı ve düşünebilme olasılığı ortadan kalmıştır. Böylelikle çalışan kesim yalnızca bedenen değil, zihinsel ve ruhsal olarak da gerilemiştir.

4. Yöntem

Birol Güven'in yazdığı ve Müfit Can Saçıntı'nın yönettiği *Mandıra Filozofu* filminde ana karakterlerden Mustafa Ali'nin, modern dünya sistemine karşı koyduğu tavır, onu Muğla'nın Çökertme koyunda yerleşim alanlarından uzak bir kulübede yaşamaya iter. Felsefe eğitimi almış olan Mustafa Ali, modern teknolojinin getirisi her şeyden uzak, doğa ile iç içe bir yaşam sürmektedir. Tamamı kendisine ait olan gündelik zamanının büyük bir kısmını kitap okumakla geçirir. Modern sistem içinde çalışmaya karşıdır. Cavit karakteri ise çalışkan ve kurnaz bir iş insanıdır. Çökertme koyuna yapmayı planladığı butik otel için Çökertme köyüne gelir. Amacı Mustafa Ali'nin de ortaklarından olduğu araziye satın alıp düşündüğü oteli kısa sürede inşa etmektir. Ancak İstanbul'dan Muğla'ya gelen Cavit'in, Mustafa Ali'yi tanıdıktan sonra; hayatında hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır.

Bu çalışmada *Mandıra Filozofu* filmi Paul Lafargue'ın, *Tembellik Hakkı* eseri bağlamında incelenerek, içerik analizi yöntemi ile değerlendirilmiştir. Her türlü kayıtlı metne uygulanabilen içerik analizi yöntemi; gazete içeriklerinin, televizyon programlarının, roman, karikatür ve filmlerdeki karakterlerin betimlenmesine, diyaloglarda kullanılan kelimelerin incelenmesine imkân veren ve uygulama alanı oldukça geniş olan bir analiz yöntemidir (Yıldırım, 2015, s. 106). Çalışmanın amacı kapsamında *Mandıra Filozofu* filmi de araştırmacılar tarafından birçok kez izlenmiş, konuyla bağlantılı olduğu düşünülen sahneler ve diyalogların olduğu dakikalar not edilmiştir. Daha sonra Lafargue'ın *Tembellik Hakkı* kitabı bağlamında bu sahne ve diyaloglar yorumlanarak filmin analizi gerçekleştirilmiştir.

“Tembellik Hakkı” Bağlamında *Mandıra Filozofu* Filmi Analizi

Film, başrol oyuncularından Cavit karakterinin şu cümleleri ile başlamaktadır. “Bu filmde anlatılanlar; yaşanmış bir hikâyeden alınmıştır demek tam doğru olmaz. Ancak bu filmde anlatılanlar; yaşanacak bir hikâyeden alınmıştır. İçinizden bazıları bu filmde anlatılanları bir gün bir yerde mutlaka yaşayacak, buna inanıyorum. Başka türlü bir hayatın mümkün olduğunu düşünmeye bile fırsat bulamadan, varlıklı olmayı var olmak sanıyordum... Ta ki o güne kadar!” (0:0:16 – 0:1:13). Geldiği nokta itibarıyla kendinin çok uzağında bir varlık algısına sahip insana işaret eden bu cümleler, ters yüz edilmiş varlık algısının dışavurumudur. *Mandıra Filozofu* filminde de sıklıkla eleştirisi yapılan Modern dönem insanı, Max Planck Enstitüsü'nden Aleksander Kluge'un ortaya attığı “insanın delikli hali” savında önerdiği gibi mealen söylenecek olursa, düşen insanın uçuyor gibi hissetmesi olarak tanımlanabilir.

İki karakterin yüzlerine ve gündelik hayatın onlardaki yansımalarına odaklanan film, karakterlerin uyanma sahneleri ile devam etmektedir. Cavit'in uyanma sahnesinde ilk olarak dijital saat çalmakta, o kapandıktan sonra da cep telefonunun alarmı devreye girmektedir. Cavit karakterinin kahvaltısı evindeki hizmetçi tarafından hazırlanırken çayı, kahvesi ve ekmeği elektronik aletler ile yapılmaktadır. Devamındaki görüntüler diğer başrol oyuncusu Mustafa Ali'nin hayatının tasvirini yapmaktadır: Eşsiz bir doğa manzarası, sessiz, yavaş ve karmaşadan uzakta. Bu sahnelerde ise Mustafa Ali'nin güne horozun ötüşü ile başladığı görülmektedir. Her iki karakterin güne başlarken ki yüz ifadeleri

birbirinden çok farklıdır. Cavit karakteri uyanmakta zorluk çekmekte, hatta uyanması için tek alarm yetmemektedir. Kalktığında somurtkan ve yorgundur. Mustafa Ali ise mutlu ve enerjiktir.

İki karakterin filmde yansıyan yaşam alanlarını kıyasladığımızdaysa Cavit'in mekânı kalabalık ve sıkışık. Onun mekânı Henri Lefebvre'in "mekân kıtlığı" tanımına uyan modern yaşam alanıdır. Lefebvre, modern hayat alanlarını şöyle tanımlamaktadır: "Eskiden; yaşadığımız ülkelerde ekme kısıtlı fakat mekân genişti. Şimdi (dünyanın belirli bölgelerinde ekme kısıtlı sürerken) buğday bol fakat mekân kıtlığı çekiliyor. İleri sanayi ülkelerindeki bu mekân kıtlığı, özellikle kent ve kentleşme ile ilgili olarak gözleniyor. Zaman da kıtlaşıyor, arzu da" (Lefebvre, 1998, s. 58). Mustafa Ali, doğal ve geniş bir yaşam alanına sahiptir. Cavit'in mekânında kameralar daha çok elektronik aletlere ve teknolojiye yönelirken Mustafa Ali'nin mekânında ise doğal yaşam ve hayvanlara odaklanmaktadır. Cavit'in yaşam alanlarını Lafargue, manufacture (ofis, fabrika, işlik) olarak tanımlamaktadır. Buna karşın Mustafa Ali toprağın çocuğudur. Lafargue bu kıyaslamayı şu cümlelerle yapmaktadır: "Sanayi sonrası ortaya çıkan sefalet tablosu sanayinin vaziyetini tasvir etmektedir. Oysa sanayi öncesi işçilerin hepsi toprağın çocuklarıydı. Civar köylerde otururlardı, hepsinin birer evi ve küçük birer tarlası vardı. Kapitalist ofis ve atölyeler insanı topraktan, başka bir deyişle kökünden koparıp makinanın kucağına atmıştır" (2021, s. 2). Modern hayatın fabrika, atölye ve ofislere hapsettiği insanlar doğadan uzaklaştıkları oranda doğa yoksunluğu çekmektedirler. Gündelik hayat pratikleri açısından iki farklı manzarayı gözler önüne seren film, dingin bir dünya ile acele yaşamın yüzlerdeki yansımalarını aktarmaktadır.

Daha önce belirtildiği gibi Cavit, kahvaltısını hizmetçilere hazırlatmakta, çayı, kahvesi ve ekmeği evdeki dijital aletler ile yapılmaktadır. Bütün bu ihtişama rağmen kahvaltısı bir dilim kızartılmış ekmeğe ibarettir. Mustafa Ali ise kahvaltısını kendi hazırlamakta, kuyudan suyunu çekmekte, ineğinden süt sağmakta, bahçesinden yetiştirdiği sebzeler ve kümeden aldığı yumurtalarla da kendine doğal ve mükellef bir kahvaltısı hazırlamaktadır. İki hayat arasındaki kıyaslamalarla devam eden film modernliğine rağmen dar ve tatminsiz bir mekân ile doğal ve ferah bir başka yaşam alanı arasındaki farka sıklıkla vurgu yapmaktadır.

Kahvaltısı sonrası kamera Mustafa Ali'nin kitap okuma sahnesine dönerken hemen ardından Amerikan bayraklı lüks bir yatın deniz üzerindeki hızlı seyri gösterilmektedir. Kapitalizmin ve gücün sembolü olan Amerikan bayrağı, Cavit'i Mustafa Ali'nin karşıt kutbuna (bizden olmayan, öteki) itmektedir. Bu bayrak izleyicinin hassasiyetlerini kaşıma amacıyla gösterilmektedir. Mustafa Ali'nin naif ve bizden olan görünümüne kontrast yaratmaktadır. Devamında yatın arka planından koya yönelen kamera ve oradaki sincap ile kitap okuyan Mustafa Ali'yi aynı karede göstermektedir. Daha sonra kadrage Mustafa Ali'nin yaşadığı koyun karşısına demirleyen yattaki Cavit'in eşi Güliz ve onun arkadaşı girmektedir. Güliz koyun fotoğrafını tablet ile çekip sosyal medyada paylaştıktan sonra hayranlıkla izlediği koyu arkadaşına beğenip beğenmediğini sorar. An'ın uzağında sanal bir dünyada yaşayan arkadaşı, bu soruyu yanlış anladığı için Instagram'daki fotoğrafı "beğendin mi" şeklinde algılar. Sanal alem beğenisi vurgusu film boyunca sıklıkla yapılmaktadır.

Cavit'in eşi Güliz karakteri, Lafargue'nin merceğine takılan figürlerdendir. Lafargue da burjuva kadınına denk düşen Güliz, hiç üretmemeyi, aşırı tüketmeyi, hırsı ve imaj üzerinden PR'ı yansıtan bir karakterdir. "Sosyete kadınlarının da çok çileli bir hayatları vardır" diye müstehzi bir cümle kuran Lafargue buna şöyle değinmektedir. Üretici sınıfın ürettiği malların tüketimi burjuva kadınlarının yüküdür. Dizginsiz lükslerin, sefaletin içi boş imajları devşiren kitledir. Yine Lafargue'ın "mutlak tembellik içine düşen" diye tanımladığı bu kesim, her zaman bir tatmin arayışı içindedir. Bu tatmin arayışı Lafargue'ın başından beri işaret ettiği ahlaki bozulmadan mütevellittir. Değer arayışının yerini hazzı ve imaj merkezli mutluluklara bıraktığı burjuva hayatında, ahlaki çöküntü ya da yozlaşma sahte bir ontolojik tutundur. *Modern Dönemde "Tembellik Hakkı"* başlığında değindiğimiz tam tersi proleterlere ödev ahlakı ile dayatılan çalışma aşkı, burjuvada tüketme ahlaksızlığı bir toplumsal ödev gibi benimsetilmiştir (Lafargue, 2021, s. 21-22-23).

Kameralar daha sonra Cavit karakterinin İstanbul'daki çalışma hayatına yönelmektedir. İş yerindeki odasına doğru yürürken sekreter hızlı bir tempoda günlük ajandasını Cavit'e anlatmaktadır. Yüz ifadesi ise işine olan ciddiyetini vurgulamaktadır. Bu görüntülerden sonra kameralar koya, Güliz'e döner. Güliz kocasını arayarak arsayı alıp alamadıklarını sorar. Bunun üzerine Cavit zenginliğin verdiği kibri yansıtan bir biçimde şu ana kadar işi çözemedikleri için avukatlarını azarlar. Cavit'in hırsını yansıtan bu görüntülerden hemen sonra Mustafa Ali'nin annesi ile olan diyalogu gelir. Diyalogda, annesinin Mustafa Ali'yi çalışmaya yönlendirmesine karşı onun tavrı ise Cavit'in aksine hırstan çok uzaktır.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Mustafa Ali'nin amcasının oğlu Şükrü ile emlakçı karakterinin diyalogu gelmektedir. Burada, kapitalist ahlaksızlığın sembolü olan emlakçının fırsatçı provokasyonlarına şahit olmaktadır. Emlakçı, Şükrü'ye arsayı satmazlarsa sevdiği kız ile evlenemeyeceğini söyler. Şükrü ile sevdiği kız Gülşah'ın evlenebilmesinin tek yolu kızın babasının koyduğu şartların yerine getirilmesidir. Bu şartlar gereği Şükrü, araziye satmaya mecburdur. Bu nedenle, arsayı satmaya yanaşmayan Mustafa Ali'yi ikna yolları aramaktadır. İki karakter arasındaki diyalogta Mustafa Ali satmama nedenlerini Şükrü'ye şöyle izah eder. Ona göre modern hayat para ve mutluluk getirmeyecektir. Mustafa Ali bu konuşmasında Shakespeare ve Bukowski'den alıntılar yaparak modern hayat ve kapitalizm eleştirisi yapmaktadır. Sözlerini Bukowski'nin "Mutlu insanlar her şeyin en iyisine sahip olanlar değil, sahip olduklarını kaybetmeyecek kadar çok sevenlerdir" cümlesiyle sürdüren Mustafa Ali, Lafargue'ın işaret ettiği zihinsel yozlaşmadan uzak bir profil çizmektedir.

Hz. İsa'dan alıntı yapan Lafargue gibi Mustafa Ali'de kendi tembellik hakkını dinsel referanslarla ontolojik sonluluğuna bağlamaktadır. Cavit ile Mustafa Ali'nin bu bağlamdaki diyalogu şu şekildedir:

- Cavit: Buranın sahibi sen misin
- Mustafa Ali: Yok ben kiracıyım
- Cavit: Kiracı mısın?
- Mustafa Ali: Evet.
- Cavit: Sahibi ile nasıl görüşebiliriz, tanıyor musun sahibini?
- Mustafa Ali: Valla siz nasıl görüşürsünüz bilmem, ama ben daha hiç görüşemedim.
- Cavit: Sahibi kim buranın?
- Mustafa Ali: O kişiye göre değişir. Kimisi Allah diyor, kimisi tanrı, çok eski zamanlarda Zeus diyen bile olmuş. Siz isterseniz bir güç deyin, ama bu tarlanın sahibi ben değilim, ben burada geçiciyim (00:21:43-00:22:23).

Mustafa Ali'nin Cavit'e bu diyalogda verdiği yanıt tüketimci mantıktan çok geleneksel bir yaklaşımın dinsel vurgusunu yansıtmaktadır. Mustafa Ali, modern zihniyetli Cavit'in anlayamayacağı alegorik bir yaklaşım sergiler. Daha sonra Cavit, arsayı modern insanın satın alma motivasyonu ile Mustafa Ali'ye vurgulu bir biçimde neden satmadığını sorar. Mustafa Ali, satın almaktan ya da satmaktan değil, paylaşmaktan yana tavır koyar. Konuşmanın devamı ise bize Mustafa Ali'nin paraya bakış açısını gösterir. Mustafa Ali parayı nominal değeri üzerinden kritize ederek aslında bir yanılsamadan ibaret olduğunu ifade etmektedir. Cavit devamında Mustafa Ali'ye hitaben "akıllı ol" diyerek bir rasyonalite vurgusu yapar.

Daha sonra Cavit, Mustafa Ali'yi ikna yolları ararken son olarak teklif ettiği parayı almasını ve kendisine bir iş kurarak çalışması yönünde telkinde bulunur. Ancak Mustafa Ali, çalışmaya karşı olduğu dile getirerek şu sözleri sarf eder: "İhtiyacından fazlası için çalışmak insanoğlunun aç gözlülüğünden başka bir şey değildir. İnsanlar oturamayacağından çok ev alıyor, harcayamayacağından çok para kazanıyor, arsalar alıyorlar, arabalar alıyorlar, sonra ne oluyor, sela okunuyor bu dünyadan göçüp gidiyorlar" (00:27:40-00:27:59). Mustafa Ali bu ifadeleri ile insanın fani

bir varlık olduğunu ve bu dünyadaki her şeyin gelip geçici olduğunu ima ediyor. Bu dinsel yaklaşımını da Yunus'un "Malda yalan mülke yalan, gel biraz da sen oyalan" şeklindeki veciz dizesi ile noktıyor. Cavit'in bu ikna seansları ve satın alma girişimleri Lafargue da sömürgeci batının yayılmacı politikalarına denk düşmektedir. Yazar bu durumu şu sözleri ile resmeder: "Sömürgeci uluslar, sahip oldukları modern imkanlar ve sermayeyi sigara içip güneşin altında tembel tembel keyif çatan mesut toplumlara götürerek çalışmanın lanetini taşımışlardır" (2021, s. 16). Benzer şekilde Cavit, sahip olduğu modern mantalite ve sermayeyi Mustafa Ali'nin tembellik cennetine taşıma gayretindedir. Bu sömürgeci zihniyet farkında olmadan Cavit'i ele geçirmiştir. Özünde iyi niyetli bir insan olan Cavit, hırsının farkında bile değildir.

Bir başka sahnede de Cavit, kahvaltı yaparken önüne sadece ilaçlarla dolu bir tabak gelmektedir. Modern sistemin gasp ettiği sağlığı, tüketen bir çalışmanın sonucu olarak bozulmuştur. Yine aynı kapitalist sistem İtrogenese (hekim kökenli) bir gasp ile Cavit'in kaybettiği sağlığına koşut olarak ilaç dayatmaktadır. Yıkıcı çalışma şartları ile tahrip edilmiş sağlık, kapitalist işlik sistematığının doğal bir çıktısıdır. Lafargue'a göre, insanın ruhunu yaralayan bu günahkâr atmosfer icat edilmiş en büyük belaların başında gelir. Ve çalışma asrı diye nitelendirilen bu asır, asıl itibarıyla "acının, sefaletin ve çürümenin asrıdır" (2021, s. 9).

Cavit, daha sonra da Mustafa Ali ile tekrar konuşmaya gider. Mustafa Ali ise bu sırada kendi kahvaltısını hazırlamaktadır. Kümeden yumurta almak ve tarladan yetiştirdiklerini toplamak için Cavit'i yönlendirir. Mustafa Ali bunu yaparken de kapitalist sistem eleştirisi yapmaktadır. Ancak Cavit'in kendi yumurtasını almak için takındığı tavır, emeği küçümseyen bir tavidir. Cavit 'in bu tavır Thorstein Weblen'in tanımladığı mütekebbir burjuva hareketidir. Weblen'e göre belirli bir ekonomik güce erişmiş ve burjuva statüsü kazanmış insanlar, antik dönemden gelen çalışma eşittir kölelik bakışından dolayı kendisi için pişireceği yumurtayı kümeden almayı dahi şerefli ve takdire değer bir hareket olarak saymamaktadır (Weblen, 2005, s. 41). Cavit yukarıdaki diyalogun devamında Mustafa Ali'ye düşünmesi için 24 saat süre verir. Ancak saatim yok cevabını alır. Ve biyolojik saat örneği üzerinden insan doğasına vurgu yapar. Cavit bu sefer, karar verdikten sonra telefon ile aramasını ister, ancak Mustafa Ali telefonunun da olmadığını söyler ve Cavit'e vurgulu bir ifade ile saatin kelepçe telefonun ise tasma olduğunu dile getirir. İnsan hayatını kolaylaştırması beklenen bu teknolojik aletler, insanın yükünü almak yerine, yeni ve daha kompleks sorumluluklar yaratmaktadır. McLuhan'ın "insanın uzantısı" dediği teknolojik aletler insanın organik parçalarını uzattığı için yükünü de arttırmaktadır. Bunu Lafargue da Antik Yunan şairi Antiparos'un şiirinde dile getirdiği köle kadınları özgürleştirecek olan su değirmenlerine benzeterek, ozanın şiirini şu şekilde yorumlamıştır: "Heyhat! Pagan ozanın müjdelediği boş vakitler bir türlü gelmedi; kör, ahlaksız ve canice çalışma tutkusu, özgürleştirici makineleri özgür insanları köleleştirme aracına dönüştürüyor; makinelerin üretkenliği insanları yoksullaştırıyor" (2021, s. 19). Teknoloji-insan dikotomisinde benzer bir yaklaşıma sahip olan McLuhan, insanın psişik ve fiziksel uzantısı saydığı teknolojik aygıtların (2001, s. 123) insana boş vakit kazandırmadığı gibi bilişsel melekelerini de körelttiğini dile getirmektedir. McLuhan'a göre, "Eğer Shakespeare matbaanın yaygınlaşmasından sonra yaşamış olsaydı o eserlerini veremezdi" (2014, s. 27)

İlerleyen sahnelerde koyu satın almak isteyen Cavit'e Mustafa Ali, yılda ne kadar tatil yaptığını sorar ve bir hafta cevabını alır. Oysa Mustafa Ali'nin bütün hayatı tatildir. Mustafa Ali, Cavit'in ömrünün sonuna kadar yaşayacağı tatil gün sayısını hesaplayarak sadece 210 gün yaşayacağını söyler. Zira Mustafa Ali'ye göre çalıştığı günler yaşadığı gün olarak sayılmamaktadır. Bu konuşmadan sonra saat görüntüleri ve tik takları eşliğinde Cavit, kendi varlığına yönelik düşüncelere dalar ve Mustafa Ali'nin "210 gün ömrün kaldı" cümlesi kulaklarında tekraren yankılanır. Çalışılan sürenin yaşanılan süre olmadığı kanısı Lafargue'ın da vurguladığı bir fikirdir. Zira Lafargue'a göre insanın zorunlu hapsedildiği fabrika, atölye, maden ya da günümüzdeki plazalar gibi manufactureler insanın yaşadığı ve geliştiği alanlar olmaktan çok uzaktadırlar. Lafargue'ın deyimiyle bu kendi eliyle hayatını ve sağlığını hiçe saymaktır. Dolayısıyla burada yaşamış olmaktan bahsedilemez (2021, s. 8- 9).

Mandıra Filozofu filminin ana karakterlerinden Mustafa Ali, Lafargue'ın kapitalist sistemdeki çalışma anlayışına paralel düşünmektedir. Kendisini ikna etmeye çalışan diğer ana karakter Cavit ile aralarındaki şu diyaloglar bu durumu yansıtır.

- Cavit: Mustafa Ali sen bayağı çalışıyorsun, senin için tembel diyorlar ama.
- Mustafa Ali: Yo bu sistemde çalışmaya karşıyım ben, çünkü bu sistemde çalışmak modern köleliktir. Oysa çalışkanım ben, ama depom yoktur benim.
- Cavit: Depo mu?
- Mustafa Ali: Yani çalışırım ama biriktirmem. Yetecek kadar çalışırım. Kendime ve ihtiyacı olana yetecek kadar.
- Cavit: Yani herkes senin gibi düşünse ne ateş bulunurdu ne de tekerlek.
- Mustafa Ali: İyi mi yaptı yani insanlık (1:07:25–1:07:57).

İkilinin yukarıdaki diyalogundan Lafargue'ın şu cümlelerine varmak mümkündür. “Uygar Avrupa’ımızda doğuştan güzel insanların izini arayacak olsak, iktisadi önyargıların çalışmaya duyulan kını henüz söküp atmadığı uluslara bakmak gerekir. Ne yazık ki giderek bozulan İspanya hala bizdeki cezaevi ve kışlalardan daha az sayıda fabrikaya sahip olmakla övünebilir; bir sanatçı kestane gibi esmer, çelik gibi dik ve esnek, gözü pek Endülüslüyü hayranlıkla izlemekten keyif alabilir; delik deşik pelerinine ihtişamlı sarılmış dilencinin Ossuna düklerine *amigo* diye seslendiğini duyunca insanın kalbi ürperir. İçindeki ilkel hayvan henüz iğdiş edilmemiş İspanyol için çalışmak köleliklerin en beteri” (2021, s. 4). Lafargue bu cümlelerle gereğinden fazla çalışmanın insan doğasını nasıl tahrip ettiğini ima etmektedir. Kendi doğasından uzaklaşmamış insana ise övgülerde bulunan yazar, henüz modern Avrupa’ya göre teknolojisi görece daha geri olan İspanya üzerinden bu gelişmemişliği olumlamaktadır. Lafargue’ın burada anlatmak istediği şey yaratıcılık ve üretimden feragat etmek değil, kapitalist üretim sisteminin kontrolü altındaki çalışmanın reddedilmesidir (Weeks, 2011, s. 137).

Tam da bu noktada filme dönecek olursak Mustafa Ali’nin vücut dili beklenilen aksine Türkiye’nin sayılı zenginlerinden Cavit’e karşı “köleliği” değil denkliliği yansıtan sembolik imajlar içermektedir. Cavit ile yürürken başı dik ve elleri arkasında olan Mustafa Ali, Cavit’ten bir beklenti içinde değildir. Aynı zamanda çalışmanın mahiyetine vakıf bir profil sergilemektedir. Ona göre çalışmanın ölçüsü biriktirmek değil, hayatta kalmaktır. Zira fazla çalışmak bireysel ve toplumsal yozlaşma ile sonuçlanır ve bir noktadan sonra geri döndürülemez bir aşamaya varır. Öte yandan Lafargue, çalışmanın getirdiği bireysel ve toplumsal sefaletler ne kadar büyük olursa olsun insan istiyorum yapabilirim dediği vakit bu sefaletlerin son bulacağını ifade eder. Bunun için kendi gücünün farkına varmak, dinci ahlakın, iktisadi ahlakın ve liberal ahlakın ön kabullerini ayaklarının altında çiğnemelidir. Kendi doğal hayat akışına yönelerek “kutsal” tembellik hakkını ilan etmelidir (2021, s. 16). Etienne de La Boetie bu öğretilmiş, sürdürülebilir çaresizliği, “gönüllü kulluk” olarak tanımlamaktadır. Ona göre insanların gönüllü kulluğunun birinci nedeni serf doğmaları ve bu yönde eğitilmeleridir ve eğer isterlerse onları bu cendereye sokan sistemi alaşağı etmeleri çok kolaydır. (2016, s. 41)

Lafargue’ın kültür köklerini bulduğu Yunan’da çalışmak mankurtların ve kölelerin işidir. Özgür bir ruha sahip olan insanlar bedeni ile değil zekâsı ile daha az çalışarak daha mutlu yaşayabilir. “İsa, dağdaki konuşmasında tembelliği vaaz etmişti” diyen Lafargue, sözlerini şu cümlelerle sürdürmektedir: “‘Kır zambaklarını göz önüne getirin: Ne güzel serpilip büyürler! Ne çalışırlar ne de iplik eğirirler.’ (...) ve ayrıca sakallı ve ürkütücü tanrı Yehova, kendisine tapınanlara ideal tembelliğin en üstün örneğini verdi: altı gün çalıştıktan sonra sonsuza kadar dinlenmeye çekildi” (2021, s. 3-5). Bertrand Rusell da *Aylaklığa Övgü* isimli kitabında çalışmanın erdem olduğuna inanmanın toplumlarda büyük zararlara neden olduğunu belirterek bu çalışma ahlakını benimseyen toplumların köleleştirildiğini ifade etmiştir. Rusell, modern zamanda çalışma saatlerinin azaltılması ile bu durumun çözülebileceği yönündeki iddiasını da şu cümleleri ile dile getirmektedir: “Çağdaş teknoloji aylaklığın sadece imtiyazlı sınıflara ait bir imtiyaz değil, bütün

toplum içinde eşit dağılan bir hak olabilmesini, birtakım sınırlar içinde mümkün kılınmıştır. Çalışma ahlakı köle ahlakıdır, modern dünyada ise köleye ihtiyaç yoktur” (1990, s. 11). Çalışmaya Hegel’in perspektifi ile yaklaşacak olursak, bağımlı ve bağımsız öz bilinçler dikotomisi gözümüze çarpmaktadır. Hegel, “efendi-köle diyalektiği”nde insanı iki gruba ayırmaktadır. Düşünre göre bağımlı öz bilinç sahipleri yarı insandır. Çünkü bağımsız, kendi kendine yeten bir öz bilinçten yoksundurlar. Hegel bu konuyu tartışırken modern felsefenin babası sayılan Descartes’ın *cogito* savı eksiktir der. Çünkü “düşünüyorum öyleyse varım” diyen insanın düşünce okları kendisini ıskalayarak nesneye yönelir. Asıl olması gereken insanın düşüncesinin kendisinden başlamasıdır. Eğer insan nesneye yönelirken kendisinden başlayamıyorsa farkındalık geliştiremez ve kendine yabancılaşır. Buradaki zımnî tercih asıl itibariye köle olmamış insanı Hegel’in deyişiyle “hem köle hem efendi doğmuş” insanın özünde barındırdığı nüveleri sonradan toplumca kazandırılan yönelimle beslemesidir (2004, s. 136). Veyahut bu yönde eğitilmesidir.

Yukarıda da değindiğimiz gibi Cavit için hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Devamındaki sahnelerde Cavit, özel jeti ile İstanbul’a dönerken Mustafa Ali ile konuştukları yine kulaklarında çınlar. Daha sonra havaalanından işine giderken arabasını Zincirlikuyu mezarlığının önünde durdurur ve iner. Gözü mezarlık kapısının üzerinde yazılı olan “her canlı ölümü tadacaktır” ayetine takılır. Bununla birlikte Mustafa Ali’nin söylediklerini hatırlar ve kendi sonluluğuna odaklanır. Ani bir kararla ertelediği hayatı yaşamaya karar veren Cavit özel şoförünü indirdiği arabasına binerek Çökertme koyuna geri döner. Devam eden görüntülerde dingin bir akşam yanan ateşin önünde Cavit ve Mustafa Ali modern hayatı tartışmaktadırlar. Cavit, fakir bir aileden geldiği için kendine hedefler koymuştur ve zenginliği ana hedefi yapmıştır. İnsan mutluluğunu ıskalayan ama mutluluk adı altında parayı pazarlayan kapitalist sistem de zenginliği ana hedef olarak insana şartlandırmaktadır. Cavit, bu hedeflere şartlanmış olarak geçirdiği hayatının muhasebesini yaparken, aslında kendini ıskaladığının farkına varmıştır. Böylelikle belki ilk defa Mustafa Ali aynasının karşısında hedeflerinin kendisini ele geçirdiğini keşfetmiştir. Sonuçta o da bir insandır. Bu diyalogun ardından gelen sahne, Mustafa Ali’nin köyünde ölen biri için verilen sela ile devam eder. Bu sahne ile insanın sonluluğuna bir başka dinsel fenomen ile dikkat çekilir. Cavit, Lafargue’ın önermelerine yakın bir pozisyona gelir. O güne dek öleceğini hiç hesaba katmadan çalışan Cavit, bu çalışma tutkusundan vazgeçerek tembellik hakkını kullanmaya karar verir.

Cavit ile Mustafa Ali köydeki cenazede otururlarken Cavit, Şükrü’nün sevdiği kızın babasına hitaben kızı neden vermediğini sorar. “İşsiz adama kız vermem” cevabını alınca da İslami kanaatkarlıktan dem vurarak “Şükrü evlenmek için gerekli üç şeye de sahiptir” der. Bunlar lokma, hırka ve kulübedir. Cavit bu sözleri Hz. Muhammet’e atfeder ve yerdeki ölüyü işaret ederek diyalogu şöyle tamamlar: “Hayat dediğin nedir ki işte, 2 metre kumaş”. Cavit bu sözleri ile Gülşah’ın babasını ikna ettikten sonra film, düğün sahnesi ile devam eder. Düğünde herkes eğlenirken çalan müzik de düzeni sömürenlere yöneliktir. Şarkının sözleri şu şekildedir:

“Yeşili inekler yedi

Denizi de timsahlar

Hazineyi yamyamlar

Memleketin içine ediverdiler gari

Gari de gari gari”

Filmin sonunda ise Cavit karakteri Çökertme koyuna yerleşir ve Mustafa Ali’nin küçük balıkçı teknesinden elinde iki balıkla iner. Mustafa Ali karakterine dönüşmüş olan Cavit’in sakalı uzamıştır ve yine Mustafa Ali karakterinde gördüğümüz doğaya karşı içtenlikle koya girmektedir. Elinde balıklarla kulübesinin önünde durur, kamera kadrajından yavaş yavaş çıkar ve film burada son bulur.

5. Sonuç

Günümüz popüler kültürün egemen olduğu sinema sektöründe gişe kaygısı taşımadan yapıldığı görülen *Mandıra Filozofu* filmi, beklentinin aksine popüler kültür unsurlarına başka mercekler tutmuştur. Zenginliğin satın alma paritesinden farklı bir şey olduğunu anlatmaya çalışmıştır. Hepimizin hayatına değen olgu ve olayların işlendiği filmde ele alınan hayat kritiği modern çağımızın yaşanmakta olan hayatına yapılmaktadır. Modern muhayyilenin mutluluk eşittir satın almak anlayışını irdeleyen filmde münzevi bir bilgiyi canlandıran Müfit Can Saçıntı, bizden bir karakter olarak düşündüğümüz ama söyleyemediğimiz çalışma nefretini dillendirmektedir. Her ne kadar kültürümüzün ve ahlaklarımızın bize dayattığı çalışma aşkını taşısak da genetik kodlarımız ve doğa belirli bir düzeyin üzerindeki çalışmaya uygun değildir. Film boyunca bizden ve sıcak olan Mustafa Ali karakteri ile öteki ve soğuk olan Cavit karakteri kozmik iyi kötü çatışmasını sergilemektedir. Doğamıza daha yakın bulduğumuz Mustafa Ali, yazarın çalışma ahlakı açısından “iğdiş edilmemiş” ve yabancılaşmamış bir karakterdir (Lafargue, 2021, s.4). Filmin analizini dayandırdığımız tembellik hakkı kavramı Marx’ın damadı olan Paul Lafargue’in ortaya attığı bir kavramdır. Marx’ın ideolojik ardılı olan Paul Lafargue, bu kavramı kapitalist sistem ve onun getirmiş olduğu çalışma ahlakının eleştirisi üzerine bina etmektedir. Proletaryaya olan umudunda Marx’a yakın duran Lafargue, modern dönem sonrası sanayi sistemi insanını ruhen ve bedenen tüketen çalışma anlayışıyla sistem içerisinde eriyen işçi sınıfını kınamaktadır. Lafargue’a kulak verecek olursak: “İşçi sınıfı ona tahakküm eden, tabiatını bozan takıntıyı gönlünden söküp atarak, o müthiş gücü ile ayağa kalksa (...) üç saatten fazla çalışmasını yasaklayan bir yasa şekillendirseydi, yeryüzü, şu yaşlı yeryüzü neşe ile ürpererek içinde yeni evrenin sızradığını hissedirdi... Ama böyle yığıtçe bir karar, kapitalist ahlak tarafından yozlaştırılmış bir proletaryadan nasıl beklenir ki...” (2021, s. 36-37). Başka bir deyişle söylenecek olursa bütün sosyal sefaletlerin anası sayılan kapitalist sistemdeki çalışma, ancak insanın tembellik hakkına sarılması ile deva bulacaktır. Filmdeki Mustafa Ali karakteri ise Lafargue’in düşüncelerine paralel bir şekilde aşırı çalışmayı filmin kapitalist figürü olan Cavit karakteri üzerinden kritize etmektedir. Filmde yansıdığı haliyle kendine yabancılaşmış olan Cavit için çalışmak, hayatın yegâne anlam kaynağıdır. İki zıt karakterin kontrastını yaşam alanları üzerinden de sergileyen filmde, Cavit karakterinin mekânı Lafargue’in Manufacture kavramı ile tarif ettiği ofis, fabrika, plaza ve iş merkezleridir. Doğadan uzaklaştığımız modern yaşam alanlarımız bizi tüketen önemli bir başka unsurdur. Buna karşın Mustafa Ali ise doğanın çocuğudur. Filmde yansıyan bir başka önemli unsur ise yine Lafargue’in işaret ettiği tüketim olgusudur. Tüketici birey temsilini yansıtan Güliz karakteri yazarda burjuva kadınına denk düşmektedir. Kaynağını bilmeden ve üretim döngüsü hakkında herhangi bir fikir sahibi olmadan, yalnızca mental bir masturbasyonla tüketen bu tip, modern tüketim motivasyonunu sergilemektedir. Çalışmaktan bitap düşmüş Cavit, yüz ifadesi, jest ve mimikleri ile çağın en büyük psikolojik sorunlarından olan tükenmişliği göstermektedir. Aynı zamanda hırsın ve kibrin de öznesi biçiminde yansıtılan Cavit, kapitalist sermayedarın hayata bakış açısını da güzel bir şekilde yansıtmaktadır. İki karakterin koydaki arsanın satışına odaklı diyalogları, Cavit karakteri açısından para eşittir mutluluk bağlamında sürmektedir. Münzevi bilgemiz Mustafa Ali, arsanın satışından ziyade Cavit’in kendine yabancılaşmasına vurgu yapmaktadır. Cavit’in farkındalığını geliştirmek için Shakespeare, Bukowski, Yunus Emre ve onlar gibi bilgelik sembolü olan insanların sözleri ile karşılık vermektedir. Bozulmamış insan doğasının örnek figürü olarak Mustafa Ali’nin temel motivasyonu, çalışma ve tüketimin yine doğaya uygun ölçülerdir. Buna ek olarak, insanın ontolojik sonluluğuna sürekli bir vurgu yapan Mustafa Ali Cavit’in gözünde akılcı olmayan biridir. Cavit ona satış karşılığı alacağı para ile bir iş kurarak akıllı olmaya yönelik telkinde bulunur. Cavit’in bu rasyonalite vurgusu, modern dönem insanının bir başka yanılgısıdır. Lafargue’in “çalışmanın takdisi” ve “feci bir dogma” olarak ele aldığı ve “tuhaf bir çılgınlık” dediği şeydir. Lafargue da rasyonel insan davranışı tam da Mustafa Ali figürünün yansıtmaya çalıştığı doğal sınırların önceliğidir. Zira akıllı olmak insan açısından öncelikle akı ve bedeni korumakla başlar (Lafargue, 2021, s. 16). Cavit’in temel hedefi kapitalist invazif bir refleksle, sahip olduğu mantaliteyi Mustafa Ali’nin tembellik cennetine taşımaktır. Hedeflerinin kendini ele geçirdiğinin farkında değildir. Özü itibarıyla iyi bir insan olan Cavit, Mustafa Ali ile karşılaştıktan sonra belli belirsiz düşünce geçişleri yaşamaktadır. Kendisini modern mantık açısından zirvede gören ve

bunu vurgulamaktan çekinmeyen karakterimiz, Mustafa Ali karşısında belki de ilk defa çaresizlik hissetmiştir. Modern dönemin en belirgin başka bir unsuru olan teknolojik aletler de hem *Tembellik Hakkı* kitabında hem de filmde paralel bir tartışma konusu olarak göze çarpmaktadır. Bu konuda her ikisinin de bir araya geldiği ortak nokta teknolojinin sanılanın aksine insana boş vakit kazandırmadığı tam tersi yeni ve kompleks bir köleleştirme aracı olduğu üzerinedir. Film ve kitap açısından benzerlik gösteren tartışma konusu ise çalışılan sürenin yaşanılan süre olmadığıdır. Buna göre insanın zorla tıkdığı işliklerde geçirdiği zaman ruhun ve bedenin özgür olduğu çalışma dışı zamandan farklıdır. Ve çalışılan zaman yaşanılmış sayılmamalıdır.

Genel bir değerlendirme yapmak gerekirse hem *Tembellik Hakkı* kitabında hem de *Mandıra Filozofu* filminde verilmek istenen en önemli mesaj, çalışmanın kendisinin değil, kapitalist sistem içindeki aşırı çalışmanın yıkıcı olduğu gerçeğidir. Zira Lafargue'a göre insanların zorunlu olarak hapsedildiği ve bir çeşit kölelik düzeni içerisinde hayata tutunmaya çalıştığı modern manufacture, bireyin yaşadığı ve içinde geliştiği alanlar olmaktan çok uzaktadır. Modern insan "celladına aşık" bir tavırla hayatını ve sağlığını çalışma aşkı ile hiçe saymaktadır. Film ve kitap benzer biçimde kapitalist sistem-insan doğası diyalektiğinde eleştirel argümanlarla son buluyor. Filmin son sahnesi düğünde çalınan ve düzen eleştiren bir şarkı ile kitap ise yazarın şu cümleleri ile son bulmaktadır: Proletarya'nın erkekleri, kadınları, çocukları, antik köleliğin hazin klişeleştirmesi olan İsa gibi bir asırdır ıstırap Golgothası'na çile içinde tırmanıyorlar: Bir asırdır zorunlu çalışma kemiklerini kırıyor, etlerini morartıyor, sınırlarını kızgın kerpetenlerle parçalıyor; bir asırdır, açlıktan karınları lime lime oluyor, zihinleri sanırlar içinde yaşıyor: Ey Tembellik, bu uzun sefaletimizi gör, merhamet et bize! Ey Tembellik, sanatların ve soylu erdemlerin anası, insanın ıstıraplarına merhem ol!" (Lafargue, 2021, s. 37).

Kaynakça

- Aydoğanoglu, E. (2011). *Fabrikada Emek Denetimi*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Aytekin, E. & Çalışlar, A. (1972). *Materyalist Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Karl, M. (2018). *Kapital I*. (Çev. Mehmet Selik, & Nail Satlıgan) İstanbul: Yordam Kitap. Bauman, Z. (2019). *Akışkan Modernite*. (Çev. S. Okan Çavuş). İstanbul: Can Yayınları. Bauman, Z. (2011). *Akışkan Modern Dünyadan 44 Mektup*. (Çev. Pelin Sıral). İstanbul: Habitus Yayıncılık. Boetie, E. (2016). *Gönüllü Kulluk Üzerine Söylev*. (Çev. Mehmet Ali Ağaoğlu). İstanbul: İmge Yayınevi.
- Emek Nedir? <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 09.02.2022).
- Fuchs, C. (2015). *Dijital Emek ve Karl Marx*. (Çev. Tahir Emre Kalaycı & Senem Oğuz). Ankara: Nota Bene Yayınları.
- Hegel, G. W. F. (2004). *Tinin Görüngübilimi*. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları Hodson, R. & Sullivan, T. A. (2012). *The Social Organization Of Work*, Centage Learning Publication. Usa..
- Lafargue, P. (2021). *Tembellik Hakkı*. (Çev. Ali Berka). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Lefebvre, H. (1998), *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, (Çev. Işın Gürbüz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- McLuhan, M. (2001). *Global Köy: 21. Yüzyılda Yeryüzü Yaşamında ve Medyada Meydana Gelecek Değişimler*. (Çev. Bahar Öcal Düzgören). İstanbul: Scala Yayıncılık
- McLuhan, M. (2014). *Gutenberg Galaksisi: Tipografik İnsanın Doğuşu*, (Çev. Gül Çağla Güven). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Russel, B. (1990). *Aylaklığa Övgü*. (Çev. Mete Ergin). İstanbul: Cem Yayınları

Weber, M. (2016). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*. (Çev. Gamze Alparslan). İstanbul: Mavi Çatı Yayınları.

Weblen, T. (2005). *Aylak Sınıfın Teorisi*. İstanbul: Babil Yayınları

Week, K. (2011). *Çalışma Sorunu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Film

Güven, B. (Yapımcı), & Saçınıtı, C. M. (Yönetmen). (2014). *Mandıra Filozofu* [Sinema Film]. Türkiye



Eray ONUK

Yüksek Lisans Mezunu, eray.onuk@gmail.com, İzmir-Türkiye
ORCID:0000-0002-0423-2824

BEŞİKTAŞ ÇARŞI GRUBUNUN SERGİLEDİĞİ PANKARTLARIN GÖRSEL VE TİPOGRAFİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Özet

Türkiye’de dört büyük taraftar gruplarından biri olarak bilinen Çarşı; her yaş ve cinsiyetten insanların bir araya gelerek Beşiktaş Jimnastik Kulübü’nü desteklediği topluluk/grup ismidir. Diğer taraftar gruplarından farklı bir özelliğe sahip olan Çarşı grubu bağlı olduğu kulübün müsabakalarında sosyal sorumluluk projeleri içeren pankartlar açarak bulunduğu topluma mesaj vermeyi, toplumsal duyarlılığı arttırmayı ve toplumda dayanışma bilinci oluşturmayı amaç edinmiştir. Ayrıca pankartların oluşumunda kulübün geçmişten bugüne oluşmuş sosyal sorumluluk bilinci Ulusal ve Uluslararası düzeyde birçok sosyal platformda farkındalık yaratarak önemli yere sahip olmuştur.

Sosyal sorumluluk mesajlarının yer aldığı pankartlar, kulübe liderlik eden bireylerin veya kimi zaman semt insanların bir araya gelerek kendi imkânları doğrultusunda oluşturulmuştur. Görsel tasarım alanında eğitim almayan bireylerin kendi çabaları doğrultusunda bağlı olduğu kulübün müsabakalarında farkındalık yaratmak için yapmış oldukları pankartlar, makalede görseller ile sunulmuştur. Yapılan araştırmada görseller ile sunulan sosyal içerikli pankartlar ve bu pankartların oluşumuna sebep olan hikâyesi anlatılarak görsel ve tipografi kullanım bakımından incelenmiştir. Araştırma sonucunda birçok insana ulaşan pankartların Grafik Tasarım ilkeleri açısından incelendiğinde tasarımsal anlamda yeterli mi yetersiz mi olduğu sorusuna cevap aranmıştır.

Anahtar Kelimeler: Beşiktaş JK, Çarşı Grubu, Pankart, Grafik Tasarım, Tipografi.

VISUAL AND TYPOGRAPHIC ANALYSIS OF BANNERS WITH SOCIAL CONTENT EXHIBITED BY BESIKTAS CARSİ GROUP

Abstract

Carsi known as one of the four major groups of supporters in Turkey is the name of the community/group which people of all ages and genders come together and support the Besiktas Football Club. Carsi which has a different feature in contrast to other supporter groups aims to give messages to society, increase social sensitivity and create a sense of solidarity in the society by opening banners included social responsibility projects in the competitions of the club is affiliated with. Furthermore, social responsibility awareness which is dependent on the formation of these banners, depending on the historical background of the club, has gained an important place by creating awareness on many social platforms at National and International levels.

The banners with social responsibility messages have been created by authorized people and civil persons following their possibilities. The banners which have been created by civil persons who haven’t got any education in the field of visual design instruction were exhibited by samples. In the examination, the story that caused the formation of social content banners presented with visuals was told and it was examined in terms of visual and typography usage. As a result of the examination, when the banners reaching many people were examined in terms of Graphic Design, an answer was sought for the question of whether it was sufficient in terms of design or not.

Keywords: Besiktas JK, Carsi Group, Banners, Graphic Desing, Typography.

1. Giriş

Futbol, dünyada olduğu gibi ülkemizde de halk tarafından oldukça fazla ilgi gören bir spor dalıdır. Bu denli popülaritesinin yüksek olması, futbola olan ilginin ve taraftar sayısının diğer spor dallarına göre daha fazla olmasından kaynaklıdır.

Türk futbol kulüpleri arasında taraftar sayısının diğer spor kulüplerine nazaran üstün olduğu ve dört büyük takımdan biri olarak nitelendirilen kulüplerin en başında Beşiktaş Jimnastik Kulübü gelmektedir. Taraftarlar ise tribünlerde ve sosyal medya üzerinde taraftarı oldukları kulüplerinin en büyük destekçisi ve yol arkadaşı olmuştur. Türkiye’de birçok taraftar grubunun mevcut olmasının yanı sıra Çarşı popülaritesi en yüksek olan gruplar arasındadır. Bir semtte yer alan bireylerinin bir araya gelerek oluşturduğu Çarşı taraftar grubu; ortak bir kültüre sahip olan semt esnaflarından oluşarak doğmuş, kültürüne bağlı kalmış ve gün geçtikçe farklı sorumlulukları bünyesinde barındırarak büyümüştür.

Beşiktaş taraftarlarının tribündeki söylemleri, sloganları ve tribün şarkılarıyla en yaratıcı taraftar kitlesi olduğu yönünde bir algı mevcuttur. Tribünlerinde en yüksek desibelde ses çıkarmasıyla da ünlü Beşiktaş taraftarı ayrıca futbol dışı sosyal konularda da son derece duyarlı olmuştur (Acarer, Akt: Tepeköylü, 2016). Kendilerini ifade etme aracı olarak pankartlar kullanan taraftarların en önemli özellikleri ise yaratıcılıklarını müsabaka esnasında kısa sürede sergilemiş olmalarıdır.

2. Tarihsel Süreçte Beşiktaş Jimnastik Kulübü ve Çarşı Taraftar Grubunun Oluşumu

Beşiktaş Jimnastik Kulübü Türk Futbol tarihinde kurulan ilk resmi Türk spor kulübüdür. İlk adı “Bereket” olan bu Jimnastik Kulübünün kuruluşu; 1902 yılında Osman paşanın oğulları olan Mehmet Şamil ve Hüseyin Bereket’iniçinde bulunduğu mahalle gençlerinin bir araya gelerek jimnastik hareketler (Barfiks, güreş, halter, atletli ve atletsiz) yapmasıyla başlamıştır. Haftanın bazı günleri gençlerin yapmış olduğu jimnastik hareketler böylece köklü bir kulübünün temellerinin atılmasına vesile olmuştur. Gençlerin jimnastik yapmasını fark eden dönemin padişahı II. Abdülhamid yapmış olduğu ani bir baskınla spor yapan gençleri toplattırarak gençlerin bir arada bulunmasını ve spor yapmasını engellemiştir. Çünkü II. Abdülhamid döneminde uygulanan siyasi politika doğrultusunda insanların bir araya gelmesi/toplanması yasaklanmıştır. Aynı zamanda o dönemde futbol oynanması padişah tarafından hoş karşılanmamaktadır. Gençlerin saray erkânına yakın olması ve sadece bedenlerini geliştiren Jimnastik hareketleri yaptıkları anlaşılınca padişahın emriyle gençler serbest bırakılmıştır. Yaşanan olaydan sonra Padişah ve çevresinin spora olan ilgisi artmıştır. Bu yoğun ilgi Padişahın özel bir şartıyla (İngilizlerin icadı ayak topunu oynamayacaksınız) 1903 yılının mart ayında Bereket Jimnastik Kulübü kurulmasına vesile olmuştur (Durupınar, 2002).

Günümüze kadar 117 yıllık tarihe sahip olan Beşiktaş Jimnastik Kulübü Türk sporuna sayısız ilkler yaşatarak Dünya’daki köklü kulüpler arasına girmeyi başarmıştır. Sadece üstün başarılarıyla ön planda olmayan kulüp, taraftarlarıyla da her zaman sosyal medyanın ilgi odağı olmuş kendi adından çokça söz ettirmiştir. Kulüp taraftarlarının sosyal medyada bu denli ilgi odağı olması bağlı buldukları kulübe yapmış oldukları sözlü ve yazılı tezahürat desteğinin yanı sıra takımının oynadığı müsabakalarda Ulusal ve Uluslararası düzeyde siyasal ve toplumsal sorunları ele almaları olmuştur

Çarşı olarak adlandırılan taraftar grubu İstanbul/Beşiktaş semtine sahip çıkan Çarşı esnaflarının ve gençlerin bir araya gelerek oluşturmuş olduğu taraftar grubudur (Dikici, 2008). Kendilerini ifade etme aracı olarak pankartlar kullanan taraftarların en önemli özellikleri ise yaratıcı olmaları ve bu yaratıcılıklarını oynanan müsabaka sırasında kısa sürede sergilemiş olmalarıdır. Yapmış oldukları büyük çaplı etkiyi bir kişi üzerine mal etmeyen taraftar grubu birçok ayrı fikre sahip olan kişilerin bir araya gelerek yaptıkları gösteri bütünü olduğunu savunmuştur.

Varolan bir semtin bir araya gelerek oluşturduğu taraftar grubu birçok toplumsal hareketlerin de öncüsü olmuştur. Günümüzde birçok farklı projede yer alan taraftar grubu, yapmış olduklarıyla tarihsel kültürünün etkisinin büyüklüğünü de göstermiştir. Böylece kulübün tarihinin geçmiş yaşantılarından ders çıkaran taraftar grubu yapmış oldukları sosyal sorumluluk projelerinde daha bilinçli olmasını sağlamıştır.

Özellikle Beşiktaş Jimnastik Kulübünün Kurumsal kimliğinde de yer alan ambleminde kültürüne ait sosyal sorumluluk bilinci görülmektedir. Günümüzde de kullanılan armaya çok benzemekte olan ilk arma çubuklarının üçü kırmızı, ikisi beyaz çizgilerden oluşmaktadır. Armanın ortasında yukarıya doğru bakan ay ve yıldız yer alırken ilk armada kulübün ismi ve tarihi yer almamaktadır. Ancak I. Balkan Savaşı'nın (1913) kaybedilmesi ve vermiş olduğumuz şehitlerden dolayı üçü kırmızı olan çubuklar siyah renge dönüştürülerek matem ilan edilmiştir (Ebcim, 2010).



Görsel 1. Eski Amblem- Vektörel Amblem



Görsel 2. Yeni Amblem

Beşiktaş Jimnastik Kulübünün kurumsal kimliğinde yer aldığı amblemde beyaz renk; aydınlığı, geleceği, saflığı, temizliği, dürüstlüğü, simgelerken siyah renk; ömür boyu hafızalarda silinmeyecek olan I. Balkan Savaşında şehit düşen ve gazi olan futbolcuları simgelemektedir (Görsel 1) (Ebcim, 2010). Günümüzde ise kulüp isminin kısaltmalarının ve kulüp tarihinin yer aldığı amblem Görsel 2'de yer almaktadır.

Bağlı olduğu kulübün tarihsel geçmişinde yaşamış olduğu üzücü durum, bilinçli olan taraftar grubunun (Çarşı) birçok farklı projede yer almasına esin kaynağı oluşturmuştur. Böylece toplumların özgürlüğü ve eşitliği için takımlarına destek vermek için tribünlerde yer alan taraftarlar aynı zamanda yaşanan toplumsal sorunlardaki mücadele etmeye başlamışlardır. Böylece toplumsal sorunları dile getirip seslerini duyurmaya çalışan taraftar çözüm yollarını tribünlerde aramışlardır (Acıksözlü,2017). Kimi zaman bunu tezahüratlarıyla, bayraklarıyla, davullarıyla ve flama şovlarıyla sağlarken kimi zaman da susarak, ıslık çalarak, alkışlayarak protesto ile gerçekleştirmişlerdir.



Görsel 3. Çarşı Grubunun Amblemi

“Çarşı her şeye karşı” sloganıyla tribünlerde birçok ilki başarabilen “Çarşı” diğer taraftar gruplarından farklı bir duruş sergilediklerini ambleminde yer alan “A” harfiyle de ortaya koymaktadır. Çoğu taraftara göre bu “A” harfi aşkı, isyanı, inadı, haykırışı, susmamayı kısaca haksızlığa uğrayan ezilen insanların sesleri olduğunu ifade etmektedir. Doğan (2017)’a göre “A” harfi; anarşist sembolünden esinlenerek tasarlanmış olmasına rağmen sembolün taraftar grubunun anarşist tavır sergilemediğini söylemiştir. Ayrıca toplumsal olaylara karşı bir sorumluluk duygusuyla hareket ettiklerinin de altını çizerek anarşist olmadığını söylemiştir (Görsel 3).

2.1. Çarşı Grubunun Sosyal İçerikli Pankartları

Pankart; toplantı ve gösterilerde taşınan, üzerinde benimsenen amacın birkaç sözle gösterildiği karton veya bezden levha olarak bilinmektedir (Parlatır, Gözaydın ve Zülfiyar, 1985). Taraftar kendi takımının motivasyonunu arttırırken karşı rakip takımının da motivasyonunu düşürmek için kullanılan sözlü ve yazılı - görsel unsurlar olduğu da söylenebilir. Fakat Çarşı grubu sadece kendi takımlarını motivasyonunu arttırmak veya rakip takımın motivasyonunu düşürmek için pankart sergilememiştir. Kimi zaman toplumsal içerikli pankartlar sergileyerekde Ulusal ve Uluslararası düzeyde kendi isminden çokça söz ettiren bir taraftar grubu olmayı başarmıştır.

Temelinde “Çarşı her şeye karşı” sloganını benimseyen taraftar grubu zamanla “her şey” ifadesini değiştirerek farklı durumlara göre pankartlarını şekillendirmişlerdir (Çarşı ırkçılığa karşı, Çarşı kansızlığa karşı, Çarşı teröre karşı. vb.). Bu değişim farklı sorumluluk projelerinin tabanının oluşmasında da etkili olmuştur. Bazen de “her şey” kendileri olup kedilerine karşı olduklarını da dile getirmişlerdir (Doğan, 2017).

Beşiktaş taraftar grubunun Çarşı adı altında evrensel, kendi kültürel sorunlarını, siyasal ve sosyal mesajlarını vermeleri diğer kulüplerden farklı ve özel bir örnek olmuştur. Yapılan pankartlar, her zaman bir kişinin fikri değil grup çalışmasıyla gerçekleşen pankartlar olup hiçbir zaman bir isim öne çıkmayarak fikri, yapılışı, sergilenmesi “Çarşı” grubu adı altında taraftar grubunun geneline ait olmuştur. Pankartlarda sosyal içerikli bilgiler verilmesi Beşiktaş kulübünün ve taraftarlarının entelektüel bakış açısıyla doğru orantılıdır. Bu duyarlılıkları sayesinde maçlarda sergilenen pankartların sayısı gittikçe artmış ve pankartlar içerik anlamında değişikliğe uğrayıp gelişmiştir. Bu pankartların kimilerine göre toplumun duygularını ifade etmesi kimilerine göre ise Türkiye’de örgütlü holiganizmin örneği olmuştur (Dikici,2008).

Sosyal içerikli pankartlar içeriklerine göre tepki, destek, protesto etkisini her zaman sağlamıştır. Taraftarların sadece tuttıkları takımı desteklemek dışında böyle bir etkinlikte bulunması spor dünyasına büyük ses getirmiştir. Maç esnasında sergilenen bu pankartların kısa sürede büyük etki yapma sebeplerinden biri de bunların sosyal medya üzerinde paylaşılmasıdır. Tribünlerde binlerce taraftar tarafından sergilenen pankartların çeşitli medya organları tarafından ve sosyal medya aracılığıyla paylaşılmasından sonra verilmek istenen mesaj milyonlarca insana hızlıca ulaşmaktadır.

Taraftarların açmış olduğu bu pankartlar çoğunlukla bez levha veya karton üzerine illüstrasyon çizimleri, fotoğraf, karikatür ve yazı ile gerçekleştirilmişlerdir. Kendi imkânları ve grup çalışması olarak yaptıkları bu pankartlar toplumda yaşanan sorunların bilinirliğini destekleyici niteliktedir. Kullanılan sloganların akılda kalıcı olmaları için kısa olmalarına dikkat edilmiştir. Birçok konuda toplumsal sorunları dile getiren Çarşı grubu her defasında güzel sonuçlar elde etmeyi başarmış ve bu duyarlılığı sayesinde birçok ödüle layık görülmüştür.

Çarşı grubunun kendi takımının müsabakalarda sergilediği Sosyal içerikli pankartların başlıkları şunlardır;

“Çarşı Soma Maden Faciası”

“Hepimiz Ozon Tabakasıyız.”

“Küresel Yaz 1903’e Gönder Isınmayın.”

“Çarşı Küresel Isınmaya Karşı”

“Sesimi Duyan Var Mı, 17 Ağustos 1999’u Unutmayacağız.”

“Hepimiz Eto’yuz”

“Kanserden Ölmesin Karadeniz Yeter Ulan”

“Çarşı Irkçılığa Karşı”

“Çarşı Teröre karşı”

“Çarşı Tiyatro yıkımına karşı, Hepimiz Muhsin Ertuğrul’uz”

“Her Şeye Karşıyız Kan Bağışına Asla”

“Alayına Sobe ulan, Çocuk Pornosuna Hayır”

“Hepimiz Ermeni’yiz”

“Bari Balıkları Rahat Bırakın Ulan, Hepimiz Orkinosuz.”

“Bırak Hasan Keyfine Baksın, Hasan Keyf Sular Altında Kalmasın”

“Pakistan Halkının Acısını Paylaşıyoruz.”

“Çarşı Siyanüre de Karşı”

“Maganda Kurşununa Hayır”

“Hiroşima ve Nagazaki’yi Unutmadık”

“Van Üşümesin”

“Nükleersiz Türkiye!”

“Güneşi yolluyorum Dayan, Biz Varız Üşümeyeceksin”

Bu çalışmada tarama yöntemi sonucunda elde edilen sosyal içerikli pankartların birkaçının hangi amaçlar doğrultusunda kullanıldığını ve ortaya çıkış hikâyelerini irdelenmiş. Elde edilen pankart görselleri tasarım ilkeleri doğrultusunda görsel ve tipografik açıdan incelenmesi gerçekleştirilmiştir.

3. Sosyal İçerikli Pankartların İncelenmesi

13 Mayıs 2014 tarihinde Manisa’nın Soma ilçesinde Maden ocağında çıkan yangın sonucu 311 kişinin hayatını kaybetmesine Çarşı taraftar grubu duyarsız kalmamıştır. Beşiktaş çarşı grubu takımının Gençlerbirliği müsabakasında “SİYAH BİLE KAYBETMİŞ ASALETİNİ YOKLUĞUNUZUN KARANLIĞINDA” pankartını sergileyerek madende hayatını kaybeden insanları yâd etmiş yakınlarının acılarını paylaşmıştır (Görsel 4).



Görsel 4. “SİYAH BİLE KAYBETMİŞ ASALETİNİ YOKLUĞUNUZUN KARANLIĞINDA”, Beşiktaş-Gençlerbirliği Müsabakası, Yatay Pankart, 2014.

Pankart siyah ve beyaz renklerin hâkim olduğu yatay bir düzlem üzerine kurulmuştur. Karanlık ve aydınlığı, gece ve gündüzü, yer altını ve yerin üstünü simgelemek amacıyla siyah ve beyaz renkler kullanılmıştır. Bu simgeleme Beşiktaş Jimnastik Kulübünün kurumsal amblemindeki siyah ve beyaz ile aynı anlamları taşıması, Çarşı grubunun geçmişini unutmadığını ve bugün hala etkisinin varlığını da bizlere göstermiştir. Bu renklerin sağlı ve sollu yer alması ile görselde denge sağlanmak amaçlanmıştır.

Siyah zemin üzerindeki maden ocağı çalışanlarının kullandıkları baret stilizasyonu onların yerin altındaki çalışma koşullarını simgelerken baretten çıkan beyaz ışığın ise yer yüzeyinin aydınlığını ifade ettiğini söyleyebiliriz. Beyaz zemin üzerinde “SİYAH BİLE KAYBETMİŞ ASALETİNİ YOKLUĞUNUZUN KARANLIĞINDA” yazmaktadır ve tipografinin en altında Çarşı grubunun amblemi ve pankartın sağ üst köşesinde bir deve stilizasyonu görülmektedir.

Beyaz zemin üzerinde yer alan tipografi incelendiğinde yanlış konumlamadan dolayı verilen mesajın etkisinin yetersiz olduğu görülmektedir. Kullanılan sloganlardaki “A” harfinin yerine Çarşı grubunun ambleminde bulunan dairesel form içerisindeki “A”nın yer alması onlar açısından kendilerini simgelemek olduğunu düşünseler de verilmek istenen mesajın okunmasını zorlaştırmıştır. Tipografinin diziliminde hiyerarşiye bağlı kalınsaydı verilmek istenen mesaj daha güçlü olacaktı ve okumayı daha rahat sağlayacaktır. Pankartın, sağ üst köşesinde görülen deve stilizasyonu, sergilenen çoğu pankartlarda yer almaktadır. Yapılandırılmış deve stilizasyonu Çarşı grubu kurucularından Deve Erol lakaplı olan Erol Özdi’i simgelemektedir. Bu stilizasyon Erol Özdi’in yazmış olduğu “Çarşı” adlı kitabın kapağında yazar isminin yer aldığı yerde parantez içerisinde de görülmektedir.



Görsel 5. “WE LOVE YOU ETOO” İrkçilik Pankartı, Müsabaka Bilinmiyor, Yatay Pankart, 2010.

İtalya Seri A Liginde İnter futbolcusu Kamerunlu Samuel Eto'ya Cagliari Calcio ile oynanan müsabakada Cagliari taraftarları tarafından ırkçılık içeren gösteriler ve söylemlerde bulunmasına tepki olarak Çarşı grubunun sergilediği pankart Görsel 5'te görülmektedir.

Pankart beyaz bir zemin üzerine yatay bir kompozisyon tercih edilmiştir. Sol tarafta Cagliari kulübüne tepki olarak sarı renkte Cagliari tipografisini dağıtan yumruk illüstrasyonu görülmektedir. Yumruğun bilek kısmında Çarşı grubunun amblemi yer alırken alt kısmında ise aşağıya doğru kırmızı renk ile yazılmış "FAŞİST" tipografisi görülmektedir. Pankartın sağ tarafında ise İngilizce olarak kırmızı renkle yazılmış "WE LOVE YOU ETO'O" yani "Biz seni seviyoruz Eto'o" tipografisi yer alırken pankartın en sağında, yukardan aşağıya doğru Çarşı ambleminin tekrar yer aldığı görülmektedir.

Pankartın sol üstünde sarı renkte tasvir edilen yumruk illüstrasyonu üzerinde yer alan Çarşı Amblemi bize yumruğun kime ait olduğunu gösterirken, aynı zamanda kaslı bir şekilde tasvir edilmesi yumruğun gücünü de yansıtmıştır. Genellikle dövme yaptırılırken tercih edilen biçim ve yazılar kişinin kendisine ait düşüncesinin, duygusunun, büyüklüğünü karşı tarafa aktarma biçimi olmuştur. Böylece pankartın sol üst köşesinde tasvir edilen kol illüstrasyonunun üzerinde yer alan dövme şeklindeki amblem Cagliari tipografisini dağıtan yumruğun kime ait olduğunu bizlere göstermiştir. Çarşı grubunun yapmış olduğu bu pankarta Cagliari kulübünün Eto'ya karşı yapmış olduğu ırkçılığa karşı tepkilerini şiddetli bir şekilde ifade etmişlerdir. Yumruğun içerisinde yer alan çarşı ambleminin bulunduğu yer ile başlayıp Cagliari tipografinin solunda kalan "Faşist" yazısının yeri sorunludur. Bu yazıyla Çarşı grubuna mı, yoksa Cagliari kulübüne mi gönderme yapıldığı konusu belirsizdir. Sonradan pankarta eklenmiş hissi veren bu tipografinin Faşist olan Cagliari kulübüne gönderme yaptığını verilen tepkiden dolayı söyleyebiliriz. Ama tipografinin yanlış kullanımından dolayı Çarşı grubuna bir gönderme yapılmış algısı oluşmaktadır.

Görselin sağında kırmızı renkle yer alan "We Love You Eto'o" tipografisinin İngilizce yazılmış olması bu pankartın mesajının sonucunun evrensel bir boyutta olduğunu göstermektedir. Kırmızı renk olması uyarı niteliği taşıyarak dikkatleri üstüne çekme çabasını göstermektedir. Tüm dünya tarafından ortak dil sayılan İngilizce ile yazılması bu pankartın sadece ulusal değil uluslararası da mesaj olmasını sağlamıştır. Eto ırkçılık olayını yaşayan ilk kişi değildir ama bu pankartın oluşmasını sağlayan kişidir. O yüzden Eto tipografisi diğer tipografiden daha büyük yazılmış ve siyah konturla olayın kahramanı daha belirgin hale getirilmiştir.

Görselin sağ alt kısmında yer alan kırmızı renkle yazılmış olan "Dewe" tipografisi Çarşı taraftar grubunun kurucularından olan Deve Erol lakaplı Erol Özdil'e gönderme yapılmak amacıyla yerleştirilmiştir.

Görselin en sağında yukarıdan aşağıya doğru yer alan Çarşı amblemi, pankartın sahibini belirtmek açısından önemlidir fakat harflerin yukarıdan aşağıya doğru dizilmesi ile okunurluk ve fark edilirlilik oldukça düşmüş, köşeye sıkışmış hissiyle pankart sahibini kısmen çaresiz göstermiştir. Ayrıca kurumsal kimlik ve marka niteliği taşıyan amblemin deforme edilerek yan yana olması gereken harflerin alt alta yazılması da marka bütünlüğüne zarar vermektedir.



Görsel 6. “TRİBÜNLERDE İRKÇİLİĞA YER YOK” Beşiktaş – Antalyaspor Müsabakası, Yatay Pankart, 2009.

Birçok toplumsal konuları pankartlar aracılığıyla yansıtarak tepkisini gösteren Çarşı grubu başka bir ırkçılık içerikli olaya da yine tepkisiz kalmamıştır. Çarşı grubu Beşiktaş’ın, 1990’da İstanbul Bakırköy’de doğan ve sonra ailesiyle birlikte Hollanda’ya yerleşerek Ermenistan vatandaşı olan Aras Özbiliz’in Beşiktaş kulübüne transfer edilmesi kulübün bağlı olduğu taraftar grupları arasında tartışmalara yol açmıştır. Bianet’in haberine göre; aynı zamanda Ermenistan Milli Takımı forması da giyen Aras Özbiliz’in önceki yıllarda Türkiye’de futbol oynamayı reddettiğini, kendisini “Türk değil, Ermeni” olarak gördüğünü söylediği röportajını öne süren Beşiktaşlı pek çok taraftar sosyal medya üzerinden Özbiliz’i hedef göstermiştir (URL-1). Sosyal medya üzerinde yaşanan gerginlik durumuna ve aralarındaki tartışmaya son vermek isteyen Çarşı grubu bağlı olduğu takımın Antalyaspor ile karşılaştığı müsabakada sergilediği “Tribünlerde ırkçılığa yer yok” pankartıyla (Görsel 6) ve sosyal medya üzerinde yayınlamış oldukları “Beşiktaş’ımıza hoş geldin Aras Özbiliz” mesajıyla yaşanan durumlara son vermiştir.

Pankart; yatay bir düzlem üzerine üç farklı renk ile yazılmış olan “TRİBÜNLERDE İRKÇİLİĞA YER YOK” sloganın konumlandırıldığı görülmektedir. Pankartın sağ üst köşesinden aşağıya doğru yazılmış sarı renkte Çarşı tipografisi yer alırken en alt köşede ise piktogram şeklinde çizilmiş elinde nesne olan kalıplı şekilde tasvir edilmiş figür yer almaktadır.

Genel olarak pankartın tamamına hâkim olan Tipografide “TRİBÜNLERDE” kısmının kırmızı renkte olması uyarıcı niteliği taşıırken ayrıca sorunun nerede başladığını da bizlere göstermektedir. Çünkü Aras Özbiliz’in Beşiktaş’a olan transferinden dolayı taraftar grubunun kendi aralarında çıkan probleme de gönderme yaptıkları ve taraftar grubunun birçok müsabakada omuz omuza yer aldıkları mekân olan tribünlerde böyle sorunların olmaması gerektiği mesajını verdiklerini söyleyebiliriz. Özellikle yer alan tipografide “İ” harfinin üzerinde yer alan noktalama işaretinin yerine yukarı yönü gösteren yön işaretinin yer alması hangi tribüne (kime) ait olduğunu da bizlere tekrar göstermiştir. Pankartın merkezinde yer alan “İRKÇİLİĞA” tipografinin siyah renkte olması ırkçılık yapılan bireyin üzerinde bıraktığı kötü hissiyatı vurgulamak için yapıldığını söyleyebiliriz. “İRKÇİLİĞA” tipografinin içerisinde yer alan “Ç ve A” harflerinin biçimsel anlamda farklı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Özellikle “Ç” harfinin komünist düşünce sisteminin simgesinde yer alan orak ve çekiç imgelerine benzediğini söyleyebiliriz. “A” harfinin yerine ise Çarşı grubunun ambleminde yer alan dairesel form içerisindeki “A”nın kullanılması; onlar açısından kendilerini simgelemek amacı doğrultusunda olsa da bu durum sloganın okunmasını güçleştirmiştir. Kompozisyonun en alt kısmında turkuaz renkte yazılmış “YER YOK” tipografisi yer almaktadır. “O” harfinin yerine dünyaca bilinen barış simgesinin yer alması ile çarşı grubunun barışçıl bir anlayışa sahip olduğunu ve bu doğrultuda politik bir tavır sergilediklerini söyleyebiliriz.

Görselin en sağında yukarıdan aşağıya doğru sarı renkte Çarşı ambleminin yer alması, sonradan eklenmiş izlenimini vermiştir. Amblemin burada yer alması bu pankartın kime ait olduğunu gösteren bir imza niteliği taşımaktadır. İmzanın altında yer alan siyah piktogram şekilde tasvir edilmiş figürün ne amaçla yapıldığı tahmin edilememektedir fakat alanı daraltıp asıl verilmesi gereken mesajın okunurluğunu düşürdüğünü söyleyebiliriz.



Görsel 7. “ACIMIZ SOKAĞIN TAVAN’I KADAR”, Beşiktaş-Galatasaray Müsabakası, Kare Pankart, 2011.

23 Ekim 2011 yılında Van şehrimizde gerçekleşen deprem sonrasında yaşanan vahim durumdan dolayı birçok insan yardıma muhtaç kalmıştır. Havalarda o dönemde soğuk olması yaşamını dışarda devam ettirmek zorunda olan insanları mağdur etmiştir. Evlerinde kalamayan Vanlı insanlar soğukta dışarıda kaldıklarından dolayı Çarşı grubunun açmış olduğu bu pankart ile Kızılay ile ortak bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Bunun üzerine Galatasaray müsabakasında Van depreminde evsiz kalıp çadırlarda üşüyen vatandaşların derdine ortak olmak ve aynı duyguyu yaşamak için Van'ın plaka numarası olan 65. dakikada taraftarlar üzerlerindeki kıyafetleri çıkararak oradaki vatandaşlarımızın yanlarında olduğunu göstermiştir. Üzerlerindeki elbiseleri (atkı, fular, şapka vs.) çıkarıp sahaya atan taraftarlar o elbiselerin Van'a gönderilmesini Kızılay aracılığıyla sağlamışlardır. Bu durum Federasyon tarafından ceza olarak Beşiktaş kulübüne dönse de Çarşı grubunun bu davranışı sayesinde ulusal ve uluslararası yardım kuruluşları tarafından birçok ödüle layık görülmüştür (Görsel 7).

“ACIMIZ SOKAĞIN TAVAN’I KADAR” adlı pankart, beyaz zemin üzerinde kırmızı, siyah, mavi renklerin hâkim olduğu kare bir düzlem üzerine kurulmuştur. Birçok rengin bir araya getirilmesiyle yapılan pankartın Tipografisinde kullanılan sözün Türk Edebiyatı'nın güçlü isimlerinden Nazım Hikmet'e ait olan;

“Ne kadar seviyorsun dersene?

O kadar işte!

Tavanı kadar sokağın ve dibi kadar cehennem.”

Yapılan pankartın Nazım Hikmet'in yazmış olduğu şiirin sözlerinin değiştirilmesiyle meydana geldiği görülmektedir. Nazım Hikmet'in vatan sevgisini, Çarşı grubu kendi sevgileriyle eşdeğer tutarak bu sözleri kullanmıştır.

Pankartta kullanılan yazı karakterini oluştururken “A” harfleri yerine Çarşı grubunun ambleminde yer alan “A” harfi kullanılmıştır. Bu iki farklı yapının bir arada kullanılması yazının bütünlüğünü ve okunurluğu zorlaştırmıştır. “SOKAĞIN TAVANI” derken “TAVAN’IN” sözcük öbeği olan “VAN” kelimesinin diğer harflere göre büyütülerek ve mavi renkte yapıldığı görülmüştür. “VAN” kelimesinin büyütülerek yazılması gerçekleşen depremin yaşandığı ili vurgularken, mavi renk tercih edilmesi depremin yaşandığı süreçteki iklim koşullarının soğuk bir hava olduğunu bizlere hissettirmiştir. Pankartta sloganın son cümlesi olan “KADAR” kelimesini pankartın sağ alt köşesine sıkıştırılması pankartta bir zorlamaya sebep olmuştur. “Sokağın” kelimesindeki “O” harfinin yerine barış simgesinin var olması aslında taraftarların barışçıl bir tavır sergilediğini bizlere gösterse de okuma anlamında zorluk yaratmıştır.

Pankartın merkezinin en alt kısmında Çarşı grubunun amblemi yer almaktadır. Bu amblem, pankartın kime ait olduğunu gösteren imza niteliği taşımaktadır.

Pankartın sol alt kısmında mavi renkte yer alan “DEWE” tipografisi Çarşı grubu kurucularından Deve Erol lakaplı olan Erol Özdi’le gönderme yapılmak amacı taşımaktadır.



Görsel 8. “HEPİMİZ OZON TABAKASIYIZ !!! ÇARŞI KÜRESEL ISINMAYA'DA KARŞI”, Beşiktaş-Denizlispor Müsabakası, Yatay Pankart, 2017.

Denizlispor ile oynanan müsabakada açılmış olan pankart, Beşiktaş taraftarının çevre sorunlarına duyduğu hassasiyeti göstermektedir (Görsel 8). Ozon tabakası güneşten dünyaya gelen zararlı ışınları tutmak ve dünyayı korumakta olan bir gaz tabakasıdır (URL-2). Bu tabaka dünyada yaşayan canlıların yaşamlarını devam ettirebilmesi için önemlidir. Fakat insanlar tarafından bilinçsiz bir şekilde kullanılan spreyler, deodorantlar, parfümler, motorlu taşıt egzoz gazları, sanayileşme, ormanların tahrip edilmesi gibi birçok etken ozon tabakasının zamanla incelişip delinmesine neden olmaktadır. Bu incelişip delinme durumu dünyada yaşayan insanlarda sağlık problemlerine yol açarken diğer canlı türlerinin de neslinin tükenmesi gibi birçok soruna sebep olabilmektedir. Bu konuda duyarlı bir davranış sergileyen Çarşı grubu “HEPİMİZ OZON TABAKASIYIZ !!!- ÇARŞI KÜRESEL ISINMAYA 'DA KARŞI” sloganlarının yer aldığı pankartla çevre sorunlarına duyduğu hassasiyeti yansıtmıştır.

Görselde, yatay bir kompozisyonda beyaz zemin üzerinde üstte ve altta olmak üzere iki adet sloganın yer aldığı görülmektedir. Bu pankartta göze ilk çarpan slogan “HEPİMİZ OZON TABAKASIYIZ !!!” tipografisidir. Diğer slogan ise pankartın alt orta kısmında oval şekilde ve mavi yazıyla yazılmış olan “ÇARŞI KÜRESEL ISINMAYA'DA KARŞI” tipografisi yer almaktadır. Kompozisyonun alt kısmında bulunan “KÜRESEL ISINMAYA'DA KARŞI” sloganının başladığı yerin üstünde yeşil renkte bir barış sembolü konumlandırılmıştır. Sağ alt köşede ise sigara içen kırmızı siyah gözlüklü bir dairesel formunda emoji bulunmaktadır.

Pankartın üst bölümünde “HEPİMİZ OZON TABAKASIYIZ” sloganının daha büyük olarak yazılması vurgulanmak istenen ana mesajı bize göstermiştir. “HEPİMİZ OZON TABAKASIYIZ” derken ozon tabakasının delinmesinin hepimiz için bir sorun olduğu vurgulanmıştır. “HEPİMİZ OZON TABAKASIYIZ” daki “HEPİMİZ” kelimesinde yer alan “İ” harflerinin noktalama işareti yerine iki adet yıldızın yer aldığı görülmektedir. Futbolda yıldız imgesi, Türk Futbol Federasyonu tarafından en az beş şampiyonluk kazanmış takımın armasına bir yıldız takma hakkı verilmektedir. Böylece “İ” harflerinde iki yıldızın yer alması Beşiktaş kulübünün en az on şampiyonluk kazanarak armasında yer alan iki yıldızla gönderme yapıldığını söyleyebiliriz. “HEPİMİZ OZON TABAKASIYIZ” daki “OZON” kelimesinin kırmızı renkle yazılması uyarıcı niteliği taşıyarak sorunun neresi veya nerede olduğuna gönderme yapılmıştır. “HEPİMİZ OZON TABAKASIYIZ” da bulunan “A” harflerinin Çarşı ambleminde bulunan “A” harfleriyle aynı şekilde tasarlanmış olması pankartın kime veya kimlere ait olduğunu göstermek amacıyla yapılmıştır. Fakat “A”

harflerinde kullanılan renk, cümlede kelimelere parça parça bakıldığında okumayı güçleştirmiştir. Bu güçleştirme “TABAKASİYİZ” olarak algılanması gerekirken “TOBOKOSİYİZ” olarak ilk bakışta okunmaktadır. Bunun nedeni Çarşı Ambleminde bulunan “A” harfinin kırmızı, etrafındaki dairesel formun siyah renkte olmasıdır. Siyah rengin kırmızıya göre daha ağır basması “A” harflerini “O” harfi şeklinde okunmasına sebep olmuştur. Taraftar grubunun kurumsal kimliklerinde bulunan “A” harfinin kırmızı renkle olması birçok pankartta okuma zorluğu yaşatırken bu pankarttaki harflerin farklı renklerle kullanımı kelimenin anlam bütünlüğünü de kaybetmesine neden olmuştur.

Alt metinde bulunan “ÇARŞI KÜRESEL ISINMAYA'DA KARŞI” sloganı her şeye karşı olan Çarşı grubunun bu duruma da karşı olduğunu ifade etmektedir. Fakat Çarşı, “KÜRESEL ISINMAYA'DA” kelimelerinin farklı renk ve yüzeye farklı konumlandırılması alt metnin bütünlüğünü bozarak okuma güçlüğüne yol açmıştır.



Görsel 9. “BIRAKIN HASAN KEYFINE BAKSIN, HASANKEYF SULAR ALTINDA KALMASIN !!!, Beşiktaş- Zürih Müsabakası, Yatay Pankart, 2007.

Türkiye’de Batman ilinin ilçesi olan Hasankeyf’e yapılacak olan baraj yapımı sonrası tarihi bir semt olan Hasankeyf’in sular altında kalma tehlikesine duyarsız kalmayan taraftar grubu Zürih müsabakasında “BIRAKIN HASAN KEYFINE BAKSIN, HASANKEYF SULAR ALTINDA KALMASIN” sloganın yer aldığı pankartı sergilemişlerdir (Görsel 9). Çarşı grubu tarihi mekan olan Hasankeyf’in korunması için öncülük yaptığı yaşanan bu duruma esprili üslup ile kayıtsız kalmadığı görülmüştür.

Yatay bir düzlemde beyaz zemin üzerine iki farklı sloganın yer aldığı görülmektedir. Üst metinde “BIRAKIN HASAN KEYFINE BAKSIN” alt metinde ise “HASANKEYF SULAR ALTINDA KALMASIN” sloganları yer almaktadır. Pankartın sağ alt köşesinde ise İngilizce “CAMEL” kelimesi yer almaktadır.

Tipografi açısından bakıldığında kelimelerin farklı yerleştirilmesinden dolayı ilk başta okuma güçlüğü yaşanmaktadır. Üst metinde yer alan “BIRAKIN HASAN KEYFINE BAKSIN” sloganı soldan başlanarak okunduğundan sağa doğru gidildikçe okuyucuda baş döndürücü bir etki yaratmaktadır. İlk ve son kelimelerin düz bir yüzeyde çapraz ve oval şekilde yerleştirilmesi baş dönme etkisi yaratarak okumayı zorlaştırmıştır. “HASAN” ve “KEYFINE” kelimelerin mavi renkte olması yapılacak olan barajdan dolayı Hasankeyf’in sular altında kalacağını vurgulamaktadır. Bu kelimelerin mavi renkte olması baraj suyunu temsil etmektedir.

Pankartın sol alt tarafında yer alan ve pankartın ana temasını oluşturan sola hizalı şekilde yerleştirilmiş tipografide “HASANKEYF SULAR ALTINDA KALMASIN” sloganın yer aldığı görülmektedir. “HASANKEYF” isminin kırmızı renkle yazılması sorunun nerede olduğuna işaret ederek uyarıcı ve belirleyici bir nitelik taşımaktadır. “HASAN” ve “KALMASIN” kelimelerinde yer alan “A” harflerinin taraftar grubunun kurumsal kimliğinde yer alan “A” harfinin yerleştirilmesi okumayı güçleştirmiştir. Yapılan bu harf değişimi “KALMASIN” kelimesinin “KOLMOSIN” şeklinde okunmasına yol açmıştır.

Sağ altta bulunan mavi renkle yazılmış Türkçesi “DEVE” olan “CAMEL” kelimesi Çarşı grubunun kurucularından Deve Erol lakaplı olan Erol Özdi’ e ait bir gönderme amacıyla yapılmıştır.



Görsel 10. BOZ BAYKUŞLAR ACINIZI PAYLAŞIYORUZ “Hepimiz Baykuşuz”, Beşiktaş-Trabzon Müsabakası, Yatay Pankart, 2011.

Kolombiya’da Atletico Juniors takımının maskotu olan baykuş, Pereira takımı futbolcusu Luis Moreno’nun sahada tekmelemesinden dolayı ölmüştü. Çarşı taraftar grubu Pereira takımı futbolcusu olan Luis Moreno’nun yapmış olduğu insanlık dışı harekete tepkisiz kalmamış ve takımının Trabzonspor ile oynanan müsabakada tribünde “HEPİMİZ BAYKUŞUZ” yazılı pankartı sergilemişlerdir (Görsel 10). Birçok sosyal sorumluluk projelerine değinen Çarşı grubu, hayvanların doğal yaşantısını da önemsemiş ve yaşanan bu duruma da duyarsız kalmayarak tepkilerini pankart aracılığıyla dile getirmişlerdir.

Yatay bir kompozisyonda beyaz zeminin en üst kısmında “BOZ BAYKUŞLAR ACINIZI PAYLAŞIYORUZ” yazmaktadır. Pankartın merkezinde siyah renkte ve etrafı kırmızı renkle kontur çekilmiş “HEPİMİZ BAYKUŞUZ” tipografisi yer almaktadır. Bu tipografinin sol tarafında kızgın suratlı bir emoji yer alırken resmin alt kısmında ise İspanyolca “ASESINO* MORENO” Türkçesi “Katil Moreno” tipografisi yer almaktadır. Resmin en alt sağ köşesinde önceki pankartlarda da yer alan Çarşı amblemi görülmektedir.

Resmin en üst kısmında yer alan tipografide “BOZ BAYKUŞLAR ACINIZI PAYLAŞIYORUZ” tipografisinin yarısı tam olarak görünmemektedir. Bu tipografide “BOZ” kısmında yer alan “O” harfinin yerine dünyaca bilinen barış simgesinin yer alması barışçıl bir tavır sergileyen taraftar gruplarının boz baykuşlardan yola çıkarak diğer canlıların geneline gönderme yapıldığını söyleyebiliriz.

Pankartın merkezinde yer alan “HEPİMİZ BAYKUŞUZ” yazan tipografide “HEPİMİZ” Kelimesinde yer alan “İ” harflerinin uç kısımları deforme edilerek ok işareti şeklinde tasarlanmıştır. Bu durumun yukarı doğru işaret etmesi “HEPİMİZ” kısmının kimlere ait olduğunu gösterirken iki ok işaretinin ucunda yer alan tipografide ise hangi canlı türüne gönderme yapıldığını anlaşılmaktadır. Bu iki oku ucunun ucunda yer alan “BAYKUŞUZ” tipografisinde “A” harfinin yerine Çarşı ambleminin kullanılması okumayı zorlaştırmıştır ve vurgulanmak istenen mesajın etkisini zayıflatmıştır.

Pankartın sol tarafında yer alan kırmızı renkte ve kızgın bir ifade şeklinde tasvir edilmiş olan emoji taraftar grubunun bu duruma gösterdiği tepkinin duygusunu yansıtmıştır.

Pankartın en alt kısmında İspanyolca “ASESINO MORENO” yani “KATİL MORENO” yazmaktadır. Bu da tepkinin oluşmasını sağlayan merkezindeki kişiyi bize göstermektedir. “ASESINO” tipografisinde yer alan “A” harfinin yerine kullanılan amblem okunurluğu azaltıp güçleştirmiş ve İspanyolca olan bu kelimenin anlaşılmasını zorlaştırmıştır.

Pankartın en alt sağ köşesinde yukardan aşağı doğru sıkıştırılmış bir şekilde Çarşı grubunun amblemi yer almaktadır. Bu durum ise pankartın kime/kimlere ait olduğu gösteren imza özelliği taşıdığını söyleyebiliriz. Ayrıca bu

sıkıştırılmış bir şekilde konumlandırılan amblem deforme edilerek yan yana olması gereken harflerin alt alta yazılması da marka bütünlüğüne zarar vermektedir.



Görsel 11. “FERHAT’DA DAĞLARI DELDİ AMA ŞİRİN İÇİN!!! SİYANÜR ÖLDÜRÜR”, Beşiktaş-Trabzonspor Müsabakası, Yatay Pankart, 2011.

2011 yılında Kaz Dağları’nda siyanür kullanılması protesto eden taraftar grubu takımlarının karşılaştığı Trabzonspor müsabakasında “FERHAT’DA DAĞLARI DELDİ AMA ŞİRİN İÇİN...!!!! SİYANÜR ÖLDÜRÜR” tipografisi içeren pankartı sergileyerek bu duruma tepkilerini göstermişlerdir (Görsel 11). Çanakkale ve Balıkesir illeri arasında yer alan Kaz Dağlarındaki maden çalışmalarından dolayı birçok ağacın kesilmesine sebep olmuştur. Gerçekleşen bu duruma birçok milletvekili, sivil toplum örgütü ve çevrecilerin yanı sıra bölge halkının da dâhil olduğu gruplar tarafından bu ağaç katliamına ve siyanür kullanımına tepki gösterilmiştir. Bu tepkilere ve yaşanan doğa vahşetine Çarşı grubu da kayıtsız kalmamıştır.

Pankart dikdörtgen beyaz bir düzlemde üç farklı renkten tasarlanmış tipografinin yer aldığı görülmektedir. Bu pankartta yer alan tipografinin Ferhat ve Şirin’in hikâyesinden alıntı yapılarak tasarlandığını söyleyebiliriz. “FERHAT’DA DAĞLARI DELDİ AMA...!!!! ŞİRİN İÇİN” oluşan tipografide rivayete göre Şirin’e kavuşmak için dağları delen Ferhat’ın aşkı için neler yaptığını gösterirken, taraftar grubu ise maden yapılan bu yerin insanları öldüreceğini ve doğanın tahrip olacağını savunmaktadır. DAĞLARI DELDİ AMA...!!!! ŞİRİN İÇİN” tipografisinde kullanılan yeşil renk; doğayı simgelerken mavi renk ise; umudu, geleceği yarınları ifade etmek için kullanıldığını söyleyebiliriz.

Pankartın en alt kısmında yerleştirilmiş “SİYANÜR ÖLDÜRÜR” tipografisinde kırmızı renk tercih edildiği görülmektedir. Kırmızı renkle siyanürün insan sağlığının ve çevre örtüsünü önemli derecede etkileyeceği uyarısını yapmaktadır. Ayrıca “ÖLDÜRÜR” tipografisinin kullanım yeri pankartın sağ alt köşesine yarım daire şeklinde yerleştirilmesi, tipografinin pankarta zorlanarak yerleştirildiği izlenimi vermektedir.

4. Sonuç

Beşiktaş Jimnastik Kulübünü geçmişten geleceğe kültürel kimliğinde var olmuş sosyal sorumluluk bilinci kendilerine Çarşı ismini verdikleri taraflarının başarısıdır. Bu başarı geçmişin tarihsel ruhunu hala üzerinde taşıyan taraftar grubunun, kendi imkânlarıyla maçlarda açmış oldukları pankartlarla sergilenmiştir. Özellikle sosyal sorumluluk anlamında yapmış oldukları pankartlarla Dünya’ya seslerini duyurmuşlardır.

Bu çalışmada görsel tasarım alanında eğitim almayan taraftar grubunun bir araya gelerek bağlı olduğu kulübün müsabakalarında farkındalık yaratmak için yapmış oldukları pankartların tasarım ilkelerine göre görsel ve tipografik anlamda araştırması yapılmıştır.

Yapılan araştırma doğrultusunda, pankartların bulunduğu ortamda taraftar gruplarının arasında görsel ve tipografik anlamda sorunsuz görünse de Grafik Tasarım alanında incelendiğinde görsel ve tipografi bakımından birçok soruna sahip oldukları görülmüştür. Bu sorunlar;

1) Grafik tasarım ilke elamanlarına göre incelendiğinde pankartların içerik ve biçim olarak kompozisyonlarda hatalar görülmüştür. Bu konumlandırma okumayı güçleştirirken kimi zaman da mesajın kime ve kimlere ait olduğunun net olarak bilinmemesine sebep olmuştur.

2) Tipografi düzenlenirken hiyerarşiye bağlı kalınmaması okuyucuya sloganın nereden başlayıp nerede bittiğini göstermemektedir. Bu durum verilen mesajın okuyucuya net iletilmemesine ve verilmek istenen mesajın gücünün yitirmesine sebep olmuştur.

3) Kullanılan sloganlarda genellikle “A” harflerinin Çarşı amblemindeki dairesel form içindeki “A” harfiyle değiştirilmesi ve farklı renklendirilmesi kelimenin anlam bütünlüğünü bozarak okuma güçlüğü oluşmasına sebep olmaktadır.

4) Pankartların genelinde yer alan ve sonradan ekleme yapılmış ve sıkıştırılmış gibi görünen Çarşı ambleminin yanlış konumlandırılması marka bütünlüğüne zarar vermektedir. Kurumsal kimliklerin bağlı kalınarak yatay olarak konumlandırılması gereken amblem dikey konumlandırılmamalıdır.

5) Pankartların bir kaçında tercih edilen renklerden olan; kırmızı tipografi üzerine uygulanan siyah renk, beyaz zemin üzerine uygulanan yeşil renk, beyaz zemin üzerine kullanılan turkuaz mavi ve beyaz zemin üzerine kullanılan sarı renk pankartın okunması olumsuz yönden etkilemiş yer alan tipografinin gücünü yitirmesine yol açmıştır.

6) Pankartlar tribünlerde açıldığı ve çok uzaktan da okunması gerektiği için pankartın büyüklüğü, seçilen fonttaki harflerin et kalınlıkları ve leke güçleri de özenle kurgulanmaması karşı tribünde yer alan taraftarlar tarafından okunmamasına yol açmıştır.

Tüm bu teknik aksaklıklardan dolayı çok daha büyük etki yaratabilecek ve çok daha büyük kitlelere ulaşabilecek olan pankartlar etki güçlerini kaybetmekte, fark edilebilirlikleri azalmaktadır. Burada asıl konu mesajdır yani içeriktir. Fakat içeriğin doğru algılanabilmesi, hedef kitleye ulaşabilmesi ve amacına ulaşabilmesi için içerik tasarımıyla biçimden beslenmelidir. Yani doğru yerleşim, doğru font seçimi, görsel hiyerarşi, renklerin seçimi, tipografinin büyüklüğü, boşlukların dengesi gibi birçok unsura dikkat edilmelidir.

Kaynakça

- Açıksözlü, H. (2017). Çarşı Faşşolig'e de Karşı, İstanbul. Tolstoy Yayınları.
- Dikici, S. T. (2008). Türkiye'de taraftarın sosyal ve siyasal profili: Beşiktaş JK çarşı grubu örneği. Kocaeli Üniversitesi, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı/Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü, Kocaeli.
- Doğan, D. D. (2017). Bir Halk Yaratması Olarak Futbol Tezahüratları: Beşiktaş Örneği İstanbul Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı/ Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Durupınar, M. (2002). Beşiktaş Tarihi, İlkleriyle Unutulmayanlarıyla Yüzüncü Yılında, Ankara. Yapı Kredi Yayınları.
- Ebcim, N. (2010). 100 Soruda Beşiktaş, İstanbul. İleri Yayınları.
- Tepeköylü, İ. (2016). Türkiye'de Futbol, Taraftar Olgusu ve Beşiktaş Çarşı Grubu, Akademik Bakış Dergisi, 2016, (56), ss. 380-390.
- Parlatır, İ., Gözaydın, N., Zülfikar, H. (1985). Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, Ankara. Türk Tarih Kurumu Basım Evi.

5.1. Görsel Kaynakça

Görsel 1. Beşiktaş Tarihi, İlkleriyle Unutulmayanlarıyla Yüzüncü Yılında. s,10, Vektörel Çizim, Yazara aittir.

Görsel 2. http://4.bp.blogspot.com/EvuZhX8IIYo/U_KL3Y9PT3I/AAAAAAAAADiw/XFvzs3SnfXo/s1600/Logo%2BBesiktas_JK.png, (Erişim Tarihi 14.10.2017).

Görsel 3, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/4/45/Carsi_Logo_KC.png (Erişim Tarihi 30.10.2017).

Görsel 4. <http://insta1903.com/uploads/insta/11749afabb6621c086a86c45ad28824034bd7.png>, (Erişim Tarihi 14.11.2017).

Görsel 5. http://lcdn.listelist.com/listeliststatic/2013/12/etoo-hepimiz_zenciyiz.jpg (Erişim Tarihi 24.11.2017).

Görsel 6. <https://www.fotomac.com.tr/2009/02/02/bes113.html>, internet adresinden (Erişim Tarihi 23.04.2020).

Görsel 7. <https://besiktaslilik.files.wordpress.com/2016/11/vandepremi.jpg?w=863> (Erişim Tarihi 03.11.2017).

Görsel 8. <https://www.milliyet.com.tr/gundem/carsi-nin-35-yillik-hafizasi-2149527> (Erişim Tarihi 07.11.2017).

Görsel 9. http://www.hocam.com/forum/47245/10/hadi_bizde_besiktascarsi_tezahuratlarini_yazalim_buraya/ (Erişim Tarihi 10.11.2017).

Görsel 10. <https://twitter.com/kingcarsi/status/404687264178909184> (Erişim Tarihi 30.11.2019).

Görsel 11. https://galeri.uludagsozluk.com/15/boz-baykuslar_118523.jpg (Erişim Tarihi 15.04.2020).

5.2. İnternet Kaynakça

URL-1. (2016), Ermenistanlı Futbolcu Aras Beşiktaş'ta, <https://m.bianet.org/bianet/spor/171392-ermenistanli-futbolcu-aras-besiktas-ta>, (Erişim Tarihi 20.04.2020).

URL - 2 . (2 0 1 8) , <http://www.wikizeroo.com/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvT3pvbm9zMVY>, (Erişim Tarihi 20.10.2019).

Hüseyin ELMAS

Prof. Dr. Öğretim Üyesi, Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi, helmas33@gmail.com, Ankara- Türkiye
ORCID: 0000-0002-9158-5264

Duygu ERİKAN

Doktora Öğrencisi, Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi, duyguerikan@gmail.com, Denizli- Türkiye
ORCID: 000-0001-6271-981X

GÖÇ OLGUSUNUN MÜLTECİ SORUNU BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANATA YANSIMALARI

Özet

Sanatçılar, içinde bulunduğu toplumun yapısından etkilenmekte ve toplumun geçirdiği her türlü değişimi eserlerine doğrudan yansıtmaktadır. Bu bağlamda günümüzde büyük bir toplumsal problem haline gelen göçlerin sonucunda mültecilerin yaşadığı dram, bugünün yerli ve yabancı sanatçılarının göç olgusunu ele almalarında önemli bir etken haline gelmiştir. Bu çalışmada geniş bir olgu olan göç konusu, mülteci sorunu bağlamında ele alınarak toplumu etkileyen olumsuzlukları, bireylerde oluşturduğu psikolojik değişimi, ait olma gibi insana özgü durumları sanatının konusu haline getiren ve bu sayede yaşananları ortaya koyan kavramsal sanat eserlerinde ele alınmış biçimlerine yer verilmiştir. Günümüz çağdaş sanatında göç olgusu ve mülteci teması sanatsal boyutta oldukça fazla karşımıza çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Göç Olgusu, Mülteci Sorunu.

REFLECTIONS OF MIGRATION ON CONTEMPORARY ART IN THE CONTEXT OF THE REFUGEE PROBLEM

Abstract

Artists are affected by the structure of the society they live in and directly reflect all kinds of changes in the society in their works. In this context, the drama experienced by refugees as a result of migration, which has become a major social problem today, has become an important factor in today's domestic and foreign artists to deal with the phenomenon of migration. In this study, the subject of migration, which is a broad phenomenon, is handled in the context of the refugee problem, and the ways in which it is handled in conceptual art works that make the negativities affecting the society, the psychological changes it creates in individuals, and human-specific situations such as belonging to the subject of his art and thus reveal the experiences. In today's contemporary art, the phenomenon of migration and the refugee theme appear quite often in the artistic dimension.

Anahtar Kelimeler: Contemporary Art, The Phenomenon of Migration, The Refugee Problem.

1. Giriş

İnsanlar tarih boyunca beslenme ihtiyaçlarını karşılama, yerleşik hayata geçme süreci gibi belirli sebeplerden dolayı göçler yaşamıştır. “Göç, bir toplumun coğrafi hareketliliği anlamına gelmekte olup bu hareketlilik iki farklı yer, konum veya coğrafik konumda oluşur. Bu hareketliliğin bir başlangıç ve bitiş noktası vardır” (Dehkhoda, 1960). Göç olgusunun birçok tanımı mevcuttur fakat genel olarak, toplumun veya bireyin siyâsî, ekonomik, kültürel sebeplerden yaşadığı alandan ayrılma ya da baskı altında kalınan ve zulüm görülen bir yerden huzurlu bir yere gitmek anlamında kullanılmaktadır.

"Sanat ve göç insan varlığının yaşamsal süreci içerisinde sürekli var olan olgulardır. Göç olgusu temelinde

sosyal bir hareket olmasına karşın ekonomik yaşamdan kültüre kadar yaşamın her yönünü etkileyen temel değişim aracıdır. Sanat olgusu ise insan varlığının öznel bir tavrı olmasına karşın, o öznel tavrın oluşmasında toplumsal yapının etkisi reddedilemez bir gerçekliktir. Dolayısıyla toplum yapısının biçimlenmesinde etkisi olan göç olgusunun doğrudan ya da dolaylı olarak sanat olgusu üzerinde etkisi söz konusudur" (Gönülal, 2007).

2. Göç Türleri

Göç olgusu genel olarak, zorunlu göçler ve gönüllü göçler olarak iki ana bölüme ayrılabilir. İnsanlar, savaş, işsizlik, özgürlük kısıtlaması gibi durumlardan dolayı göç etmek zorunda kalabilmektedirler. Sömürgecilik döneminde Afrika'dan köle olarak göç ettirilen insanlar örneğindeki gibi; toplum üzerinde siyasi, ekonomik veya kültürel müdahaleler sonucunda insanların toplu göç etmesine sebep olan yeni koşullar ortaya çıkmıştır. "Göç olgusu ve bu olgunun pratikleri de nedenleri de çeşitlilik gösterdiği için tek tip bir göç ve göç hakkında tek tema üzerinden neden-sonuç ilişkisi kurulamaz. Mübadele, köyden kente, bir sığınak olarak savaşın yıkıcı etkisinden kaçma, iç, dış, mevsimlik, kalıcı göç, emek göçü, beyin göçü, sürgün, iltica gibi pek çok göç tipi vardır" (Koçak ve Terzi, 2012: 168).

Modern dönemlere kadar göç olgusu savaş ve iyi iklim şartı arayışı olmak üzere iki temel neden üzerinde yoğunlaşmaktadır. Birinci neden olarak insanların mağara dönemlerinden bu yana daha iyi iklim şartlarında yaşayabilmek adına göçebe bir hayat sürmeleri sayılabilir. Böylece insanların yerleşik hayata geçişi göç tecrübeleriyle gerçekleşmiştir. İkinci neden ise insanın yaşadığı yeri, dini değerleri, sınırlarını genişletmesi, ekonomisini güçlendirmesi veya iktidar hırsı gibi sebeplerden ortaya çıkan savaşlardır. Savaşın yıkıcı etkisinin uzun bir zaman dilimini kapsaması ile insanların kendilerini göç etmeye zorlanmış hissetmesi de bir diğer etken olarak sayılabilir. Bununla birlikte göçü tecrübe eden insan, kültürel anlamda da pek çok sorunu yanında taşır.

"Günümüzde göç sebeplerine bakılırsa, bunların çoğunlukla toplumsal sorun kaynaklı olduğu görülür. Bunlar; ekonomik sorunlar, denetimsiz nüfus artışı, savaş gibi insan hayatını olumsuz yönde etkileyen faktörler, bilimsel gelişmelerle birlikte teknolojinin hızla ilerlemesi, iletişimin sınır tanımaması gibi birçok etken, göçleri artıran önemli parametrelerden sayılır" (Mardani ve Armani, 2021). Kendi devletinden başka bir devlete can korkusuyla sığınan kişileri tanımlayan zorunlu bir göç olan iltica meselesi bir diğer örnek olarak gösterilebilir. Bir başka göç türü ise vasıflı insan gücünün mesleğinde daha üste çıkabilmek adına fırsat bolluğu olan bir ülkeye yaptığı göç, beyin göçüdür. Çevresel problemler de göçün bir başka örneğidir. Çernobil faciasından sonra bölge halkının zorunlu göç etmesi buna örnek gösterilebilir. Günümüzde artarak duyulmaya başlayan bir başka göç sebebi de cinsel kimliktir. Farkı cinsel kimliğe sahip olanların toplum tarafından maruz kaldıkları olumsuz davranışlardan kaçışıyla ortaya çıkmış bir göç türüdür.

"Göç kavramı ele alındığında, bu terim yalnızca coğrafik anlamıyla sınırlandırmamalı, alegori, metafor veya mecaz olarak anlaşılmalıdır" (Mardani ve Rahmani, 2021). Örnek vermek gerekirse insan, doğumdan ölüme kadar bir olan göç sürecindedir. İnsanın yaşama attığı ilk adımdan ölümüne giden bu yolculuk, sanatta da işlenen bir konu olmuştur. Metaforik anlamda insan, doğduğu günden itibaren mecburi ve evrensel bir göç içerisindedir.

3. Mülteci Sorunu

"Göç beraberinde birey ve toplumları adlandırmak için kullanılan farklı tanımlamaları da getirir. 'Göçmen, sığınmacı, muhacir, mülteci, mağdur, gecekondulaşma vb.' kavram ve tanımlamalar doğrudan ya da dolaylı biçimde göç olgusuna bağlı olarak ortaya çıkmıştır" (Öner, 2016). Birleşmiş Milletler Mültecilerin Hukuki Statüsüne ilişkin Sözleşmede (1951) Mültecinin tanımı "İrki, dini, tabiiyeti, belli bir toplumsal gruba mensubiyeti veya siyasi düşünceleri yüzünden, zulme uğrayacağından haklı sebeplerle korktuğu için vatandaşı olduğu ülkenin dışında bulunan ve bu ülkenin korumasından yararlanamayan, ya da söz konusu korku nedeniyle yararlanmak istemeyen yahut tabiiyeti yoksa ve bu tür olaylar sonucu önceden yaşadığı ikamet ülkesinin dışında bulunan, oraya dönemeyen veya söz konusu korku nedeniyle dönmek istemeyen kişidir" olarak yapılmaktadır. Günümüzde birçok etkene bağlı olarak ortaya çıkan göç ve

mülteci krizi, çağımızın en önemli problemlerinden biridir ve evrensel bir sorun haline gelmiş durumdadır.

“Her dönem yaşamla ölüm arasında mücadele etmek zorunda bırakılan bu insanlar için “talihsiz insanlar” kavramı 1921’de Milletler Cemiyeti’nde defalarca ifade edilerek, mülteci kavramı en iyi şekilde tanımlanmıştır” (Saunders, 2018:26). Küreselleşen dünyanın getirisi olan mülteci sorunu evrensel bir problem olmasına rağmen hiçbir ülkenin sahiplenmek istemediği bilinmektedir. Fakat günümüzde bu sorun aslında ülke yönetimi ile ilişkilidir. Gil Loescher bu durumu şu sözleriyle ifade etmektedir: “Mülteciler, savaşların, askeri darbelerin ve büyük insan hakları ihlallerinin bir yan ürünüdür. Her yıl, eski sorunlar çözülmediği ve yenileri ortaya çıktığı için yalnızca kişilerde bir değişiklik olmaktadır” (Loescher, 1993:19). Ayrıca “Mülteci sorunlarını geçmiş ve bugün üzerinden değerlendiren tarihçi Peter Gatrell, I. Dünya Savaşı ile bugün arasında yaşanmakta olan mülteci sorunları arasında çok fazla bir fark olmadığını belirtmiştir” (Uyar ve Aktuğ, 2020: 793).

4. Sanatta Göç Olgusu

Mülteciler gittikleri bölgelerde yaşam savaşı vermekte, birçok sorunla karşılaşmakta ve o bölgede yeni bir sorun olmaktadır. Sanat göç olgusunu bir tema olarak tam da bu noktada modernliğin getirdiği sorunlar bağlamında ele almaya, irdelemeye başlamıştır. Günümüz tarihinin en büyük sorunlarından biri olan göçün beraberinde getirdiği mülteci sorunu, sanatın konularından birini oluşturmaktadır. Büyük yankı uyandıran bu problem ile ilgili dünyada birçok sanat çalışması yapılmakta ve sanatın çeşitli formuyla yorumlanmaktadır. Bu küresel sorunun duyarlılığı sonucu ortaya çıkmış birçok sanat eseri bu olguyu yansıtırken mültecilik üzerine düşündürme ve çözüm üretmede bir ifade aracı olmuştur. “Dünya sanatına baktığımızda tarihin her döneminde bu konuda işlenmiş sayısız yapıtla karşılaşırız” (Üner, 2018: 347). Göç olgusu sanatın konusu olarak ele alındığında örnek olarak “yoksulluk, savaşlar, göç etmek zorunda bırakılan insanlar, yerinden olma, mülteciler, sınır dışı etme, aidiyet gibi kavramlar ile çağdaş sanatta kendine yer bulmaktadır” (Girgin, 2017). Sanat ve sanatçının bu kavramları ele alıp, kamu bilinci oluşturma ve bu konu üzerinde düşünme noktasında dijital çağın getirisiyle seslerini duyurabilmesi sorunların çözümü için oldukça etkilidir.

Sanatçılar göç olgusunu doğrudan resimlerinde ele aldıkları gibi, bu olguyu alegori, ironi, metafor ve mecaz gibi anlatım malzemeleri kullanarak dolaylı bir şekilde de yansıtmışlardır. Bu sanatçılardan bir tanesi olan Nil Yalter “18 Ocak 1938’de Kahire’de dünyaya gelmiştir ve lise öğrenimini İstanbul Amerikan Robert Kolejin’de tamamlamış” daha sonra Türkiye’den 1965 yılında Paris’e taşınmıştır (Oğuz, 2020:1508). Sanatçıya kendinizi göçmen olarak tanımlar mısınız sorusu yöneltildiğinde şu sözleri söylemiştir: “Öyle demek çok iddialı olur. Benim Paris’e gitmem daha çok kültürel bir göçtü. İstanbul’da ne müze ne de galeri vardı. Bilmiyorum, belki bugünkü İstanbul olsa gitmezdim. Sanatçı olarak ilerlemek istediğim için kalktım geldim Paris’e. Bu da bir göç ama mecburi bir göç değil. Kendimi göçmen olarak görmüyorum. Ama bir yerden çıkmış, başka bir kültüre yerleşmiş birisi olarak bir yer değiştirme var” (Uncu, 2016). Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere sanatçının başka bir ülkeye mesleki açıdan geliştirebilmek adına gerçekleştirdiği bu göç beyin göçü olgusu içerisinde değerlendirilebilir. Paris’e bir ressam olarak giden Yalter, yaptığı ilk video çalışması ile aynı zamanda Fransız video sanatı tarihinin ilk işlerini de gerçekleştirmiş olur (Altunay, 2013:82).



Görsel 1. Nil Yalter, Temporary Dwellings, 12 Kolaj, 1974



Görsel 2. Nil Yalter, Temporary Dwellings, 12 Kolaj, 1974

Nil Yalter'in çalışmalarında göçebelik, akışkan kimlik, melezlik, öteki-kimlikler gibi konuları ele alması düşünüldüğünde farklı coğrafyalardan edinilen bu kültürel deneyimlerin sanatçının kariyerine katkıları ortadadır. Paris, New York ve İstanbul'daki göçmenlerin geçici konutları üzerine polaroidler, nesnelere ve çizimler içeren 12 kolajdan oluşan Temporary Dwellings serisi (görsel 1-2) "umut, göç, yerleşim ve aidiyet duygusu inşa etme çabasının yarattığı çaresizlik sahnelerinin çizim, fotoğraf, buluntu objeler, metin ve videolar kullanılarak estetik ve dokümantasyon arasında melez üretimler olarak hayata geçirildiği işlerdir" (Oğuz, 2020: 1508). Sanatçı, "insan topluluklarını ve onların ev, ülke ve evrenle olan ilişkilerini anlamak ve ortaya çıkarmak için etnografik yöntemleri bir sanatsal üretim biçimi olarak kullanır. Bu eserler dünya/varoluşla ilgili pratiklere, inançlara ve sembolik ilişkilerin bireyselliğine işaret eder" ayrıca göçmenleri görünür kılmayı hedeflerken aynı zamanda insanlarda farkındalık uyandırmak için sanat gibi farklı yöntemlerle mücadele edebileceğini vurgulamaktadır (Yücel, 2011).

Nil Yalter Temporary Dwelings serilerinde göçmenlerin günlük yaşamından oluşan kolajların ayrıntıları dikkat çekicidir. Örnek olarak Görsel 3'te yer alan kolajında İstanbul'un ünlü semtlerinden biri olan Eyüp'te, "çingene kadınların saçlarına taktığı çiçeklerin kurutulup estetik biçimde sunulması, gerçekçi tasarımların yanı sıra duygusal imgelerin de ipuçlarını verir. Ayrıca Temporary Dwellings 2 adlı çalışmasında da görüldüğü gibi (Görsel 4) çocuklara fazlasıyla yer verilen görsellerde çocukların bakışları, gülümsemeleri, bisiklete binmeleriyle dünyanın her yerinde aynı olan çocuk tavrını aktarırken video kaydında yine bir çocuğun konuşması bize bunu hatırlatan yeni bir araca dönüşür" (Oğuz, 2020: 1509). Bunun yanında kolajlarda yer alan metinler de göçmenlik, aidiyet gibi konulara net mesajlar vermektedir.



Görsel 3. Nil Yalter, Temporary Dwellings 2, 1974

Görsel 4. Nil Yalter, Temporary Dwellings 2, 1974

Nil Yalter'in 'Şu gurbetlik zor zanaat zor' isimli serisi 2002 yılında arşivinden duvar afişleri oluşturmasıyla ortaya çıkan bir seridir. İstanbul, Valencia, Viyana, Fransa'nın Metz şehri, Bombay'da üzerinde kırmızı boylarla o memleketin dilinde "Şu Gurbetlik Zor Zanaat Zor" yazılarak izinsiz bir şekilde afişlenmiştir. Sanatçının afişlemelerin yapıldığı yerlerde ilgili tek şartı "afişler asılırken, bir de birkaç hafta sonrasında nasıl müdahaleler olduğunu, sokaktaki insanın tepkisini görmek için fotoğraflarının çekilmesidir" (Uncu, 2016). Denemenin ilki İspanya'da sanatçının sergi açılışında yapıştırılmıştır ve birçok tepki almıştır. Örneğin "afişler istenmemiş ve yırtılmış daha sonra bu afişlerin son durumunun fotoğrafları çekilmiştir" (Berkmen, 2016). Verilen tepkiler her bölgede farklılık göstermiştir Mumbai'de saygı gösterilirken, İstanbul'da ise çok başarılı olmuştur.



Görsel 5. Nil Yalter, Sürgün zor iş, 1976/ 2012-2019. Dijital fotoğraflardan yapılmış posterler, değişken boyutlarda.

Eserlerinde göç temasını işleyen bir başka Türk sanatçı Halil Altındere "2016 yılında açtığı 'Uzay Mültecisi' adlı sergisinde ise günümüzde revaçta bir konu olan ve milyonlarca insanı etkileyen Suriye iç savaşı sonucu dünyanın farklı ülkelerine dağılan mültecileri konu alır" (Çeber, 2018: 106). Sanatçının alaycı bir dille ortaya koyduğu yerleştirme, fotoğraf, video ve yağlı boya eserlerinden oluşan sergisi 'dünyada hiç kimse mültecileri istemiyorsa onları Mars'a mı yollayalım?' sorusuyla yola çıkmıştır.



Görsel 6. Halil Altındere, Space Refugee, 2016-2019, 58. Venedik Bienali'nden yerleştirme görünümü



Görsel 7. Halil Altındere, Köfte Airlines, 2016, Foto-montaj

Enstalasyonlarda yer alan Muhammed Ahmed Faris uzaya giden ilk Suriyelidir. “Uzay aracı yörüngeye girerken gururla ‘buradan ülkemin güzel kıyılarını, yemyeşil dağlarını ve topraklarını görebiliyorum’ demiştir. Bugün, ülkesinin bu sakin görüntüsü, Faris’in Dünya yörüngesi sırasında ona baktığı zamanki halinden daha da uzaktır” (Genç, 2016). Halil Altındere de ulusal bir ikon olan Faris'in hikayesini hem nostaljik, politik ve hicivli olarak ele almış video ve enstalasyona (Görsel 6) dönüştürmüştür. “Uzay Mültecisi” isimli video izleyiciye, Suriye savaşı, göçün etkileri ve insanlığın geleceği hakkında düşünme fırsatı vermektedir.

Sergide bulunan çalışmalarından “Köfte Airlines”ta (Görsel 7) sanatçı “İstanbul-Tekirdağ yolu üzerinde bulunan bir uçak restorandı kullanır. Sanatçı restorana çevrilmiş eski uçağın üstüne anlaştığı 45 mülteciyi çıkararak fotoğraflar. Nereye gittiği belli olmayan bir uçağın üzerinde, o şekilde yolculuk yapması mümkün olmayan mültecilerin görüntüsü izleyiciyi yersiz yurtsuz olan göçmenlerin sorunları üzerine düşündürür” (Çeber, 2018: 106). Sanatçı Taliban tarafından ele geçirilen Kabil’den kaçmak isteyen binlerce Afgan’ın Havalimanına akın etmesi ve sonucunda umuda yolculuk adına yaşanan bu kareyi sanki yıllar önce görmüştür. 2021 yılında Hamid Karzai Uluslararası Havalimanına yaşanan trajedi 2016 yılında üretilen bu eseriyle birebir örtüşmektedir.

Günümüzde mültecilerin yaşadığı aidiyet problemi hem uyum hem de toplumsal kimlik olarak değerlendirilebilir. Kendi kültürlerine sahip olan mültecilerin birçoğu göç ettikleri ülkelerde uyum problemi yaşamaktadır. Sanatçının en bilinen çalışmalarından biri olan Tabularla Dans (Görsel 8) “sosyal, kültürel ve politik kodları manipüle eden, devletin resmî belgesini yeniden tanımlayan ve tartışmaya açarken ‘ben devlete göre kimim, kim olmalıyım’ sorusunu sorar.



Görsel 8. Tabularla Dans II, 1997, Değişken ölçüler, 6 parça, 233 x 170 cm, 5. İstanbul Bienali

Mardin’de doğan olma kimliği ile İstanbul’da yaşayan ve üreten bir sanatçı olarak Altındere, Doğu-Batı ilişkisini ve Doğudan Batıya göçü devletin yaptığı tanımlama üzerinden sorgular” (Çeber, 2018 :106). Ayrıca sanatçı “nüfus cüzdanında verilen kimliğin kişilere doğar doğmaz dayatılan hazır kimlikler olduğunu vurgular, resmi kimliğin kişinin gerçek kimliğini yansıtmadığına dikkat çekmektedir” (Bozdağ, 2014: 24).

“Fas asıllı sanatçı Bruno Catalano’nun göçmenleri ve mültecileri anlattığı parçalanmış ya da kendinden bir şeyler eksilmiş insan tiplerini yaşanan drama insanları empatik anlamda ortak etmede başarılı birer sanatsal çalışmalarıdır” (Yağmur ve Basbatan, 2020: 47). 1960 yılında Fas’ta dünyaya gelen sanatçı, heykellerinde göçten geriye

kalan anıları vurgulamakta mültecilerin içinde buldukları durumları betimlemektedir. “Catalano, Les Voyageurs (Görsel 9) isimli sürrealist koleksiyonu ile “eksik heykel” akımını başlatarak kamusal alanda sergilediği bu heykellerdeki eksikliğin anlamını, hüznünü, tüm toplum üzerinde bir sorgulama oluşturarak göç ve mülteci dramına dikkat çekmeyi amaçlamaktadır” (Uyar, 2021: 29).

Sanatçı heykelleri için şu ifadelerde bulunmuştur: *“Hayat yolunda hepimiz birer yolcuyuz, kimimiz iş kimimiz ise kendimizi aramak uğruna yola koyuluyoruz. Heykellerim de bir sebepten yola çıkmış, bir dünyanın insanı değil de dünyada bir insan olan ve çıkılması kaçınılmaz yolculuklara koyulmuş kişiler... Ayakları üzerinde duran ve evleri valizleri olan özgür ruhlar. Eğer yüzlerine bakarsanız hepsinde ortak bir şey görürsünüz, gurur. Yola çıkmış olmanın ve yol alıyor olmanın haklı gururu ile başı dik yürüyen insanlar hepsi. En önemlisi de kendilerini gerçekleştirmeye çalışan, her an kendilerini tamamlayan ‘eksik’ insanlar...”* (Bozkurt, 2016).



Görsel 9. Bruno Catalano, Yolcular, 1960

1951 yılında Yunan adası olan Oinousses’de doğan Kalliopi Lemos, çalışmalarında yerinden edilme, zorunlu göç politikaları ve mülteci hayatlarına yer vermektedir (Koroxenidis, 2006). Sanatçının ailesi 1922 yılında Yunanistan ile Türkiye arasındaki nüfus mübadelesi nedeniyle evlerini terk edip Yunanistan’da yeni bir hayat kurmak zorunda kalmıştır. Öyle ki “zorunlu göçün zorlukları ve başkalarının insafına bırakmanın verdiği aşağılanma, sanatçının ruhunu derinden etkilemiştir. Bu çalışma da (Görsel 10) büyük ölçüde Lemos’un kişisel yaşam deneyimlerinin sonucu ortaya çıkmıştır” (Manolopoulou, 2015: 201).



Görsel 10. Kalliopi Lemos, Yedi Kişilik Tekne, 2006



Görsel 11. Kalliopi Lemos, Yedi Kişilik Tekne, 2006,

Sanatçı eserinde kullandığı göçmen deneyimlerini temsil eden ve olaylara tanıklık eden tekneyi şu şekilde betimlemiştir: “Tekneler, anıların taşıyıcıları, hayatın farklı evrelerinde yolculuğumuzun metaforları veya doğumu veya doğurganlığı simgeleyen birer metafor olarak görülebilir. Tekneyi bir yaşam taşıyıcısı, bir rahim, yaşam kabının yanı sıra dünyaya girdiğimiz ve bu yaşamdan ayrıldığımız geçidi önermek için kullandım. Tekneler deneyimlerimizi, acılarımızı ve varoluşun farklı aşamalarını taşır” (Lemos 2010, aktaran Horsti, 2006:130).

İnsanları mülteci sorunu üzerine düşünmeye ve eleştirel bakabilmeye teşvik eden eserdeki tekne aynı zamanda ayrılığı sembolize eden bir araçtır. “Bir zamanlar mültecileri Türkiye’den Yunanistan’a taşıyan bu tekne, dalgaların coşkusundan akıp giden umutların, hayallerin ahsap bir teknede demirlendiğini, o umutların, hayallerin hiç gerçekleşmediğini, beton bir zeminde son bulduğunu temsil eden trajedi dolu bir simge haline gelmiştir. Teknedeki donuk, çaresiz, umutsuz yüzler, tüm bunları soğuk bir tel örgüsüyle çarpıcı biçimde yansıtmaktadır” (Uyar, 2021: 51).

Mülteci krizini sıklıkla eserlerinde işleyen bir diğer sanatçı Ai Weiwei'dir. Weiwei "çağdaş sanat hareketiyle bağlantılı küresel politik aktivizmle ilgili bir sanat hareketi oluşturmayı başaran" Çin'in en önde gelen sanatçılarından biridir (Dargham, 2020: 26). Uluslararası çapta ses getirmiş eserlerinde insan hakları ihlallerine dikkat çekmiş, ifade özgürlüğünü savunmuş ve sanat kavramını toplumsal problemleri konu alacak şekilde genişletmiştir. Ai Weiwei sanat ve sanatçının amacını şöyle ifade etmektedir:

"Sanatçının işi fikirleri kışkırtmak, güzelliği uyandırmak ve eldeki konuyla ilgili hareket etmenin yollarını bulmaktır. Provokasyon her zaman keşifle ilişkilendirilir, yeni bir dil ve becerinin yaratılmasıyla ilişkilendirilir, ancak her fikir provokasyonu başarı ile bağlantılı değildir. Fikirlerin kışkırtılması, ancak daha önce sanatta, kültürde veya insan yaşamında neler olduğuna dair derin bir bilgiye sahipse başarılı olur" (Dargham, 2020: 26).



Görsel 12. Ai Weiwei, Yolculuk yasası, 2017



Görsel 13. AiWeiwei, Güvenli geçiş, 2016,

Ai Weiwei'nin Sidney Bienali'nde sunulan Yolculuk Yasası (görsel 13) isimli eseri kimliği belirsiz yüzlerce göçmenin 60 metre uzunluğunda bir lastik botun içerisinde betimlenerek umuda yolculuğunu göstermektedir. Bu eser sanatçının son yıllarda insan haklarını, mültecileri ve göçmenleri savunmaya odaklanmasını yansıtmaktadır. Sanatının, evlerinden zorla yerinden edilen yüzlerce insanın deneyimlerini ve koşullarını belgeleyen bir diğer eseri Güvenli Geçiş'tir (Görsel 15). Bu eser Berlin Konzerthausun ön cephesinde bulunan 6 kolonun 14.000 can yeleğiyle kaplanması ve tam ortasına da 'SafePassage' yazılı büyük bir bot asılmasıyla oluşturulmuş bu enstalasyondan oluşmaktadır. Kullanılan turuncu yelekler, Türkiye'den Yunanistan'a zor koşullarda deniz yoluyla yeni geçmeye çalışan mültecilere aittir. Ai Weiwei, mültecilerin Avrupa'ya ilk ayak bastıkları noktalardan olan Midilli Adası'na bir stüdyo kurmuştur. Sık sık adayı ziyaret eden Weiwei, mültecilere fotoğraflarını sosyal medya hesaplarından paylaşmıştır. Bu konuda tepkisini belli eden sanatçı, son olarak Danimarka'nın mülteci politikası sebebiyle ülkedeki sergisini iptal etmiştir (Merdim, 2016).

5. Sonuç

Göç olgusu, insanlar kendi isteği ya da zorunlulukla olsa da sonuç olarak buldukları yerden ayrılıp başka bir yere gitme bakımından travmatik bir anlama sahiptir. Sanatçıların görsel imgeler yoluyla göç olgusunu kendi yöntemleriyle ifade ettiği görülmektedir. Özellikle günümüzde artan savaşlar ve bunun getirisi olan zorunlu göçlerin; mülteci, gitme zorunda olma, ait olamama, terk etme, yaşam alanları, yabancılık gibi alt kavramlarla sanat yoluyla ortaya konduğunu görmekteyiz. Bununla birlikte eserlerinde göç olgusunu işleyen sanatçılar bazen göçün nedenlerini bazen sonuçlarını bazen de bunların doğurduğu duyguları konu olarak ele almışlardır. "Sanat çalışmalarına bakıldığında köyden kente göç, uluslararası göç, entegrasyon, anılar, imgeler, anlamlar, zaman, mekân gibi birçok kavramın sanatçıların sosyolojik gözlemlerinden, bizzat yaşantısından ya da duyarlılığından ortaya çıktığı görülmektedir" (Gezer Oğuz ve Özden, 2020). Sonuç olarak sanat, günümüzde kültürel olarak iç içe geçmiş dünyayı yansıtarak göç konusunda duyarlılık yaratabilir, bir bilinç oluşturabilir ve bu olgu üzerinde yeniden düşünmeye katkı sağlayabilir.

Kaynakça

Altunay, Alper. Sanatın Ortamında Video. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2013.

Berkmen, Eda. Arter Kayıt Dışı Sergisine Dair Nil Yalterle Söyleşi. <https://www.youtube.com/watch?v=dh1Yy9hfkXs>, 2016.

Bozdağ, L. (2014), Alternatif Bir Kamusal Alan Eylemi Olarak Protest Sanat, Eğitim Bilim Toplum Dergisi, (Ankara: ISSN:1303-9202, Kış, Sayı: 45)

Çeber, T. (2018). Plastik sanatlardaki üretimlerde ele alınış biçimiyle göç olgusu. Sanat ve Tasarım Dergisi, (22), 97-109.

Dehkhoda, A. (1960). Sözlük. Tahran Üniversitesi Yayınları: Tahran.

Dargham, S. M. O. (2020). The Role Of Contemporary Art In Monitoring The Phenomenon Of Illegal Immigration. International Journal of Humanities and Language Research, 3(1), 22-29.

Genç, K. (2016, Aralık 21). *Hiçbir ülke onları istemiyorsa, neden dünyadaki mültecileri Mars'a yerleştirmiyoruz?" yeni bir sanat sergisi soruyor*. Vice: <https://www.vice.com/en/article/wjzwem/if-no-country-wants-them-why-dont-we-settle-the-worlds-refugees-on-mars-a-new-art-exhibit-asks> adresinden alındı

Gezer Oğuz, Özden. "Göç Kimlik Aidiyet Ekseninde Nil Yalter". idil, 74 (2020 Ekim): s. 1504–1518. doi: 10.7816/idil-09-74-01

Girgin, F. (2017). Sanatta göç teması. International Journal of Social and Humanities Sciences IJSHS, 1(1), 54-75.

Gönülal, Ö. (2007, 2 Aralık). Sanat Kavramı İle İç Göç İlişkisi Üzerine Düşünceler. Erişim Tarihi: 03 Mayıs 2016, <http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=2695>

Horsti, K. (2016). Imagining Europe's Borders: Commemorative Art of Migrant Tragedies. Migration by Boat: Discourses of Trauma, Exclusion and Survival, ISBN 978-1-78533-101-5.

Öner, F. K. (2016). Çağdaş Türk resim sanatında göç teması: Ramiz Aydın örneği. In Göç Üzerine Yazın ve Kültür İncelemeleri (pp. 41-54). Transnational Press London.

Koçak, Y. ve Terzi, E. (2012). "Türkiye'de Göç Olgusu, Göç Edenlerin Kentlere Olan Etkileri ve Çözüm Önerileri". Kars: Kafkas Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi. (Cilt 3, Sayı 3).

Koroxenidis, Alexandra (2006). An installation about hope, suffering and human values. Ekhatimerini.com. Erişim tarihi: 19 Aralık 2021. <https://www.ekathimerini.com/culture/43687/an-installation-about-hope-sufferingand-human-values/>

Loescher, Gil. Beyond Charity: International Cooperation and the Global Refugee Crisis. New York: Oxford University, 1993.

Manolopoulou, A. (2015). Why Them and Not I? An Account of Kalliopi Lemos's Art Projects About Human Dignity. In Imagining Human Rights (pp. 201-216). De Gruyter.

Mardani, A, Rahmani, A. (2021). "Göç Kavramı ve Modern Ressamların Çalışmalarına Yansımaları (Örnek Olay: 20. Yüzyılda Orta Doğu'dan Seçilmiş Ressamlar)". Sanat Dergisi, (37), 140-153.

Merdim, E. (2016, Şubat 15). Ai Weiwei Mülteci Sorununu 14.000 Can Yeleği ile Gözler Öne Serdi. Arkitera: <https://www.arkitera.com/haber/ai-weiwei-multeci-sorununu-14-000-can-yelegi-ile-gozler-one-serdi/> adresinden alındı

Saunders, Natasha. International Political Theory and the Refugee Problem. New York, Routledge, 2018.

Uncu, E. A. (2016, 10 18). Artık bütün dünya göçmen. Milliyet: <https://www.milliyet.com.tr/gundem/artik-butun-dunya-gocmen-2329037> adresinden alındı

Uyar, S. (2021). *Mülteci Sorunlarının Sanatsal Anlatımı* (Sanatta Yeterlilik Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Üner, Ö. (2018). Sanat eserleriyle göçlere tanıklık. *Uluslararası Avrasya Göç Sempozyumu 9-13 Ekim 2018, Türkistan/ Kazakistan Tam Bildiri Kitabı*. <https://ismam.medeniyet.edu.tr/documents/ismam/uluslararasi-avrasya-gocsempozyumu-bildiri-kitabi-son-versiyon.pdf> adresinden edinilmiştir.

Yağmur, Ö. & Basbatan, Ü. Sanatta Göç Teması: Göç'e Çelme Takma. Bayburt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Dergisi, 3(7), 37-50.

Yücel, D. (2011, Mart). Hafıza Parçaları. Nilyalter: <http://www.nilyalter.com/texts/12/n-l-yalter-fragments-of-memory-by-derya.html> adresinden alındı

Görsel Kaynakça

Görsel 1-2-3-4-5: <http://www.nilyalter.com/works/19/temporary-dwellings-1974.html> Erişim tarihi: 18.12.2021

Görsel 6: <https://www.labiennale.org/en/art/2019/partecipants/halil-alt%C4%B1ndere> Erişim tarihi: 19.12.2021

Görsel 7: <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/halil-altindere-insallah-kimse-bu-ulkeden-gitmez-40242312> Erişim tarihi: 10.12.2021

Görsel 8: <https://halilaltindere.com/project/dance-with-taboos/> Erişim tarihi: 18.12.2021

Görsel 9: <http://read.dukeupress.edu/tikkun/article-pdf/28/3/38/484133/0280038.pdf> Erişim tarihi: 20.12.2021

Görsel 10: <https://listelist.com/eksik-heykel-bruno-catalano/> Erişim tarihi: 18.12.2021

Görsel 11: <https://www.ianvisits.co.uk/blog/2018/10/24/refugees-as-art-in-spitalfields/> Erişim tarihi: 18.12.2021

Görsel 12: <https://www.flickr.com/photos/tonyworrall/44755840604> Erişim tarihi: 19.12.2021

Görsel 13: <https://www.gessato.com/law-journey-ai-weiwei/law-of-the-journey-by-ai-weiwei-featured/> Erişim tarihi: 20.12.2021

Görsel 14: <https://bigumigu.com/haber/berlin-konzerthaus-un-dev-kolonlari-multecilere-ait-can-yelekleriyle-kaplandi/> Erişim tarihi 20.12.2021

Ali KOÇ

Öğr. Gör. Dr., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, alikoc@ksu.edu.tr, Kahramanmaraş-Türkiye
ORCID: 0000-0002-0939-2587

Mehmet Akif KAPLAN

Doç. Dr., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, makifkaplan78@gmail.com, Kahramanmaraş-Türkiye
ORCID: 0000-0001-8389-334X

TÜRK RESİM SANATINDA ASKER RESSAMLAR KUŞAĞI'NDAN BİR SANATÇI:

ALİ RIZA BAYAZIT

Özet

Bu araştırma, Cumhuriyet Dönemi Türk resim sanatı tarihinin ilk grubu olan 'Asker Ressamlar Kuşağı' içinde yer alan ressam Ali Rıza Bayazıt'ın (1883-1964) alanyazın çalışmalarında yeterli düzeyde yer almamasını temel alarak; onu incelemeyi; söz konusu grup içindeki yerini tespit etmeyi; sanatını değerlendirmeyi ve tanıtmayı hedefler. Bunun için öncelikli olarak Türk resminin ilk grubu olan 'Asker Ressamlar Kuşağı'nın resim tarihimiz içindeki yerini işler. Sonra bu grubun sanatçılarının alanyazın çalışmalarında nasıl sınıflandırıldığını irdeler. Daha sonra ressam Ali Rıza Bayazıt'ın söz konusu bu sınıflandırmalar içinde nerede ve nasıl durduğunun cevabını arar. Öyle ki bu çalışmada ressam Ali Rıza Bayazıt'ın sanatında asker ressam hocalarından Halil Paşa'nın realist (gerçekçi) ve Hoca Ali Rıza Bey'in empresyonist (izlenimci) etkilerinin olduğu görülür. Dolayısıyla burada, askeri kimlikli bir sanatçı olarak Bayazıt'ın sanatında, sözü edilen grubun içinde yer alan 3. kuşak asker ressam hocalardan Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza Bey'in katkıları tespit edilir. Yapılan değerlendirmeler doğrultusunda ressam Ali Rıza Bayazıt'ın 'Asker Ressamlar Kuşağı' sanatçılarından 'Mekteb-i Harbiye-i şahane çıkışlı olanlar ve Türkiye'de resim eğitimi görenler' arasında ve 4. kuşak asker ressamların önemli temsilcilerinden biri olduğu sonucuna varılır. Cumhuriyet Dönemi Türk resim sanatı üzerindeki sis perdelerinden birini ressam Ali Rıza Bayazıt nezdinde kaldırmaya girişen bu çalışmadan elde edilen sonuçların alana katkıları sağlayabileceği umut edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Resim Sanatı, Asker Ressamlar Kuşağı, Ali Rıza Bayazıt.

AN ARTIST FROM THE SOLDIER PAINTERS GENERATION IN TURKISH PAINTING

ALİ RIZA BAYAZIT

Abstract

This research is based on the fact that the painter Ali Rıza Bayazıt (1883-1964), who was in the "Generation of Soldier Painters", the first group in the history of Turkish painting art in the Republican Period, did not take place adequately in the literature; to examine it; identifying his/her place in said group; aims to evaluate and promote his art. For this purpose, he primarily deals with the place of the 'Soldier Painters Generation', the first group of Turkish painting, in our painting history. Then he examines how the artists of this group are classified in the literature studies. Later, he searches for the answer of where and how the painter Ali Rıza Bayazıt stands in these classifications. So much so that in this study, it is seen that Halil Pasha, one of the military painters, had realist influences and Hodja Ali Rıza Bey had impressionist influences in the art of painter Ali Rıza Bayazıt. Therefore, here, as an artist with a military identity, the contributions of Halil Pasha and Hodja Ali Rıza Bey, who are among the 3rd generation military painters in the aforementioned group, are identified in Bayazıt's art. In line with the evaluations made, it is concluded

that the painter Ali Rıza Bayazıt is one of the artists of the "Generation of Soldier Painters", one of the most important representatives of the 4th generation military painters, among those "who graduated from the School of Harbiye and studied painting in Turkey". It is hoped that the results obtained from this study, which attempted to lift one of the smoke screens on the Turkish painting art of the Republican Period, by the artist Ali Rıza Bayazıt, will contribute to the field.

Keywords: Turkish Painting Art, Military Painters Generation, Ali Rıza Bayazıt.

1. Giriş

Cumhuriyet Dönemi Türk resim sanatının kökleri Osmanlı Devleti'nin yönünü 'Batı'ya döndüğü zamanlara kadar uzanır. Avrupa'nın Aydınlanma Dönemi'nde (17-18. yüzyıl) gerçekleşen bilimsel ve teknik yeniliklere duysuz kalamayan Osmanlı Devleti yeni bir refleks göstererek, Lale Devri'nden itibaren Avrupa ile olan ilişkilerini artırır ve böylelikle Osmanlı'da 'Batı etkisi' durumu ortaya çıkar. Osmanlı Devleti padişahı III. Ahmet döneminde -1727 yılında İbrahim Müteferrika'nın matbaayı İstanbul'a getirmesiyle başlayan bu değişim süreci 18. yüzyıldan itibaren bilimsel, teknik, askeri, siyasi, ekonomik, kültürel, eğitimsel ve sanatsal alanları kapsayacak şekilde genişler. "On sekizinci yüzyıldan itibaren başlayan ıslahat hareketleriyle hukuki, idari, ekonomik ve sosyal düzeylerde Batı modeli, Osmanlı sarayı ve çevresi tarafından benimsenmiş ve sadece merkezi devletle uyum içinde olan üst sınıf ulema tarafından desteklenmiştir." (Öndin, 2003, s. 17). Öyle ki, Osmanlı Devleti'nin idari, bilimsel, toplumsal ve ekonomik tüm düzeylerini etkileyen bu süreçten sanat alanları da kendine düşeni alır. Bu dönemde Osmanlı Devleti'nin yaptığı yeniliklerden biri de askeri okulların kurulması ve bu okulların resim sanatı ile olan yakın ilişkisidir. "Batı tarzı resmin benimsenmesinde askeri okulların (...) etkisi vardır. Düzenli bir askeri orduya sahip olmak için on sekizinci yüzyıldan itibaren kurulmaya başlanan askeri okulların müfredatıyla Batı tarzı resim öğrenim alanına girer." (Öndin, 2003, s. 30).

'Batı etkisi'ni yaşayan Osmanlı Devleti'nde yenilik çalışmaları yapılan askeri okullarda sanatla ilgili adımlar da atılır. Bu dönemde, mühendislik temelli askeri okulların kurulması ve bu okulların programlarına Avrupa anlayışına dönük resim derslerinin konulmasıyla Türk resim sanatının tarihsel süreci başlar. "1773 yılında Mühendishane-i Berri Hümayun, 1793 yılında Mühendishane-i Berri Hümayun ve 1831 yılında Mekteb-i Harbiye" askeri okulları kurulur ve buradaki askeri öğrencilere Batı anlayışına dönük resim dersleri okutulur. (Ersoy, 1998, s. 13). "İlk kez 1793 yılından itibaren doğa gözlemine bağlı bir resim dersi, Osmanlı İmparatorluğu Mühendishane 'sinde yer almaya başlıyordu." (Turani, 2010). Söz konusu askeri okullarda subay olarak yetiştirilmeye çalışılan öğrencilerden bazılarının hem askeri alanda hem de resim sanatı alanında kendilerini geliştirdikleri ve böylelikle Batı anlayışına dönük resim sanatının temellerini attıkları görülür. "Mühendishane-i Hümayun 'da konulan resim dersleri, daha sonra Mekteb-i Harbiye'de devam etmiş ve resim sanatımızdaki ilk primitiflerle birlikte, pentür, yağlıboya ressamı da sanat tarihimizdeki yerlerini alarak, şimdiki Modern Türk Resim sanatının, temellerini atmışlardır." (İnel, 2000, s. 12). Zaman içinde, bu askeri okullardan yetişen ressamlar bağlamında Türk resim sanatında 'Primitifler 'de denilen ilk resim grubu için 'Asker Ressamlar Kuşağı' tabiri kullanılacaktır.

Osmanlı Dönemi'nde 'Batı etkisi' altında kurulan askeri okullardaki 'Batı tarzı' resim çalışmaları başkent İstanbul'daki diğer sivil okullara da geçer. "19. yüzyılda saray önderliğinde resim eğitiminin başlaması, batı anlamında resim yapan ressamların yetişmesini sağlamıştır. Birbiri ardına kurulan teknik okullarda modern bir eğitim programına yer verilmesiyle matematik, geometri ve teknik resim dersleri okutulmaya başlanmıştır. Önceleri Mühendishane-i Bahr-i Hümayun, Mühendishane-i Berr-i Hümayun, ardından Mekteb-i Harbiye, Tanzimat'tan sonra Sanayi ve Mülkiye Mektepleri gibi okullar, sivil idadiler, muallim mektepleri 1883'te Sanay-i Nefise Mekteb-i'nin kuruluşuna kadar resim eğitimini yönlendirmiştir." (Bağcı, Çağman, Renda, Tanındı, 2006, s. 300). Dolayısıyla, önce askeri okullarda başlayan resim derslerinin sonra sivil okullara taşındığı ve daha sonra müstakil bir sanat eğitimi veren okulun (Sanayi-i Nefise Mekteb-i) kurulduğu anlaşılır. Zira zaman içinde, Sanayi-i Nefise Mekteb-i'nin hem asker kökenli hem sivil olmak

üzere Cumhuriyet Dönemi Türk resim sanatına yön veren ressamlar yetiştirdiği ve 20. yüzyılın ortalarına kadar sürecek olan Türk sanat gruplarını içerisinden çıkardığı görülür.

Osmanlı Devleti zamanında ortaya çıkan ‘Asker Ressamlar Kuşağı’ içinde yer alan ressamların Cumhuriyet Dönemi Türk resim sanatının oluşumuna biçimsel-içeriksel düzeyine olan katkıları yadsınamayacak boyuttadır. Osmanlı Devleti dönemindeki asker ressamların çalışmalarının kökleri Osmanlı İmparatorluğu Dönemi’nde yapılan minyatür ve halk resimlerine kadar gider. Minyatürlerin naifliği ve halk resimlerinin primitifliği Avrupa’nın yeniliklerine duyarlı davranışlar sergileyen asker kökenli ressamların yönelişini de belirler. Ayrıca bu dönemde asker ressamlar, Avrupa’da ortaya çıkan Modern Dönem sanat akımlarını takip ederler ve Türk resim sanatının yönünü belirleyecek olan sanat gruplarının içinde aktif olarak yer alırlar. Öte yandan asker ressamlar, askerlik görevlerinin yanı sıra aynı zamanda Osmanlı Devleti tarafından Avrupa’da sanat eğitimi almaya gönderilirler; askeri ve sivil okullarda resim eğitimi verirler; sanat eğitimi kurulmasına öncülük ederler ve müzecilik faaliyetlerinde de bulunurlar. “Osmanlı sarayı, askeri okul çıkışlı ressamlar arasında yetenekli gördüklerini Avrupa’ya göndererek, dönüşlerinde ise Harbiye ve Tıbbiye gibi, eğitimin batılı modellere göre yönlendirildiği okullarda resim öğretmenliğine atayarak ya da sarayda seçkin görevler vererek, sanatın gelişmesi yolunda uygun bir ortam yaratmıştı.” (Özsezgin, 1998, s. 13). Asker ressamların böyle bir ortam içinde gerçekleştirdikleri tüm sanat faaliyetleri Cumhuriyet Dönemi Türk resim sanatı olgusunun meydana çıkmasındaki rollerini yansıtmaları bakımından önem taşır. “Osmanlı İmparatorluğu’nun çağdaş bir Türkiye Cumhuriyeti devletine dönüşme süreci içinde, askerlerin resim sanatını yeni yöntemlerle ve ısrarla geliştirme çabaları, dünyada eşine rastlanmayan bir olguyu karşımıza koymaktadır.” (Tansuğ, 1991, s. 55).

Cumhuriyet Dönemi Türk resim sanatı tarihinde zamansal, niceliksel ve niteliksel olarak önemli bir yeri işgal eden ‘Asker Ressamlar Kuşağı’ ile ilgili yapılan çalışmalarda, yaş sırasına (İslimyeli, 1965), alfabetik sıraya (Çiloğlu, 2002), okudukları okullara (İnanç, 2016) ya da doğum tarihlerine (Tansuğ, 1991) göre olmak üzere farklı sınıflandırmalar yapılır. Bunlardan okudukları okullara göre yapılan sınıflandırmada eserleri ve sanatçı kimliği az bilinen-çok bilinen; sanat eğitimine katkıları olan-olmayan ve Türk resmindeki sanat gruplarında aktif rol alan-almayan gibi kriterlere bakılmadan tüm asker ressamlar bu sınıflandırma içinde yer alırlar: “Mühendishane-i Berr-i Hümayun çıkışlı olanlar ve Avrupa’da resim eğitimi görenler; Ferik İbrahim Paşa (1815-1899), Hüsnü Yusuf (1817-1861), Hasköylü Ahmet Emin (1826-1891), Eyüplü Şükrü Bey (1832-1912), Halil Paşa (1857-1939); Mühendishane-i Berr-i Hümayun çıkışlı olanlar ve Türkiye’de resim eğitimini görenler; Ferik Abdullah (1825-1874), Binbaşı Salim- (Balatlı Salim) (1826-1888), Hasköylü Rıza (1828-1890), Hasköylü Emin (1829-1891), Eyüplü Cemal (1836-1898), Balatlı Mahmut (1832-1895), Mirliva Necip (1839-1897), Binbaşı Mahmut (1839-1894), Balatlı Ahmet (?-?), Tophaneli Edip (?-?), Yüksek Kaldırım Şahab (?-?), Topçu Edirneli Salim (?-?), Topçu Kaymakam Akif (1843-1910), Yüzbaşı Hüsnü (1844-1906), Ahmet Ragıp (1862-1932); Mekteb-i Harbiye-i şahane çıkışlı olanlar ve Avrupa’da resim eğitimi görenler; Ferik Tevfik Paşa (1819-1866), Miralay Hacı Mahmut (1830-1893), Mirliva Hafız Ali (1842-?), Şeker Ahmet Paşa (1841-1907), Süleyman Seyit Bey (1842-1913), Mehmet Sami Yetik (1878-1945); Mekteb-i Harbiye-i şahane çıkışlı olanlar ve Türkiye’de resim eğitimi görenler; Mirliva Osman Nuri Paşa (1839-1906), Cihangirli Mustafa (1840-1895), Tophaneli Hasan (Osman) (1848-1877), Mehmet Emin (1847-1903), Ali Rıza (1850- 1890), Maçkalı Tevfik (1850-1892), Piyade Binbaşı Muhittin(1854-?), Kolağası Ahmet Sabri (1855-?), Piyade Miralay Rasih (1855-?), Ahmet Şekür (1856-?), Piyade Kolağası Rıfat (1856-1889), Piyade Binbaşı Arif (1856-?), Mustafa Vasfi Paşa (1857-1905), Hafız İbrahim (1859-1917), Piyade Binbaşı Cemal (1859- 1920), Topçu Kolağası İzzet (?-?), Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919), Kaçgerli İsmail Hakkı (1864-1910), Hoca Ali Rıza (1864-1939, Ahmet Ziya Akbulut (1869- 1930), Balatlı Ahmet Bedri (1871-?), Tevfik Beşiktaş (1871-1914), Osman Üsküdar (1866-?), Üsküdarlı Cevat (Göktengiz) (1871-1939), Celal Esat Arseven (1875-1971), Diyarbakırlı Tahsin (1875-1937), Ali Rıza Toroslu (1875-?), Sadık Göktuna (1876-1951), Mehmet Ali Laga (1878-1947), Ressam (Süvari) İhsan (1882-1906), Ali Rıza Bayazıt (1883-1964), Jandarma Binbaşısı İsmail Hakkı (1882-1928), Yüzbaşı Hidayet (1885-1916); Mekteb-i Bahriye çıkışlı olanlar ve Avrupa’da eğitim görenler: Ressam Hasan Rıza (1860-1912), Kaymakam İsmail Hakkı (1863-1926), Halit

Naci (1875-1927), Mehmet Ruhi Arel (1880-1931), Hikmet Onat (1885-1977), Ali Sami Boyar (1880-1967), Şemsettin (Şemsi) Sunal (1887-1947), İzzettin Dinler (1896-1973), Hüsnü Evrenos (1900-1982) Cayro'cu, Arif Bedi-i Eruzman "Arif Kaptan" (1905-1982), Selim Albatros (1911-1949); Mekteb-i Bahriye çıkışlı olanlar ve Türkiye'de eğitim görenler; Bahriyeli Miralay Haşim Bey (1847-1914), Bahriyeli Ahmet Paşa (1849-1910), Bahriyeli Mahmut Binbaşı (1852-1912), Kolağası Bahriyeli İbrahim (1854-?), Bahriyeli Nuri Efendi (1855-?), Fahri Kaptan (1857-?), Kâtip Hüsnü Tengiz (1880-1948), Beyrutlu Ali Cemal (Ben'im) (1881-1939), Seyfettin Soysalan (Seyfi Soysallar) (1881-1949)." (İnanç, 2016, s. 262).

'Asker Ressamlar Kuşağı'nın okudukları okullara göre yapılan yukarıdaki sınıflandırma içinde, isimleri verilen asker ressamardan bazıları Cumhuriyet Dönemi Türk resim sanatı tarihi alanyazını içinde hak ettikleri kadar yer alırlar ancak, birçoğu ne yazık ki bu şansı bulamaz. Burada incelemeye çalıştığımız ve yukarıdaki sınıflandırmada 'Mekteb-i Harbiye-i şahane çıkışlı olanlar ve Türkiye'de resim eğitimi görenler' arasında görülen Ali Rıza Bayazıt'ta değeri tespit edilmeyen asker ressamardan biridir. Oysa Ali Rıza Bayazıt, etkilendiği ressam hocaları (Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa) ve etkilediği asker ressamlar bağlamında kendi kuşağı içinde ve Türk resim sanatı açısından önemli bir değerdir.

Cumhuriyet Dönemi Türk resim sanatı tarihinde 'Asker Ressamlar Kuşağı'nı doğum tarihlerine göre sınıflandırmaya tabi tutan sanat tarihçisi ve eleştirmeni Sezer Tansuğ (1930-1998) şunları yazar: "19. Yüzyıl boyunca sürekli etkinlik gösteren asker ressam kuşakların bir tasnif denemesi şöyle yapılabilmektedir. Doğum tarihleri 1820 civarında olanlar, 1. kuşağı oluştururlar. Bu kuşaktan üç önemli sanatçı, Hüsnü Yusuf Bey, Ferik İbrahim Paşa ve Ferik Tevfik Paşa'dır. 2. Kuşak asker ressamları temsil eden sanatçıları, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid Bey ve Hüseyin Zekai Paşa oluştururlar ve doğum tarihleri 1840 civarındadır. 1860 civarında doğmuş olan 3. Kuşak asker ressamlar arasında en önemli görülenlerse, Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa'dır. 4. ve 5. kuşak asker ressamlara daha ileride değinilecektir." (Tansuğ, 1991, s. 64-65). Tansuğ, söz konusu kitabının başka bir kısmında 'Asker Ressamlarda Yeni Kuşaklar' başlığında 4. ve 5. kuşak asker ressamlarla ilgili de şunları belirtir: "Doğum tarihleri 1880'lere rastlayan 4. asker ressamlar kuşağı, 1912-1922 tarihleri arasını dolduran Balkan savaşı, I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'nı yaşamış, bu ateş ortamı içinde kişiliklerini pekiştirmişlerdir. 1914 kuşağının ressamları arasında bulunan Mehmet Ruhi, Hikmet Onat, Ali Cemal, Sami Yetik, Ali Sami Boyar, Mehmet Ali Lağa, Cevat Üsküdarlı gibi sanatçılar askeri okul çıkışlıdır; ancak bazıları daha teğmen rütbesindeyken ordudan ayrılarak, Sanayii Nefise ve Avrupa'da resim eğitimi tercih etmişlerdir... Birbirini izleyen asker ressam kuşakları arasında hoca-öğrenci ilişkileri olmuştur. Bu sürecin günümüze değin uzanan bir yönü, özellikle harita subayları arasında resim alanında başarılı kimselerin bulunmasıdır... Doğum tarihleri 1890-1910 arasına rastlayan asker sanatçıları, söz konusu misyonu temsil eden 5. kuşağı oluşturmaktadır. Hoca Ali Rıza'nın taşbaskısı resim albümleri yoluyla güçlü bir desen yeteneğine kavuştuğu bu sanatçılar, üstün bir renk duyarlılığı ve hızlı çalışma gerektiren suluboya alanında özel bir başarı göstermişlerdir. Ali Rıza Bayazıt, Arif Kaptan, Adil Doğançay gibi ressamların önde geldiği bu kuşak sanatçılarının pek çoğu, sürekli etkinlikleriyle tanınmış kişilerdir." (Tansuğ, 1991, s. 149-150).

'Asker Ressamlar Kuşağı' içinde yer almasına ve resim alanında başarılı eserlere imza atmasına rağmen alan yazın çalışmalarında hak ettiği yeri alamayan sanatçılar vardır. Bunlar arasında, 4. kuşak asker ressamların temsilcilerinden olan Ali Rıza Bayazıt dikkat çeker. Ali Rıza Bayazıt, asker ressamlar arasında 'okudukları okullara' (İnanç, 2016) göre yapılan sınıflandırmada 'Mekteb-i Harbiye-i şahane çıkışlı olanlar ve Türkiye'de resim eğitimi görenler' arasında yer alırken; 'doğum tarihlerine' (Tansuğ, 1991) göre yapılan sınıflandırmada '5. kuşak' içinde gösterilir. Ancak 1883 doğumlu Ali Rıza Bayazıt, Tansuğ'un sınıflandırmasına göre 4. kuşak asker ressamlar içinde olsa gerekir. '3. kuşak' asker ressamardan Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa'nın öğrencisi olan '4. kuşak' asker ressam Ali Rıza Bayazıt, 'birbirini izleyen asker ressam kuşakları arasında hoca-öğrenci ilişkileri'ni yaşamış bir sanatçıdır. Dolayısıyla burada, Cumhuriyet Dönemi Türk resim sanatının ilk grubu 'Asker Ressamlar Kuşağı'nın bir temsilcisi olan '4. kuşak' asker ressam Ali Rıza Bayazıt ve onun sanatı ele alınacaktır.

2. Yöntem

Bu araştırma, Cumhuriyet Dönemi Türk resim sanatı tarihi içinde yer alan asker ressamardan Ali Rıza Bayazıt'ı ele alırken nitel araştırma yöntemi ile betimsel araştırma yöntemini kullanır. Amerikalı akademisyen Michael Quinn Patton (1945), 2002 tarihli, 'Nitel Araştırma ve Değerlendirme Yöntemleri' (Qualitative Research & Evaluation Methods) adlı kitabında bu yöntem ile ilgili şunları ifade eder: "Nitel analiz için gerekli olan veriler genellikle alan çalışmasından elde edilir. Alan çalışması esnasında araştırmacı, çalışma yaptığı ortamda zaman geçirir. Bu ortam bir program, organizasyon veya bir toplum olabileceği gibi, araştırmada önem arz eden gözlemlerin... ve analiz edilen dokümanların içerisinde yer aldığı durumlar da olabilmektedir." (Patton, 2014, s. 1-2). Bir grup Türk akademisyen tarafından hazırlanan 'Bilimsel Araştırma Yöntemleri' adlı kitapta ise betimsel araştırma yöntemi ile ilgili de şunlar yazılır: "Betimsel (descriptive) araştırmalar, verilen bir durumu olabildiğince tam ve dikkatli bir şekilde tanımlar... Olgunun tanımlanması tüm araştırma gayretlerinin başlangıç noktasıdır. Ancak, araştırmacıların çoğu insanlara ve kişilere dair tam bir anlayış sahibi olmak istedikleri için betimsel araştırmanın kendisi çok tatmin edici değildir. Tam anlayış, olgunun çeşitli yönleri ve bunlar arasındaki ilişkiler ile ilgili daha detaylı bir analiz gerektirmektedir." (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz, Demirel, 2009, s. 21).

Bu araştırmanın verileri, alanında yazılmış kitaplar, makaleler ve uygulamalı sanatsal çalışmaların görsellerinden elde edilmiştir. Bu kapsamda nitel araştırma yöntemiyle alanyazın (literatür) taraması sonucu elde edilen metinsel referanslar ve tespit edilen örnek görsel veriler, betimsel analiz yaklaşımıyla değerlendirilmiştir. Yani, ressam Ali Rıza Bayazıt ile ilgili olarak belirlenen tüm yazılı ve görsel veriler önce tanımlama, inceleme sonra yorumlama ve değerlendirmelere tabi tutulmuştur. Bu bakımdan araştırmanın amacı, Türk resim sanatı tarihinde 'Asker Ressamlar Kuşağı' içinde 4. kuşak asker ressamlar arasında önemli bir yeri olmasına rağmen alanyazın (literatür) dünyasında az bilinen ressam Ali Rıza Bayazıt'ı incelemek ve var olan boşluğu doldurmaktır. Araştırmanın önemi ise, ressam Ali Rıza Bayazıt aracılığıyla Türk resim sanatı alanının eksik kalan yerlerini tamamlamak ve sosyal bilimlere katkı sağlamaktır. Bu araştırmanın evreni, Türk resim sanatı alanında az bilinen 'Asker Ressamlar Kuşağı'ndan bir sanatçıyı sanatsal bir yaklaşımla değerlendirmektir. Bu araştırmanın örneklemini ise ressam Ali Rıza Bayazıt'ın 1940'lı ve 1950'li yıllarda yaptığı 'Boğaziçi', 'İstanbul', 'Erdek' ve 'Vazoda Karanfiller' adlı resimleri oluşturur. Dolayısıyla, bu araştırmanın sınırlılığını da, ressam Ali Rıza Bayazıt'ın yaptığı resimler meydana getirir.

3. Ali Rıza Bayazıt'ın Hayatı

Ressam Ali Rıza Bayazıt 1883 yılında İstanbul'da doğar. Babası Kahramanmaraş'ın Bayazıt oğulları sülalesinden Kolağası (Kıdemli Yüzbaşı) Mehmet Efendi'ye dayanır. 'Kahramanmaraş'ta Bayazıt oğulları' kitabının yazarı aynı zamanda Bayazıt oğulları sülalesine mensup biri olan Bekir Sami Bayazıt'ın (1921-2010) verdiği bilgilere göre bu ailenin üyeleri devlet kurumlarında askerlik ve yöneticilik gibi çeşitli memuriyetlerde bulunurlar. (Bayazıt,1998). Bu bakımdan, Bayazıt oğulları'ndan memuriyetleri nedeniyle Osmanlı Dönemi'nde İstanbul'a, Türkiye Cumhuriyeti Dönemi'nde de Ankara'ya yerleşen çok sayıda aile üyesi vardır. Dolayısıyla, babası ve kendisi de asker olan ressam Ali Rıza Bayazıt'ın da Kahramanmaraş'tan İstanbul'a giden Bayazıt oğulları sülalesinden olduğu anlaşılır. Bazı kaynaklar da (İslimyeli, 1965; Koç, 2014) Ali Rıza Bayazıt'ın Konya kökenli olduğu yazılır, ancak 'Kahramanmaraş'ta Bayazıt oğulları' kitabının yazarına göre Maraş'tan Konya'ya giden Bayazıtlı mensupları da vardır. Yani, Ali Rıza Bayazıt'ın İstanbul ve Konya ile ilgisi olsa da, onun Kahramanmaraş bağlantısının daha güçlü olduğu anlaşılır.

Ali Rıza Bayazıt, ilkokulu İstanbul'da Eyüpsultan Baytar Mektebi'nde, ortaokulu Eczacı Askeri Rüştiyesi'nde ve liseyi de Kuleli Askeri İdadisi'nde okur. Daha sonra İstanbul 'Mektebi Harbiye-i Şahane' de (Harbiye Harp Okulu) eğitim gören Ali Rıza Bayazıt, bu okuldan 1907 yılında 'Mülazım-ı Sani' (Teğmen) rütbesiyle olarak mezun olur. Bayazıt'ın resim sanatına olan ilgisi de bu Harp Okulu eğitimi yıllarında başlar: öyle ki, bu eğitimi sırasında Harp Okulu'nun asker resim öğretmenlerinden ve Türk resim sanatı tarihinde asker ressamlar kuşağının öncü isimlerinden olan Halil Paşa (1856-1940) ile Hoca Ali Rıza Bey'den (1864-1935) resim dersleri alır. (İslimyeli, 1965, s. 86-89).

Bayazıt, özellikle hocası, Hoca Ali Rıza Bey'in doğayı gözlemleyerek ve yerinde deneyimleyerek yaptığı empresyonist (izlenimci) anlayıştaki desenleri ve resimlerinden çok etkilenir ve kendisi de resimler yapmaya başlar. Bayazıt, Harbiye'deki öğrencilik yıllarında, hocalarını örnek alarak çok başarılı bir şekilde, hem karakalem desenler hem de yağlıboya resimler yapar. Sanatçı, resimdeki bu başarısı dolayısıyla hocalarının takdirini kazanır ve arkadaşları tarafından kendisine 'Ressam Rıza' lakabı takılır. (İslimyeli, 1965, s. 86-89).

Ali Rıza Bayazıt, 1907 yılında, o dönemde Osmanlı topraklarından olan, günümüzde ise Makedonya sınırları içinde kalan Manastır kentinde bulunan 'Manastır 3. Avcı Tabur'una teğmen olarak görevlendirilir. 1908'den 1911 yılı sonuna kadar Manastır kentinde bulunan 'Manastır Askeri Rüştiyesi (Ortaokul) ve İdadisi' (Lise), 'Manastır Mülkiye İdadisi' ve 'Darülmualimin'de (Öğretmen Okulu) resim ve geometri dersleri öğretmenliği yapar. (İslimyeli, 1965, s. 86-89). Bu görevleri sırasında karakalem desen ve yağlıboya resim çalışmalarına devam eder. Bayazıt, 1909 yılında, İstanbul'da çıkan '31 Mart Ayaklanması'nı bastırmak için Mustafa Kemal Atatürk'ün Kurmay Başkanlığı'nda Selanik'te kurulan 'Hareket Ordusu'na katılır. 1912 yılında, önce İstanbul Fatih Rüştiyesi'nde resim dersleri öğretmenliği yapar ve daha sonra Balkan Savaşı sırasında önce günümüzde Bulgaristan'da olan Kırcaali ve Bolayır Kolordularına katılır; sonra halen Polonya ve Ukrayna sınırları içinde kalan tarihi Galiçya Bölgesine (Galiçya Cephesi) gönderilir. 1913 yılında, Harbiye Nezareti (Milli Savunma Bakanlığı) Harita Genel Müdürlüğü tarafından Bulgaristan'ın Sofya ve Romanya'nın Bükreş kentlerine görevlendirilir. Bayazıt, Balkan savaşı sonrasında haritacılık sınavını kazanarak, bu sınıfa geçer. I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla 1914 yılında Suriye Cephesinde bulunan Hicaz'a gönderilir ve harita ekibinde topoğraf subayı olarak çalışır. Bu görevi sırasında Suriye, Filistin ve Hicaz (Mekke-Medine) başta olmak üzere Osmanlı topraklarının bu bölgelerini yerinde görme ve resmetme imkânı bulur. 1916 yılında Harbiye Nezareti Hareket Dairesi'nde Emir Subaylığı yapar. 1917'de yüzbaşı olan Ali Rıza Bayazıt, 1919 yılında İstiklal savaşına katılır ve savaş sonunda kendisine İstiklal Madalyası verilir. 1926 yılında binbaşı ve 1933 yılında da yarbaylığa yükselen Ali Rıza Bayazıt, 1938 yılında yarbay rütbesinden kendi isteği ile emekli olur. Bayazıt, emekli olduktan sonra, 1939 ile 1950 yılları arasında İstanbul'da Harp Akademisi, Yedek Subay ve Harp Okullarında haritacılık ve topoğrafya dersleri öğretmenliği yapar. Ayrıca 1946 yılında Genel Kurmay Başkanlığı'nın onayı ile 1910 yılında kapatılmış olan Harp Okulu'nun (Harbiye) resim atölyesini yeniden kurar ve resim öğretmenliğini yürütür. (İslimyeli, 1965, s. 86-89).



Görsel 1. Ressam Ali Rıza Bayazıt Resim Çalışması Yaparken, Ankara, 1960'lı Yıllar.

1944 yılında Ankara'da üç ressam arkadaşıyla birlikte karma olarak ilk resim sergisini açar. 1945 yılında İstanbul'dan Ankara'ya taşınan Ali Rıza Bayazıt, burada asker kökenli ressamlardan Sadık Göktuna (1876-1951), İhsan

Çanakkaleli (1886-1966), Cevat Karsan (1885-1960), Ali Sami Boyar (1880-1967) ve Nazmi Çekli (1884-1958) ile birlikte 'Asker Ressamlar Sanat Derneği'ni kurar. 1964 yılındaki vefatına kadar hem resim çalışmaları yapar (Görsel-1) hem de bu derneğin başkanlığını yürütür; bu grup adına Ankara ve İstanbul'da çok sayıda karma resim sergisi düzenler. (İslimyeli, 1965, s. 86-89). Asker Ressamlar Sanat Derneği'nin Başkanlığını Ali Rıza Bayazıt'tan sonra yine bir başka asker ressam Nüzhet İslimyeli (1913-2005) yapar. Ali Rıza Bayazıt ile birlikte sanat etkinlikleri yapan asker ressam arkadaşlarından bazılarının Maraş'ta askerlik yapmaları ve burayı resim yapılabilecek, sakin bir Anadolu kenti olarak seçmeleri dikkat çekicidir. Bayazıt'ın söz konusu bu arkadaşlarından İhsan Çanakkaleli ve Rüstem Avcıl (1912-1986) 1944 yılında, Nüzhet İslimyeli ise 1942 ile 1948 yılları arasında Maraş'ta bir yandan askerlik görevlerine devam ederler diğer yandan resim çalışmaları yaparlar. (Koç, 2003). Bu ressamardan Rüstem Avcıl Maraş'ta 1944 yılında İhsan Çanakkaleli'den etkilenerek başladığı resim çalışmalarına, Ankara'da 1950 yılından sonra 'Asker Ressamlar Derneği' bünyesinde, Ali Rıza Bayazıt'ın öğrencisi olarak devam eder. Dolayısıyla, Ali Rıza Bayazıt'ın bu dernek çatısı altında resim hocalığı yaparak kendinden sonraki asker ressam kuşaklarına destek olduğu anlaşılır. Bayazıt, 1952 yılında İtalya'da düzenlenen ve 70 jüri üyesinin bulunduğu 'Uluslararası Desen Sergisi'nde karakalem olarak yaptığı 'Çoban Ağılı' adlı deseniyle birincilik ödülü alır. Sanatçı, 1964 yılında Ankara'da vefat eder. (İslimyeli, 1965, s. 86-89).

4. Ali Rıza Bayazıt'ın Sanatı

Ressam Ali Rıza Bayazıt'ın sanatında, kendi resim hocalarından olan Hoca Ali Rıza Bey ile Halil Paşa'nın etkileri görülür. 'Türk primitifleri' olarak da adlandırılan asker ressamların 1870 yılından sonra Türk resim sanatı bağlamında yaptıkları eserler foto-gerçekçi, realist ve izlenimci (empresyonist) tavırları yansıtır. Bunlar içinde Hoca Ali Rıza Bey doğadan -özellikle İstanbul- yerinde, izlenimci bir anlayışla yaptığı karakalem etütleri ve yağlıboya çalışmalarıyla öne çıkar. Hoca Ali Rıza Bey, Harbiye'de verdiği resim dersleri aracılığıyla Ali Rıza Bayazıt ve çok sayıda asker ressamın sanatında belirleyici bir rol model konumuna gelir. Ancak bunlar içinde Ali Rıza Bayazıt'ın farklı bir konumu vardır. Öyle ki Ali Rıza Bayazıt, "Hoca Ali Rıza Bey'in eski terimle rahle-i tedrisatında yetişmiş en değerli öğrencisidir ve en mükemmel eserlerinden biridir." (İslimyeli, 1965, s. 86-89).

Ali Rıza Bayazıt, karakalem ve yağlıboya çalışmalarında izlenimci (empresyonist) bir üslupta yaptığı manzara resimleriyle doğanın geniş olanaklarından faydalanır. Gerek karakalem çalışmalarında, gerekse renk ve fırça kullanımı açısından hocası olan büyük üstat Hoca Ali Rıza Bey'in üslubuna çok yakın durur. Yağlıboya eserleri arasında sadece İstanbul değil, Anadolu kentleri ile Osmanlı Devletinin farklı bölgelerinden birçok görüntü vardır. Ali Rıza Bayazıt'ın farklı kentleri ve bölgeleri yansıtan resimleri arasında şunlar vardır: Balıkçılar, Denizde Gemiler, İstanbul (1944), Boğaziçi (1945), Heybeliada (1946), Vazoda Karanfiller (1948), Sapanca Gölü (Sakarya-1949), Gölbaşı ve Sapanca (1949), Erdek (Balıkesir-1951), Çoban Ağılı (İtalya'da Birincilik Ödülü-Desen-1952), Manzara, İzmit Değirmendere, Değirmendere Çınarlık, Natürmort, Çamlıklardan Deniz Peysajı, Fenerbahçe'de Sandal Gezisi, Beylerbeyi'ne Bakış, Beylerbeyi'nden Denize İnerken, Tekneler, Boğazda Tekneler, Beylerbeyi Sarayı, Beyşehir Gölü (Konya), Pertek Kalesi (Tunceli), Medine Kapısı (Hicaz-Suudi Arabistan), İzmir İnciraltı, Koyun Sürüsü ve Yıldız Çiçekleri, Milli Savaşta Batarya, Milli Mücadelede Süvari Keşif Eri, Mermer Ocakları ve Çeşme Başı. Ali Rıza Bayazıt'ın İstanbul Dolmabahçe Sarayı Müzesi, Ankara Merkez Bankası Koleksiyonu, özel koleksiyonlar ve günümüzde Sırbistan sınırları içinde kalan Belgrad Müzesi olmak üzere bazı müze ve koleksiyonlarda resimleri yer alır. 1980 ile 1990'lı yıllar arasında özel ve kamu kurumlarına ait sanat galerileri tarafından Ankara, İstanbul ve İzmir'de Ali Rıza Bayazıt'ın kişisel resim sergileri düzenlenir.

Ressam Ali Rıza Bayazıt 'Boğaziçi' (Görsel-2) adlı tablosunu tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapar. İstanbul'un Avrupa yakasının Boğaziçi tepelerinden Anadolu yakasının manzarasını gösteren resim ön, orta ve arka olmak üzere üç düzlemde oluşur. Resimde doğanın kontrast renkleri canlı ve parlak kullanılmasıyla dikkat çekerken, çalışmanın ön tarafında Boğaziçi tepelerinde yer alan ağaçlar, orta kısımda evler ve cami, arka tarafta ise Üsküdar ve Kuleli Askeri Lisesi silüet halde görülür. Bayazıt'ın yerinde gözlemleyerek empresyonist bir tavırla yaptığı anlaşılabilir bu

resminde rengi, ışığı, gölgeyi ve perspektifi plastik değerlerin hizmetine sunar. Sanatçı, tonal renk geçişlerini önemsemeyen yaptığı serbest fırça vuruşlarıyla da kendi hocası, Hoca Ali Rıza Bey'in empresyonist resimlerini hissettirir. Ali Rıza Bayazıt, hocası gibi İstanbul'un doğal güzelliklerini, tarihi yerlerini, kent silüetlerini vb. gözlemci bir anlayışla resimlerine aktarmak ve onları resim sanatı aracılığıyla sahip çıkarak insanlarla paylaşmak istemektedir.



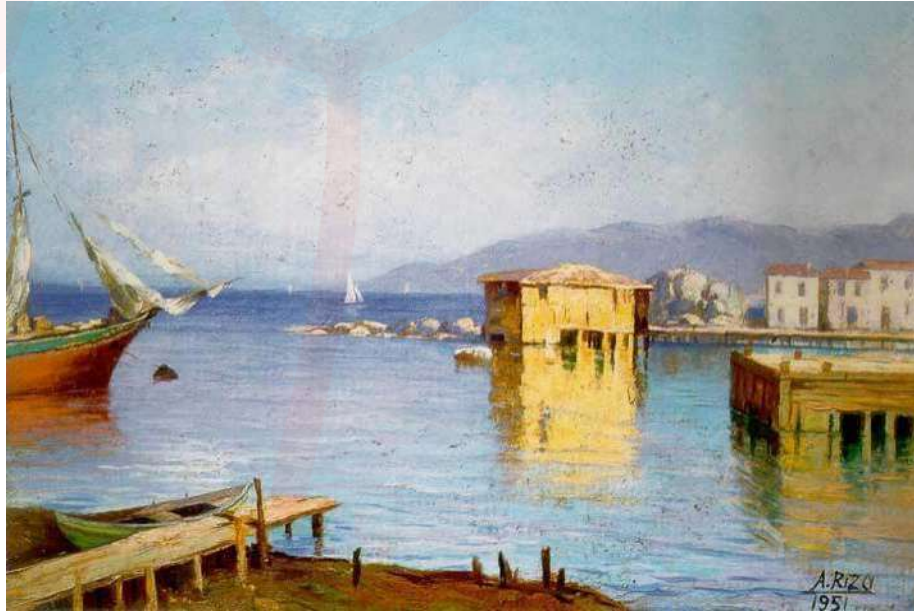
Görsel 2. Ali Rıza Bayazıt, 'Boğaziçi', 35x50 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon, 1945.

Ressam Ali Rıza Bayazıt 'İstanbul' (Görsel-3) adlı tablosunu tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapar. İstanbul boğazının Yıldız ya da Bebek tarafından yarı gerçek yarı imgesel bir akşam manzarası görülür. Bayazıt, bu resminde kompozisyon ilkelerine bağlı kalarak perspektif oluşturmak amacıyla ön, orta, arka plan yapar ve doğanın kontrast renklerinden yararlanır. Resmin ön planında orta boy bir balıkçı teknesi, bir balıkçı kayığı ve içinde silüet şeklinde balıkçılar; orta planda Beşiktaş, Ortaköy Camii ve hareket halinde bir gemi; arka planda ise belli belirsiz halde Eminönü ve Sarayburnu görülür. Sanatçı bu resminde rengi, ışığı ve çizgileri akşamın gökyüzünde oluşan ve denize yansıyan kızılığımı yarı realist bir tarzda ele alır. Sanatçı resmin gökyüzü, bulutlar, deniz ve balıkçı teknesinde tonal renk geçişlerine yer vermiş; çok az yerinde ise fırça izlerine başvurmuştur. Bu bakımdan resmin gerçekçi bir yaklaşımla işlendiği anlaşılmaktadır. Bu haliyle Bayazıt'ın bir Harbiye Okulu'ndan bir diğer resim hocası Halil Paşa'nın çalışmalarından esinlendiği görülür. Çünkü Halil Paşa Türk resim tarihinde ve realist tavrılı resimleriyle bilinen 3. Kuşak asker ressamların öne çıkan sanatçılarından biridir. Dolayısıyla Bayazıt, bu resminde hocası Halil Paşa'nın etkileriyle hem imgesel olanı hem de gözlemlerini çoğunlukla realizmin hizmetinde kullanırken İstanbul'un olağanüstü güzelliklerini de sahiplenir.



Görsel 3. Ali Rıza Bayazıt, 'İstanbul', 34x50 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, 1943.

Ressam Ali Rıza Bayazıt, 1951 tarihli 'Erdek' (Görsel-4) adlı tablosunu tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapar. Sanatçı askerlik görevi gereği Anadolu'nun bazı kentlerinin yanı sıra Osmanlı Devleti coğrafyasına ait birçok bölgede bulunur. Bayazıt, bu yörelerde bir yandan askerlik görevini yürütür öte yandan da o bölgelerin karakalem, suluboya ve yağlıboya tekniğinde resimlerini yapar. Bu resminde de Balıkesir'in turistik Erdek ilçesinin deniz manzarasını çalışır. Sanatçı, kompozisyon ilkelerine bağlı kalarak, plastik değerleri aradığı bu resminde bir ön ve bir arka plan yapar. Resmin ön planında, sahilde iskeleye bağlı bir balıkçı kayığı; denizde yarısı görünen bir tekne ve iskele; bunların arkasında ise bir balıkçı barınağı vardır. Resmin arka planında ise burun kısmında kayalıklar ve evler bulunan bir sahil; daha gerilerde uzakta ufuk çizgisi üzerinde Erdek'in dağları silüet olarak görülür. Sanatçı, bu resmini yerinde, gözlem yaparak, tonal renk geçişlerine izin vermeden, fırça vuruşları eşliğinde ve dolayısıyla empresyonist anlayışla oluşturur.



Görsel 4. Ali Rıza Bayazıt, 'Erdek', 35x50 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, 1951.

Ressam Ali Rıza Bayazıt, 1948 tarihli 'Vazoda Karanfiller' (Görsel-5) adlı tablosunu tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapar. Resimde mavi ve mor renkli kumaşlar üzerine yerleştirilmiş turkuaz renkli seramik bir vazo içinde karanfil çiçekleri görülür. Ali Rıza Bayazıt, bu resmini kısmen gerçekçi kısmen izlenimci bir yaklaşımla ele alır. Bu resimde kompozisyon ilkelerine bağlı olarak yaratılmış bir plastisizm göze çarpar. Sanatçı, bu resimde tonal renk

geçişlerine yer vermesiyle hocası Halil Paşa'nın realist tavrının izlerini yansıtır. Bayazıt, kompozisyon içinde yer alan kumaşların ve nesnelere renk seçimleriyle bir yandan kontrastlık yaratır bir yandan da uyum (armoni) arar. Sanatçı, bu çalışmasıyla da hocası Hoca Ali Rıza Bey'in doğa ve objelere (nesnelere) olan gözlemci ve izlenimci yönü ile onları kucaklayan tutkusunun izlerini takip etmek ister gibidir.



Görsel 5. Ali Rıza Bayazıt, 'Vazoda Karanfiller', 35x60 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, 1948.

5. Değerlendirme ve Sonuç

Ressam Ali Rıza Bayazıt, askerlik görevi ve o dönemin savaş şartları nedeniyle Osmanlı Devleti'nin Anadolu ve Anadolu dışındaki birçok kentini görme ve buralarda hem resim hocalığı yapma hem de resim çalışmaları üretme fırsatı yakalar. Öte yandan 1950'li yıllarda asker kökenli arkadaşlarına Ankara'da başkanlığını yürüttüğü dernek çatısı altında resim dersleri verir. Bayazıt'ın resimlerinin çoğunluğunu kimi zaman yerinde doğadan kimi zaman da imgesel olarak yaptığı peysajlar meydana getirir. Ayrıca karakalem çalışmaları, natürmortları ve figüratif resimleri de vardır. Bayazıt'ın bu resimlerinde doğa, nesnelere, kentler ve insanlar sanatçı tarafından adeta anaç bir tavırla kucaklanır. Sanatçı, doğaya, denize, gemilere, sandallara, nesnelere, gördüğü kentlerin mimarisine, yollarına, köprülerine, kalelerine, balıkçılarına, askerlerine, hayvanlarına vb. izlenimci ilkelere bağlı kalarak sahip çıkar.

Sanatçı eserlerinde öncelikle pitoresk görüntüleri tercih eder; bu görüntüler içinde yer alan öğeleri ve aralarındaki ilişkileri gözetir; doğanın ve nesnelere kontrast durumları ve renkleriyle ilgilenir; resimlerini bunlara göre kompoze eder; armoniyi ve plastik değerleri yakalamaya çalışır. Bayazıt, resimlerinde izlenimcidir ancak, Hocası Ali Rıza Bey'in ve primitif asker ressamının etkisiyle ayrıntılara ya da detaylara da yer vermek ister. Bu yüzden sanatçının empresyonist resimlerinde çizgi, tonalite, perspektif, renk, ışık- gölge ve armoni plastisizme hizmet eder. Bayazıt'ın imgesel peysajlarında ve natürmortlarında Türk primitiflerinin, doğadan yaptığı peysajlarında ise empresyonist sanat akımının etkileri görülür. Bir başka açıdan, Harbiye Okulu'ndaki resim hocalarından realist özellikler sergileyen Halil Paşa ile empresyonist özellikler sunan Hoca Ali Rıza Bey'in etkileri altındadır. Sanatçının imgesel peysajlarında renkler daha koyudur; düz boyanır ve tonal geçişlere izin verir ve pentürel dokular taşımaz; izlenimci peysajlarında ise renkler daha canlı ve parlaktır; tonal geçişler görülür ve pentür etkisi daha yoğundur. Sanatçı hem imgesel hem de doğadan yaptığı resimlerinde çizgi ve renk perspektifine yer vererek plastik değeri olan kompozisyonlar ortaya koyar.

Ressam Ali Rıza Bayazıt'ın, yetiştiği toplumsal çevre ve şartlar; hocalarından aldığı resim eğitimi; resim hocalarının bağlı bulunduğu izlenimci sanat anlayışı ve farklı coğrafyalarda bulunmuş olması gibi etkenler onun sanatında belirleyici unsurlar olmuştur. Hocalarından aldığı resim eğitimi bağlamında, Bayazıt'ın sanatında Türk resminin desen ve peysaj ustalarından olan Hoca Ali Rıza Bey'in katkısı büyüktür. Ali Rıza Bayazıt sanatıyla, 19. yüzyılın son çeyreğinde etkin olan Türk resim tarihinin ilk grubu 'Asker Ressamlar Kuşağı' temelinde realist, foto-gerçekçi ve empresyonist etkilerde eserler ortaya koyan bir ressam olarak nitelendirilebilir. Nitekim eser verdiği 20. yüzyılın başları ve ortaları itibarıyla Bayazıt, bu kuşak içinde ilerleyen zamanlarda hem asker resamlara hocalık yapmış hem de asker ressam hocalarından aldığı motivasyonla resimler yapmış bir sanatçıdır. Dolayısıyla ressam Ali Rıza Bayazıt, Cumhuriyet Dönemi Türk Resim tarihi içinde yer alan, 'Asker Ressamlar Kuşağı' sanatçılarından 'Mekteb-i Harbiye-i şahane çıkışlı olanlar ve Türkiye'de resim eğitimi görenler' arasında ve 4. kuşak asker ressamların önemli temsilcilerinden biri olarak nitelendirilebilir.

Kaynakça

- Bağcı, S. – Çağman, Filiz – R., Günsel – Tanındı, Z. (2006), Osmanlı Resim Sanatı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Büyüköztürk, Ş. – Çakmak, Ebru K. – Akgün, Özcan E. – Karadeniz, Ş.– Demirel, F. (2009), Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Pegem Akademi Yayınları, Ankara.
- Bayazıt, Bekir S. (1998), Kahramanmaraş'ta Bayazıtogulları, Ukde Yayınları, Kahramanmaraş.
- Ersoy, A. (1998), Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e), Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.
- Çiloğlu, İ. (2002), Asker Ressamlar Besteciler Sinema Tiyatro Sanatçıları ve Asker Kazanından Yiyen Sanatçılar, Yaylacık Matbaacılık, İstanbul.
- İnanç, C. (2016), Türkiye'nin Çağdaşlaşma Sürecinde Asker Ressamların Sanat Eğitimine Katkıları, Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum.
- İnel, B. (2000), 'Osmanlı'da Minyatür Sanatına Bir Bakış ve Resim Sanatının Öncüleri-2', Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 42, sayfa: 12-19, İstanbul.
- İslimyeli, N. (1965), Asker Ressamlar ve Ekoller, Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları, Ankara.
- Koç, A. (2003), 'Maraş'ta Asker Ressamlar; Nüzhet İslimyeli, İhsan Çanakkaleli, Rüstem Avcıl', Tarihi Uzunluk Dergisi, Sayı: 15, sayfa: 76-80, Kahramanmaraş.
- Koç, A. (2014), 'Cumhuriyet Dönemi Türk Plastik Sanatlar Tarihinde Maraşlı Ressamlar Üzerine Bir Değerlendirme', Uluslararası Cumhuriyet Döneminde Maraş Sempozyumu', Kahramanmaraş Belediyesi Yayınları, sayfa: 460-488, Kahramanmaraş.
- Öndin, N. (2003), Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950, İnsancıl Yayınları, İstanbul.
- Özsezgin, K. (1998), Cumhuriyetin 75 Yılında Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Patton, Michael Q. (2014), *Nitel Araştırma ve Değerlendirme Yöntemleri*, (Çev. Ed. Mesut Bütün, Selçuk Beşir Demir), Pegem Akademi Yayınları, Ankara.
- Tansuğ, S. (1991), Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Turani, A. (2010), Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.

İnternet Kaynakları

<https://9lib.net/document/1y9wovwz-ali-r%C4%B1za-bayazit-resim-sergisi-a%C3%A7%C4%B1%C4%B1%C5%9F-davetiyesi.html> (Erişim Tarihi: Mart 2022).

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/beyazit-ali-riza/ali-riza-beyazit-biyografi/> (Erişim Tarihi: Mart 2022).

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=757 (Erişim Tarihi: Nisan 2022).

<https://www.ankaraantikacilik.com/blog/684/ali-riza-beyazit-1883-1964> (Erişim Tarihi: Nisan 2022).

<https://arhm.ktb.gov.tr/artists/detail/2395/ali-riza-beyazit-1883-1963> (Erişim Tarihi: Nisan 2022).

<https://www.oguztopoglu.com/2014/12/ressam-ali-rza-beyazit-sahil-tablosu.html> (Erişim Tarihi: Nisan 2022).

<https://www.istanbulantiksanat.com/urun/3169406/ali-riza-beyazit-1883-1963-degirmendere-cinarlik-imzali-9x14-cm-1940-tar> (Erişim Tarihi: Nisan 2022).

Görsel Kaynaklar

Görse11: <https://9lib.net/document/1y9wovwz-ali-r%C4%B1za-bayazit-resim-sergisi-a%C3%A7%C4%B1%C4%B1%C5%9F-davetiyesi.html> (Erişim Tarihi: Mart 2022).

Görse12: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/beyazit-ali-riza/ali-riza-beyazit-bogazici-6217/> (Erişim Tarihi: Nisan 2022).

Görse13: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=757 (Erişim Tarihi: Nisan 2022).

Görse14: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=757 (Erişim Tarihi: Nisan 2022).

Görse15: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=757 (Erişim Tarihi: Nisan 2022).

Özdemir KARABAY

Dr. Öğr. Üyesi, Amasya Üniversitesi Eğitim Fakültesi, ozdemir.karabay@amasya.edu.tr, Amasya-Türkiye
ORCID: 0000-0002-2184-5729

Fahrettin GEÇEN

Doç. Dr. İnönü Üniversitesi, fahrettin.gecen@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0002-0787-7505

SANAT EĞİTİMİ KAPSAMINDA ATIK VE ARTIK MATERYALLERLE GÖRSEL BELLEĞİ GÜÇLENDİRİLEN ÇOCUĞA “GÖRSEL DÜŞÜNME” YETİSİNİN KAZANDIRILMASI

Özet

Çocuğun sanat eğitimi içinde bilimsel olarak eğitim almaya başladığı okul öncesi dönemde “görsel algılama” konusu, üzerinde durulması gereken en önemli husustur. Okul öncesi dönemde görsel algılama becerilerinin geliştirilmesi, çocukların bebeklik döneminden sonraki yaşlarda hissiyatlarının yükseltilmesi ve bu hisleri ile duyarlılıklarını nasıl hayata geçirebileceklerinin öğretilmesi için çocuklara atık ve artık materyallerden oluşan zengin görsel uyaranlar ve deneyimler sağlanmalıdır. Özgün imge yaratma konusunda cesaretlendirilen, ortaya çıkardığı kendine ait ürünü olan imgelerle görsel düşüncesi gelişen çocukların böyle bir yöndeki başarısı, konuşma dili ve hafıza gelişimine son derece olumlu katkı sağlanacaktır. Görsel zekanın ve belleğin güçlenmesi ve kapasitesinin artırılması görsel uyarıcıların daha etkin bir şekilde algılanmasını sağlarken onu anlama yönünde kişiyi önemli ölçüde katkıda bulunur. Bu bilinçle ele alınan özgün imge yaratım süreci, çocuğun içinde yaşadığı evreni daha kapsamlı ve değişik görmesini ve tanınmasını sağlar. Belli bir amaç doğrultusunda geniş çaplı, şuurlu, ilkelere bağlı, muntazam ve kararlı bir sanat eğitimi almış, özgün ve yaratıcı imge ortaya çıkarma yetisini ortaya çıkaran çocuklar, bu kazanımları, kendilerine ait bir özgüven artışı ve hayata kendileri için oluşan olumlu farklı bakış açıları sayesinde benliklerini kuşatan, içinde buldukları sosyal hayatın ve fiziksel yapının yer aldığı dünyayı çok güçlü bir kimlikle kavrarlar. Bu çalışma kapsamında çocukların kısa zaman içerisinde “görsel düşünme” yetisi kazanmasının incelenmesi hedeflenmiştir. Bu çalışma, hem nicel hemde nitel araştırma yöntemi ile yapılmış olup araştırmada betimsel tarama modeli uygulanmıştır. Araştırma çerçevesinde birlikte ve belli bir program dahilinde hareket eden çalışma grubunu bir Üniversitenin Eğitim Fakültesi Okul Öncesi Eğitimi Bölümünden 40, Sınıf Öğretmenliği Bölümünden 75 ve Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümünden 40 olmak üzere yaşları ortalama 22-24 arasında seyreden toplam 155 son sınıf öğrencisi oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Okulöncesi Çocuk, Sanat Eğitimi, Görsel Algılama, Özgün İmge, Yaratıcılık.

A CHILD WHOSE VISUAL MEMORY IS STRENGTHENED WITH WASTE AND RESIDUAL MATERIALS WITHIN THE SCOPE OF ART EDUCATION TO GAIN THE ABILITY OF "VISUAL THINKING"

Abstract

The subject of "visual perception" is the most important issue that needs to be emphasized in the preschool period, when the child begins to receive scientific education in art education. Developing visual perception skills in the preschool period, raising the children's feelings after infancy and how they can realize these feelings and sensitivities. Rich visual stimuli and experiences consisting of waste and leftover materials should be provided to children so that they can be taught. The success of children who are encouraged to create original images and whose visual thinking is

strengthened with the original images they create will contribute positively to the development of spoken language and memory. Strengthening and increasing the capacity of visual memory enables the perception of visual stimuli more effectively and contributes significantly to understanding it. The original image creation process, handled with this awareness, enables the child to see and recognize the universe he lives in more comprehensively and differently. Children who have undergone a wide-ranging, conscious, principled, regular and determined art education process for a certain purpose and who can show the success of creating original images, thanks to these achievements, their rising self-confidence and different perspectives on life, the place of social life and physical structure that surrounds them and has a place in it. they grasp the world they receive with a very strong identity. Within the scope of this study, it is aimed to examine the ability of children to acquire "visual thinking" in a short time. This study was carried out with both quantitative and qualitative research methods and a descriptive survey model was applied in the research. Working together within the framework of the research and within a certain program, the study group consists of a total of 155 senior students aged between 22-24, 40 from the Education Faculty Preschool Education Department of a university, 75 from the Primary Education Department and 40 from the Fine Arts Education Department.

Keywords: Preschool Child, Art Education, Visual Perception, Original Image, Creativity.

1. Giriş

Sanat eğitimi alanında uzman bilim insanlarına göre resim yapmak, çocuğun bulunduğu yaşta çevresinden de etkilenecek o an ki duygularını özgür bir şekilde kağıda yansıttığı ve bunu yaparken de olağan üstü haz aldığı ifadesel bir oyun olarak görülmektedir. "Piaget'e göre de bu bir oyundur. Çocuğun bu oyunda sergilediği tablo onun duygusal-algısal ve düşünsel-ussal yaşamıyla ilgili imgeleridir" (Görşen, 2013). Sanat eğitimi, içinde yaşadığımız toplumda, bir kısım (Türkçe, Fen, Sosyal, Matematik gibi) brans öğretmenleri ile veliler tarafından angarya ders, zaman çalan ders olarak değerlendiriliyor olsa da, çocukların öz güven sahibi bir birey olarak yetişmelerine katkı sağlayan en önemlisi her insanda olmayan sadece sanat ruhu taşıyan insanlarda bulunan yaratıcılığı açığa çıkarmaya katkı sağlayan, hayal dünyalarını geliştiren, benlik bilinci kazandıran, sosyalleştiren çok önemli bir disiplindir.

Çevremizde bulunan bütün çocukların her şeyden önce insan ve toplumun bir parçası olduklarını unutmamak gerekir. Her çocuğun birbirinden aykırı veya birbirine benzeyen hisleri ve tepkileri bulunur. Ortak amaç taşıyan muhatap kabul edilme, değer verilme, güvenilir olma, başarıma, takdir edilme ve özgür davranış sergileme gibi bir çok değerleri de bulunmaktadır. Bu ve benzeri değerleri bünyelerinde barındıran çocuklar öncelikle işi oyunmuş gibi algılayıp ondan haz duyarak yaparken, nihayetinde gök yüzünün bilinenin dışında aykırı renklere boyayarak, ayı ve güneşi portre anlayışında değerlendirip onları güldürüp uyutarak, yağışlı havada bulutları ağlatarak, sınırlı olmayan mükemmel bir hayal dünyasına ve hatta absürt düşünceye sahip olduklarını göstermelerini doğal ve anlayışla karşılamak gerekir.

Sanat eğitimi bağlamında ele alınıp, sanat eğitimi uzmanları tarafından üzerinde hassasiyetle durulması önem arz eden konulardan en önemlilerden bir tanesi de okul öncesini içine alan ve çocukların görsel algılarının geliştiği dönemdir. Erken çocukluk döneminde görsel okuma ve algılama yeteneğinin eğitimciler tarafından sürekli üzerinde durulması, gökyüzünün, denizin, ve ağacın bilinen renklere aykırı olarak boyanması çocukların bu konuda ne kadar cesaretli olduklarını göstermektedir. Bu cesaretle resim yapan çocukların erken yaşta duyarlılıklarının üst seviyeye çıkarılması, bu hissiyatlarını hangi yönde ne amaçla kullanacaklarının öğretilmesi için çocuklara çevresel atıklardan oluşan materyallerin yoğunlukta olduğu bol görsel uyarılar gösterilmeli ve bu konuda deneyim kazanmaları için azami çaba gösterilmelidir.

Görsel algıyla bağlantılı olarak, ele alınan malzemenin (uyaranın) şekli, rengi, büyük veya küçük olması, geniş-dar olması yine alçak-yüksek olması, yuvarlak-köşeli olması, yumuşak-sert olması ve bulunduğu konum gibi unsurlar, çocuğun nesnelere algılayabilmesi açısından çok büyük önem arz etmektedir. Okul öncesi çocuklar işte bu dönemde

somut işlemler evresini yaşamaktadır ve çocuklar reel olanı bu dönemden itibaren bilmekte ve algılamaktadır. Örneğin bir okul öncesi çocuğu anne karnındaki çocuğu bilir ve bunu anne karnında bebeği görünür şekilde çizer röntgen resim denilen bu olgu çocuklar gerçek olay ve durumları algılamalarının önemli bir örnektir. Bu açıdan bakıldığında eğitimciler ve veliler tarafından çocuğun potansiyelinin görülmesi ve çocuğun hangi yaş seviyesinde hangi kavramları bildiğinin ve ilk planda neyi algıladığının farkına varılması ile mekanın çocuğun algılama kapasitesi ve önceliğine göre dizayn edilmesi onun çevresiyle çok daha kolay diyaloga girmesine katkı sağlayacaktır. Çocuk elde ettiği bu kazanımlarla, bakma ve görme arasındaki ayrımı idrak ederek, onların farklı anlamlar ifade ettiğinin farkına vararak içinde bulunduğu çevre hakkında bilgi sahibi olur. Bu da çocuğun kendi kapasitesini artırmasını sağlarken çevresinde bulunan nesnelere daha kolay algılamasını sağlar.

Çocuk gelişiminde güzel sanatlar kavramı içerisinde görsel sanatlar ve resim eğitimi, bazı kesimlerce tersi savunulsa da eğitim içerisinde diğer ders alanları kadar önemlidir. Sanat eğitimi söz konusu olduğunda konuyu daha geniş perspektifte ele almak gerekir. Şu şekilde ifade edilirse; bir yönden algılarını tüm yönleriyle sanat eğitimine veren ve aldığı eğitim sürecinde yaptığı çalışmalara yorum katabilen ve özgün bir ifade formu oluşturması düşünülen, insanın kendisini, doğayı, yaşam formunu çözümleyebilmesini, çözümlediklerini yorumlayabilmesini ve kendisinde oluşan duygusal ve düşünsel ifadeleri atık ve artık gibi farklı materyaller kullanarak, çeşitli sanatsal biçimlerle ifade edebilme amacı güden öğrenci, diğer açıdan ise sanat eğitimi verebilme yetisine ulaşan, çocukların ufuklarını açan, bu eylemleri gerçekleştirirken de çocuğun hayal kurma becerisini zenginleştirmek için çaba gösteren, yaratıcılığını geliştirmeye çalışan öğretmen bulunmaktadır. Bu gelişmelerin çocukta varolması için çaba gösteren, çocuğun görsel örneklere kavrayışına yol gösterip bu anlamda büyük katkı sağlayan algısal ilkeleri bilmek zorunda olan öğretmenlere (Arnheim, 2018: 344) çok önemli görevler düşmektedir.

Çocuğun zihinsel ve fiziksel gelişiminde önemli rol oynayan sanat eğitiminde çocuğa sanat eğitimi verme anlayışı, teknolojik ilerleyişin zirve yaptığı günümüzde bilgi çağına ayak uydurmanın kaçınılmaz olduğu bir süreçtir. Dünyada içinde bulunduğumuz bilgi çağında çocuğun kapsamlı ve çok yönlü çağdaş sanat eğitimi alma yönünde sanat eğitimcilerinin çağa uygun beklentiler içinde olduğu dikkat çekmektedir. Yıllar öncesinde olduğu gibi, öğretmen tarafından klasik anlamda çocuğa önemli gün ve haftalarla ilgili resimler yaptırılma dönemi çok gerilerde kaldı. Artık öğrenciye bu konuda nasıl faydalı olurum diye kaygı güden, daha fazla araştıran ve çocukla daha fazla ilgilenen, bu bağlamda çocuğun sanat dilini anlayan, sosyolojik ve psikolojik analizler yapabilen, çocukların anlatacaklarını anlayıp analiz edebilecek, hem bilgi ve hem de duygu açısından kendini donatmış sanat eğitimcisi olma anlayışı tüm dünyada ve ülkemizde de günden güne yayılmaktadır. Bilgi çağına ayak uydurmak, ona entegre olmak zorunda olduğunu hisseden insan, sanat eğitimindeki son zamanlarda meydana gelen teknolojik gelişmeleri değerlendirip yeni gereçleri tanımayı, ve bunu öğrencilerin tanımasını sağlaması, çevresinde bulunan diğer sanat eğitimcilerinden bir adım önde olması gerekmektedir. Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda gelişmelere ve çağa uygun hareket edip bundan yararlanabilen bir öğrenci için, sanat eğitiminde gündemi ve teknolojik gelişmeleri içinde barındıran çok yönlü resim eğitimi verme anlayışı kaçınılmaz bir durum olarak görülmektedir (Atan, 2010).

Çocukların okul hayatında aldıkları eğitim önemli olup, zihinsel ve bedensel açıdan gelişmelerine katkıda bulunmaktadır. Okulda resim eğitimi yada görsel sanatlar eğitimi alan çocuklarda elbecerileri gelişmekte, çocuğun fiziksel ve zihinsel gelişimine katkıda bulunan atık malzemeleri kullanarak yaratıcılıklarını geliştirme, ve duygusal açıdan doyuma ulaşmasını sağlamaktadır. Atan'a göre bu, "akıl ve zekâyâ dayalı olarak irade ve tercih haklarını daha isabetli kullanma yetisi kazandırır." (2008). Günümüzde sanat eğitimi eğitimin her kademesinde önemli hale gelmiştir. Çocuğun yaptığı çalışmada tasarılmanın önemi kendini gösterirken, tasarım yapabilmek için çocukta hayal kurma yetisinin ve yaratma içgüdüsünün birlikte harekete geçirilmesi gerektiği gözden kaçırılmamalıdır. Sanat eğitimi, bireylerde önce hayal gücünü tetikleyen sonrasında insanın içinde bulunan yaratıcı gücü açığa çıkaran bir süreç olduğu daima göz önünde bulundurulmalıdır. Zira tasarımın beslenme kaynağı hayal gücü ve yaratıcılıktır. Yaratıcılık, geçmişte elde edilen bilgi ve becerilerin yeniden ele alınarak özgün bir şekilde ortaya konmasını sağlayan, bir problemin farklı

yollarla çözümünü arayan, taklitten uzak bir düşünce ve ürünün ortaya konuldu zihni bir faaliyettir. Bu düşüncelerle tasarım yapabilme kapasitesini geliştirmek; bireyin konu üzerinde düşünmesi, tanımlaması, ilişkilendirme yapabilmesi, bildiklerini uygulama anlamında hayata geçirmesi ve değişen bir ortamda çalışabilmesi açısından zorunludur (Çeltek ve Sağocak, 2014: 7). Çözüm için çeşitli seçenekler oluşturma, sorunlara eleştiriler yapabilme, ve çevresinde bulunan atık ve artık malzemeye yeni boyut kazandırarak onları görsel uyaran olarak ele almak suretiyle asıl amaçlarının dışında kullanarak çocukta ziyadesiyle zaten var olan yaratıcı ifadeyi canlandırmak için eğitimcilerin düşünmeyi, merak, hayal, gözlem yapma, araştırma alanını geniş tutma ve elde edilen ipuçlarını değerlendirme yetilerini geliştirmeleri adına yönlendirmesi önem arz etmektedir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Okullarda okutulan görsel sanatlar eğitimi içinde yer alan resim eğitimi çok yönlü olarak öğrenciye katkı sağlamaktadır. Çocuğun düşüncesinin değiştirilmesine bağlı olarak el-göz yeti ve becerisini geliştirme, resimsel malzemeyi tanıma ve yerli yerince kullanma konusunda ve çocukların fiziksel gelişimini olumlu yönde etkilediği gibi duygu yüklü bir birey olması yönünde fayda sağladığı bilimsel olarak kanıtlanmıştır. Bu kazanımlar ışığında çocukların duyarlı bireyler olarak yetiştirilmesi ve bu duyarlılıklarını nasıl geliştirip onu nasıl kullanacaklarının öğretilmesi için çocuklara içinde genellikle evde bulunan evsel atık materyallerden oluşan çok çeşitli görsel uyaranlar sunulurken bunların hangi amaçla kullanılabilirliği konusunda sık sık uygulamalar yaptırılarak çocuğun özgün imge yaratma konusunda kazanım elde etmesi sağlanmış olacaktır. Taklitten uzak özgün imge yaratma becerisi kazanan, ortaya çıkardığı özgün ifade biçimleriyle görsel ve düşünsel zeka ve belleği zenginleşen çocukların sanat alanındaki başarı ve kazanımları onun hem dil ve hemde zihinsel gelişimine büyük ölçüde katkı sağlayacaktır. Sorunları çözmek için alternatif yollar aramak ve elde bulunan sorunlara eleştirel bir yaklaşım göstermek de ayrıca denenmesi gereken yollardandır. Sanat eğitiminde çok önemli bir güç olan ve her insanda eşit miktarda bulunmayan yaratıcı gücü aktif hale getirmek için de sanat eğitimcilerinin düşünme safhasını iyi değerlendirip, merak etmeyi, gözlem yapmayı, hayal kurmayı, araştırma safhasını oldu-bittiğe getirmeden yeterince zaman ayırarak uzun tutmayı ve elde edilen ipuçları ile bulguları sonuç bağlamında değerlendirmeyi teşvik etmesi doğru ve isabetli bir yaklaşım olacaktır.

Araştırma ile çocuklarda görsel algı gelişimi için, mekan yada nesnenin ışığı ve rengi, boyutu ve büyüklüğü, formu ve biçimi, dokusu, konumu ve yönü, gibi unsurları algılaması, kaç yaşında neyi algıladığının bilinmesi ve amaçlanan kurgunun nesne ve mekanının buna göre ayarlanması, çocuğun söz konusu nesnelere yakından bakarak ve hatta ona dokunarak onu tanıması hedeflenirken, bu güne kadar çevresinde sürekli gördüğü çalı-çırpı, akasya çiçeği ve hatta yediği makarna, ceviz, hurma, antepfıstığı, fındık, fasulye, mercimek nohut gibi atık ve artık materyallere alışagelmışin dışında bir gözle bakması, onun bu sayede “bakmayı ve görmeyi” öğrenmesi, yaşadığı ve bulunduğu çevre hakkında bilgi toplaması, çevresiyle daha kolay iletişime girmesi, kendi kapasitesinin, yapabileceklerinin ve yapamayacaklarının farkına varması amaçlanmıştır.

Araştırmanın temel amacı ise çocukların zihinsel, fiziksel, yaratıcı ve sosyal becerilerinin gelişiminde önemli katkı sağlayan atık malzemelerle çocukların sanat eğitimi sürecinden geçmesindeki önemi ortaya çıkarmaktır.

2.1. Araştırmanın Önemi

Günümüz teknolojik gelişmeleri çocukların önüne hazır nesnelere kullanmaları için inanılmaz imkanlar sunmaktadır. Hazır nesnelere çocukların gelişiminde bazı durumlar açısından hızlı bir gelişim sunduğu gibi bazı durumlarda ise gelişimine ket vurduğu aşıkardır. Böyle bir durumda hazır nesnelere ötesinde atık malzemeler gibi nesnelere çocuklarda yeniden meydana getirme açısından fiziksel ve zihinsel bir çaba gerektirmektedir. Bu çaba çocuklarda çoklu düşünme, yaratıcı düşünme gibi yetileri geliştirdiği gibi sosyalleşme, öz benliğini kazanma, öz güvenini kazanma gibi çocuğun bireysel ve kişisel gelişimlerini de ortaya çıkarmaktadır. Araştırma bu açıdan da büyük önem taşımaktadır.

2. Araştırmanın Yöntemi

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma, hem nicel hem de nitel araştırma yöntemi ile yapılmış olup araştırmada uygulamaların analizinde betimsel tarama modelinden yararlanılmıştır. Betimsel tarama yönteminde mevcut bir durum farklı bağımsız değişkenler uyarınca açıklanmaya çalışılır (Karasar, 2010: 22-30). Sanat eğitiminde çocuğun sanatsal gelişiminin kopyadan uzak özgün ve bilinçli bir şekilde devam ettirilmesi farklı değişkenler açısından incelenerek betimlenmeye çalışılmıştır. Bunun yanında uygulama süresi boyunca sürecin yakından takip edilmesi, kırtasiyecilerde satılan hazır malzeme yerine atık ve artık malzemelerden oluşan etkinliğe uygun materyal kullanımının yaygınlaştırılmasının yanı sıra, seçilen yöntem de önemlidir. Bütün bunlar doğru yöntemle ifade edilmediği sürece, sanat eğitiminde verimlilik düşerken, istenen sonuç elde edilmemiş olacaktır.

2.2. Çalışma Grubu

Araştırmanın temelini oluşturan çalışma grubunu; bir Üniversitenin Eğitim Fakültesi Okul Öncesi Eğitimi Bölümünden 40, Sınıf Öğretmenliği Bölümünden 75 ve Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümünden 40 olmak üzere yaşları ortalama 22-24 arasında seyreden toplam 155 son sınıf öğrencisi oluşturmaktadır

2.3. Verilerin Toplanması

Bu araştırma, 2018-2019 eğitim ve öğretim yılı hem güz hemde bahar dönemlerinde uygulanmıştır. Eğitim Fakültesi bünyesinde yer alan Okulöncesi, Sınıf Öğretmenliği ve Güzel Sanatlar Eğitimi Resim öğretmenliği Bölümlerinin öğrencilerinin gördükleri “Görsel Sanatlar” ve “Öğretmenlik Uygulaması” dersleri çocuğun kapsamlı olarak gözlemlenmesi amacıyla birlikte değerlendirilmiştir. Çocuğun sanat eğitimi süresince ele alınıp öğretmenler tarafından enine boyuna tartışılarak üzerinde programlı bir şekilde çalışma yapılması gereken “okul öncesi dönemde görsel algılama” ve “görsel düşünme” konularında eğitimcilerin ve öğrencilerin karşılaşmış oldukları sorunlar tespit edilmiştir.

Okul öncesi dönemde görsel algılama becerilerinin desteklenebilmesi, gökyüzünü kırmızıya, ağacı maviye, yaşadığı evin çatısını yeşile boyama cesareti gösterip burada bile yaratıcılıklarını ortaya koyma başarısı gösteren çocukların gelişim aşamasını gerçekleştirirken duyarlılıklarının artırılması ve kullanmaları konusunda nasıl bir yol izlemelerini öğretme amacıyla, ilgili (ceviz kabuğu, Antep fıstığı kabuğu, hurma çekirdeği, mercimek, kuşyemi, makarna, fasulye, muhtelif ot ve çalı-çırpı vb.) materyaller tek tek ele alınarak çocuklara zengin görsel uyaranlar olarak sunulmuş deneyim kazanmaları sağlanmış ve bu sayede düşünce dağarcıkları genişletilmiştir.

Sonuç itibariyle çevresinde bulunan atık ve artık malzemeye bakış açısının değişmesi sonucunda görsel algıyla düşünce dağarcığı geliştirilen çocuk bu sayede “bakma ve görme” arasındaki farkı öğrenmiş, çocuğun fiziksel ve zihinsel açıdan iletişim kurduğu yaşam alanı ve materyaller hakkında bilgi toplamış, kendi kapasitesinin, yapabileceklerinin ve yapamayacaklarının farkına varmış olacaktır.

2.4. Veri Toplama Aracı

Araştırmada öğretmen adayları görsel sanatlar ve öğretmenlik uygulamaları üzerine ilk ve okul öncesi kurumlarında gözlemler yapmışlardır. Bu gözlemler için kullanılan yöntem yarı-yapılandırılmış görüşme yöntemidir. Araştırmacı verilere erişebilmek amacıyla, 1) katılımcı gözlem 2) yarı-yapılandırılmış görüşme tekniği olmak üzere iki metot kullanılmıştır. Araştırma bizzat uygulamaların yapıldığı atölye yada sınıfta bulunarak katılımcı gözlemci olmuştur (Yıldırım ve Şimşek, 2000: 125). Araştırmada, katılımcı gözlem ve yarı-yapılandırılmış görüşme tekniği birlikte kullanılarak veri çeşitlemesi ve zenginleştirilmesi yoluna gidilmiş ve verilerin güvenilirliği üzerinde durularak güven sorununun ortadan kaldırılması için azami gayret sarf edilmiştir. Böylece; aynı araştırma sorusunun yanıtlanmasında farklı nitelikteki verilerin bir birine tezat oluşturulmasına bilakis birbirini desteklemesine,

karşılaştırılmasına ve doğrulamasına olanak sağlanmıştır (Patton, 1990: Türnüklü, 2001: 10). Bu çerçevede ilkokullarda ve okul öncesi eğitimi kapsamında Görsel Sanatlar (Resim-İş) Eğitimi dersinin, görsel algı ve göz ile düşünme yetisinin öğrenciye kazandırılmasının yanı sıra, çocuklarda bulunan sanata yönelik maharet ve yaratıcılığın geliştirilmesi amacıyla, onların evsel atıkları asıl fonksiyonlarının dışında bir araya getirilerek farklı yapılara dönüştürme düşüncesi gerçeği üzerinde durulmuş sonuç itibarıyla sağlıklı veriler elde edilebileceği düşüncesinde hemfikir olunmuştur.

2.5. Verilerin Analizi

Okul Öncesi Eğitimi, Sınıf Öğretmenliği ve Görsel Sanatlar Bölümlerinde araştırmaya katılan öğretmen adayları ile yapılan yüz yüze görüşmelerden ve staj dönemi boyunca her hafta yapılan etkinlik sonucu hazırlanan raporların incelenmesi neticesinde elde edilen bilgilerden ve stajyer öğrencilerin ifadelerinden elde edilen verilerin çözümlenmesinde “Gösterme Araştırma Yöntemi” tekniği kullanılmış, Çocuğun almış olduğu sanat eğitimi kapsamında araştırmaya esas teşkil eden ve bu alandaki bilim insanları tarafından sıkça kullanılan ve sonuç elde etmeye yönelik etkin yöntemler arasında yer alan Gösterme Araştırma Yöntemi, konunun daha iyi anlaşılması ve kalıcı olması için önceden yapılmış ve hangi aşamalardan geçerek yapıldığı konusunda görsel örneklerin gösterimi, uygulamanın hangi teknikte yapılacağını ve yeni bir tekniğin nasıl kullanılacağını göstermede etkili bir yöntem olduğu göz önünde bulundurulmuş, ilk planda araştırmaya tabi tutulan üniversitenin üç bölümünde (okul öncesi, sınıf öğretmenliği ve resim) okuyan öğrenciler uygulamaya tabi tutulmuştur. Üniversitede okuyan öğretmen adaylarına uygulanan bu sistem daha sonra bir anaokulunda bulunan sınıfta minik öğrenciler üzerinde denenmiştir. Söz konusu anaokulunda bulunan sınıf ortamında minik öğrencilere bu güne kadar çevresinde sürekli gördüğü, görsel uyaran olarak kullanılan çalı-çırpı, akasya çiçeği ve hatta yediği makarna, ceviz, hurma, antepfıstığı, fındık, fasulye, mercimek nohut-leblebi gibi atık ve artık materyaller gösterilip tek tek ele alınarak soru-düşünme-kavrama-benzetme-cevap gibi fikir teatisi yöntemiyle bir münazara yapılmıştır. Münazarada örneğin böcek yapımında kullanılması düşünülen malzemelerden nohut veya leblebi ele alınarak “bu böceğin hangi uzvu olarak kullanabiliriz?” Diye sorulduğunda, öğrencilerden gelen farklı cevaplar sonucunda ortak görüş “Böceğin kafası” şeklinde olmuştur. Çitlenmiş, ikiye ayrılmış kabak çekirdeğinin “bunu böceğin hangi uzvu olarak kullanabiliriz? Diye sorulduğunda, yine farklı görüşlerin ortaya atılmasını takiben “böceğin kanatları” ortak görüşü ağırlık kazanmıştır.” Bu yöntemle, minik öğrencilerin çevrelerinde bulunan atık (ceviz, antepfıstığı, kabak çekirdeği kabukları vb.) ve artık (fasulye, pirinç, mercimek, nohut vb.) malzemelere alışagelmışin dışında bir gözle bakması, onun bu sayede “bakmayı ve görmeyi” öğrenmesi amaçlanırken, söz konusu bu görsel uyaranlarla öğrencinin konu üzerine ilgisi yoğunlaştırılarak görsel algı ve görsel düşünme yetisinin kalıcı olması sağlanmıştır.

Saptanmış düşünceler kapsamında verilen yanıtların incelenmesi neticesinde elde edilen bulguların tetkik edilmesi ile şu kanaate varılmıştır; çocuklardaki sanatsal beceri ve yaratıcılığı geliştirmek için, öncelikle çocukta var olan merak da işin içine katılarak onların mutfağında bulunan görsel uyaranlar zenginleştirilmelidir. Yani nasıl bir bilim adamı bir problemi çözebilmek için ilk adım olarak merak duygusunu kullanıyorsa düşünme ve üretme gibi yetilerin harekete geçmesi için çocukların da merak duygusunun harekete geçirilmesi şarttır. Konuya bu açıdan bakan ve merak eden çocuğun görsel algısı geliştirilerek, görsel belleği güçlendirilmeli ve onların atık ve artık materyalleri kullanarak farklı nesnelere dönüştürülmelerine olanak sağlanmalıdır. Çocuklar evde veya herhangi bir yerde atıl durumda bulunan çeşitli malzemeleri kullanarak ortaya çıkardıkları iki ve üç boyutlu sanat çalışmalarında; çizgi, renk, şekil, biçim ve dokudan oluşan ve yapımında belli bir emek harcanan çalışmaların ortaya çıkmasıyla sanat olgusu içinde önemli bir yer teşkil eden estetik deneyimler de elde etmiş olurlar. Evsel atıklarla yapılan içinde sanatsal kaygıları taşıyan çalışmalar; ağırlık, genişlik, uzunluk, mekân, doku, şekil ve denge gibi kavramların çocuklar tarafından anlaşılmasına da katkı sağlamaktadır. Başka bir anlatım tarzıyla, bu eğitim süreci çocuğa elinde bulunan farklı malzemeyle haşır-neşir olma, onu yakından tanıma, malzemenin asıl işlevinin dışında hangi amaçla kullanılabileceğini keşfedebilme imkanı sağlar. Bunun yanında evsel atıkları farklı biçimlere dönüştürme sürecinde çocuk nesneye farklı bakarak onlara daha çeşitli

anlamlar kazandıracaktır. Çocuğun bu konudaki düşüncesi eskiye göre farklı olacağından ve söz konusu objeye yeni anlamlar kazandıracığından bu durum hayal gücünün kapasitesinin üstüne çıkarak daha fazla efor sarf etmesine ve soyut düşüncenin oluşmasına ve gelişmesine katkı sağlayacaktır.(Acer, 2011). Bu sayede çocuğun evinde, sokağında kısaca çevresinde bulunan, bu güne kadar gördüğü fakat sanat elamanı olarak algılamadığı materyallere bakış açısı değişecek bunun sonucunda yaratma becerisi kapasitesini artıracak ve bu anlamda başarı sağladığında da çocuk çok mutlu olacaktır. Bu gelişmeler onun bundan sonraki yaşamında olumlu katkılar sağlarken bulunduğu konunun farkına varıp kişilikli bir birey olma yönünde çocukta özgüven patlaması olacaktır. (Karabay, 2019: 5).

3. Araştırmaya Yönelik Konular ve Araştırmacı Tarafından Sunulan Bilgiler

3.1. Çocukların Düşünmeye Yönlendirilmesi

3.1.1. Düşünmek Nasıl Bir Kavramdır?

Öncelikle söylemek gerekirse “düşünmek” nasıl bir kavramdır?.. Türk Dil Kurumu’ndaki (TDK-2019) anlamına bakarak bu soruyu cevaplamaya çalışırsak, birçok anlamının olduğunu fark edeceğiz. Şöyle ki:

1-Aklımdan geçirmek, göz önüne getirmek,

2-Bir sonuca varmak amacıyla bilgileri incelemek, karşılaştırmak ve aradaki ilgilerden yararlanarak düşünce üretmek, zihinsel yetiler oluşturmak, muhakeme etmek,

3-Zihniyle arayıp bulmak,

4-Bir şeye karşı ilgili ve titiz davranmak,

5-Akıl etmek, ne olabileceğini önceden kestirmek,

6-Tasarlamak, vb...

Yaşamakta olduğumuz modern bilgi çağında “düşünme” kavramının önemi ve ona duyulan ilgi gün geçtikçe daha çok artmaktadır. Hayat boyu deneyimlerle elde ettiğimiz bilgi, çeşitli zihinsel süreçlerden geçirilerek özümsemektedir. Çok kapsamlı olan bu zihinsel süreçlere yön veren ise düşünme kavramıdır. Aristoteles’e göre düşünme, insanı hayvandan ayıran belirgin bir özneliktir, aklın bağımsız ve kendine özgü eylemidir, karşılaştırmalar yapma, ayırma, birleştirme, bağlantıları ve biçimleri kavrama yetisidir. Cüceloğlu (1994) ise düşünmeyi şöyle tarif eder: “Düşünme, içinde bulunulan durumu anlayabilmek amacıyla yapılan aktif, amaca yönelik organize zihinsel sürece verilen addır”. (Costa, 2006), düşünmeyi, “duygularımızı bedenimizde hissettiğimiz tüm yolları, ideallerimizi, inançlarımızı, karakterlerimizin niteliğini ve varoluş sebebimizi içine alır” şeklinde yorumlamıştır. (Özden, 2005), “gözlem, deneyim, sezgi, akıl yürütme ve diğer bağlantılar aracılığıyla elde edilen bilgilerin kavramsallaştırılması, analiz edilmesi, değerlendirilip disipline edilmesi” olarak tanımlar.

Düşünmek; “Bir eylemdir. merak etmek, hayal kurmak, zihni taramak ve bunu yaparken de kendi kendine sorular sormak, söz konusu bu soruların cevabını aramak için çaba göstermektir” de diyebiliriz. Beyni etkin olarak kullanmak için insanın kendi kendine soru sormasındaki işin püf noktası insanın düşünme becerilerini geliştirmesidir. Bunun için bir düşünme sürecinde sürekli olarak; kim, nasıl, neden, niçin gibi sorulara cevap aranır. Bu gelişmenin çocuk gelişiminin ilk yılları olan okul öncesi dönemde olması da ayrıca önem arz etmektedir.

Düşünme bir eylem ise düşünce bu eylemin bir sonucudur. Bundan yola çıkarak, düşünce ve düşünmenin farklı birçok çeşidinin olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz; İstem dışı düşünme, istemli düşünme, istenmeyen düşünce, isteyerek düşünme, bilimsel düşünme, mantıklı düşünme, mantık dışı düşünce, kuşkucu düşünce vb. düşüncenin patolojik olan ve olmayan örnekleri arasında sayılabilir (Ağargün, 2007) .

Çocukların düşünmeye yönlendirilmesi için, çocuğun etrafındaki büyüklere önemli görevler düşmektedir. Söz konusu bu büyükler onların beyinlerini çalışır ve hafızalarını güçlü hale getirecek ve sorular karşısında beyin egzersizi yaparak düşünmelerini sağlayacak sorular sormayla işe başlamalıdır. Büyüklerin sorduğu sorular basit ve uygun kelimelerden oluşmalıdır. Sorulan sorular beyinde farklı düşünme becerilerini aktif hale getirecek çeşitlikte olmalıdır.

“Çocuklarda düşünme becerileri sistematik ve ince ayarlı bir tarzda gerçekleştirilmelidir. Onlar hayatın birçok farklı bölümlerini düşünmek için hazır değildir. Sizin ana hedefiniz, soru sorma konusunda, çocuğunuzda içsel seviyede bir merak, ilgi ve farkındalık oluşturmak olmalıdır. İnsanın psikolojisi konusunda çalışan uzmanlar düşünme becerilerini altı kategoriye ayırmaktadırlar. Bu altı kategori tüm insanlar için geçerlidir. Çocuğunuza bu farklı kategorilerde sorular sorarken, soruları öyle düzenlemeli ve kelimeleri öyle seçmelisiniz ki, çocuk sorulan sorunun anlamını kolayca anlamalıdır” (<https://www.megahafiza.com/>)

Konuyu eğitimciler açısından ele aldığımızda ise, eğitimcilerin bu konuda ailelerden daha bilgili ve hassas olduklarını varsayarak sorulan sorunun karmaşık ve anlaşılması güç kelimelerden oluşması yerine basit, anlaşılabilir cümlelerden oluşmasına özen göstermesi ve çocuğu bu konu üzerinde düşünmeye zorlaması gerekir. Devamında eğitimcinin çocukta zaten var olan merakı daha işler hale getirerek bu sefer çocuğun soru sormasını sağlayarak sorulan sorunun doğru cevabını bulması için ona rehberlik etmesi çocuğun işini kolaylaştırır ve konuya odaklanmasını sağlar.

3.1.2. Çocukların Düşünme Becerilerini Kullanmaları

Okul öncesi eğitim programında (MEB, 2013) yer alan okul öncesi eğitimin temel ilkelerinden biri de çocukların hayal güçlerinin, yaratıcı ve eleştirel düşünme becerilerinin, iletişim kurma ve duygularını anlatabilme davranışlarının geliştirilmesi gerektiğidir. Bu düşünce çerçevesinde ele alındığında, çocuklarda düşünme becerilerinin erken çocukluk dönemi olan okul öncesi dönemde ihmal edilmeden geliştirilmesi gerektiği konusunda hem fikir olunur. Son zamanlarda düşünme becerilerinin çocuklara en iyi şekilde oyun içinde kazandırılabilceği gerçeği uzmanlar tarafından sıklıkla dile getirilmektedir. Çocuklar düşünme yeteneklerini kullanarak öğrenme konusundaki çabalarını farklı etkinlikler yaparak bir şekilde gözden geçirirler. Bilindiği üzere çocuklar oyun oynamayı çok severler ve bu bazı ebeveynler tarafından çok da hoş karşılanmaz. O ebeveynler çocuğun sürekli çalışmasını ve öğrenmesini ister. Ne var ki çocuklar bu oyunu oynarken bile kafalarının içi boşaldığından o anda derinlemesine düşünme fırsatı elde ederler. Böylece de yeni deneyime bağlı beceriyi oynadıkları oyun içinde kullanarak öğrenme yaşantılarına farklı bir yoldan giderek katkı sağlamış olurlar.

3.2. Atık ve Artık Malzemelerle Görsel Belleğin Güçlendirilmesi

Günümüzde, güzel sanatlar alanında görev yapan gerek Güzel Sanatlar Fakültesi'nden gerekse Eğitim Fakültesi'nden mezun olup öğretmenlik yapan eğitimcilerin eskiden olduğu gibi klasik anlamda sanat eğitimi vermekten kaçınmaları gerekir. Zira teknoloji ve bilişim alanlarında yaşanan akıl almaz gelişmeler insanoğlunu daha bilinçli ve yaratıcı bir kimlikle düşünmeye ve hareket etmeye zorlamaktadır. Bu bağlamda öğretmenlerin de düşünce bazında kendini geliştirerek, kırtasiyecilerde satılan hazır malzemeleri öğrencilerine kullanılmak yerine, atık ve artık malzemeleri çeşitli yönleriyle ele alıp değerlendirerek, asıl fonksiyonlarının ötesinde bunlardan sanatsal (leblebinin veya fındığın böcekbaşı, hurma çekirdeğinin arının veya böceğin gövdesi, antepfıstığı kabuğunun kanat olarak kullanılması gibi) yeni formlar oluşturabilme çabası içinde olması gerekir. Bunları gerçekleştirdiğinde öncelikle o eğitimcinin malzemeye bakış açısı farklı bir boyut kazanacaktır. Sanat eğitimcisi öğretmenin başarılı olmasıyla elde edilen kazanım onu daha aktif hale getirecek, bu safhada önceden yaptığı çalışmalarını yeniden ele alarak okul öncesi çocukların seviyesine indirgeyerek onları daha basit bir şekilde yorumlayacaktır. Bu deneyimini ve tecrübesini birleştirip yeni kazanımlarla konuya daha farklı bir açıdan bakıp onu daha ileri götürüp yeni, farklı, en önemlisi kendi yaratıcılığını işin içine katıp alışagelmışin dışında formlar ve tasarımlar oluşturduğunda; öğretmen alan hâkimiyeti kazanmış olacaktır. Alan hakimiyeti kazanmış, ne yaptığını bilen ve verdiği sanat eğitimi sayesinde öğrenciden

beklentisinden emin olan öğretmenin özgüveni gelişecek ve çocukları da bu yönde, daha kapsamlı ve nitelikli bir şekilde eğitmiş olacaktır.

İşin garip tarafı, yaşadığımız toplumda ebeveynler tarafından çer-çöp ya da daha açık bir ifadeyle çöpe atılacak malzemeye çocuklar arasında özel bir ilişki vardır. Daha garip olanı, çocukların bu materyalleri merak ederek, arayıp bularak ve bunları karşısına alıp hayal kurarak ve yaratıcı düşünceyi tetikleyerek bunlardan sanat eseri çıkarabilmeleridir. Bunun yanında çocuklar materyalleri farklı biçimlere dönüştürme sürecinden deneme yanılma yöntemiyle oldukça fazla yararlanabilirler. Hiç alakası olmayan bir materyali ele alarak onu inceleyip hayal dünyasında yeniden tasavvur ederek, eylemsel anlamda yaparak-bozarak zengin ve yaratıcı biçimlere sokabilirler. Söz konusu bu materyaller sanat eğitimi alan çocuklar tarafından farklı bir perspektifte değerlendirildiklerinde çocukların sanatı için bir esin kaynağı haline gelebilirler. Böylece pek de farkında olmadan çocukta özgün imge yaratma cesareti hayata geçirilmiş olur. Özgün imgeler kullanılarak görsel bakış açısı ve görsel hafızası güçlendirilen çocukların evsel atıklara bakış açılarında muazzam gelişmeler yaşanır.

Elde edilen bu kazanımlarla birlikte muhtelif materyaller kullanılarak meydana getirdikleri iki ve üç boyutlu sanatsal çalışmalarında tasarım elamanlarının olmazsa olmazı olan çizgi, renk, şekil, biçim ve dokuya yönelik estetik deneyimler de elde etmiş olurlar. Atık ve artık materyallerle yapılan sanat çalışmaları ağırlık, genişlik, uzunluk, mekân, doku, biçim, şekil ve denge gibi kavramların erken yaşlarda kazanımına da yardımcı olmaktadır. Başka bir anlatımla, bu öğrenim süreci çocuğa önünde duran her bir materyalle tek tek etkileşime girme, onu eline alıp inceleyerek farklı açılardan tekrar tekrar bakarak materyallerin farklı özelliklerini keşfedebilme imkanı verirken onun farklı amaçlarla da kullanılabilmesi anlamında avantaj sağlar. Bunlara ek olarak, atık ve artık materyalleri farklı formlara dönüştürme sürecinde çocuk, objeye farklı anlamlar yükleyeceğinden bu durum soyut düşüncenin ve hayal gücünün gelişimine de katkıda bulunacaktır (Acer, 2011). Burada çocuğun başındaki eğitime çok önemli görevler düşmektedir. Şöyle ki; sanat eğitimi her şeyden önce çocuğa, bakmayı değil de görmeyi öğretmeyle işe başlamalıdır. Bu konu üzerinde çalışan uzmanlar öğrenmenin ne kadar önemli olduğunu, “Öğrenci göreceği farz edilen şeyi görmüyorsa, öğrenmenin temeli eksik demektir” (Arnheim, 2018: 342) cümleleriyle açıkça ortaya koymuşlardır. Söz konusu bu eğitimciler çocuğun materyale dokunmasını sağlayarak, eline alıp inceleyerek, onu yaparak-yaşayarak bozmasına izin vererek bu durumu eğlenceli bir oyun haline getirebilmeli ve her şeyden önce görmeyi öğretmelidir.

Atık ve artık malzemeler ve uygulama anlamında seçilen sanat dalı, çocukta pozitif duyguların gelişmesine de katkı sağlamalıdır. Malzemeler çocuğun kolayca ulaşabileceği yerlerde olmalıdır. Sanat eğitimi verilecek mekânda çevre güvenliğine dikkat edilmelidir. Kullanılan malzemeler çocuklara zarar vermeyecek şekilde tercih edilmelidir. Ayrıca Sanatsal çalışmalarda çocuk yönlendirilmeden, ürünün bir kısmına elle müdahale edip yapmaya çalışmadan, onun içinden geldiği gibi çalışmasına imkân tanınmalıdır. Sanatsal etkinlikler sırasında çocuk ve çevresindeki kişiler arasında olumlu bir etkileşim oluşturulmalı, paylaşımın, yardımlaşmanın önemi konusunda öğrenciler yönlendirilmeli ve bu değerler onlara kazandırılmalıdır. Çocuğun fazla zorlandığı etkinliklerde gerek fiziksel olarak gerekse sözel olarak yardımda bulunulmalıdır.

Bu etkinlikler esnasında çocuğun psikolojisi de göz ardı edilmemelidir. Çocuğun söz konusu sanat eğitimindeki girişimleri, yaratıcılıkları desteklenmeli, ortaya çıkan ürün konusunda çocuk tebrik edilmeli ve sözel olarak ödüllendirilmelidir. Çocuğun çeşitli sanat dalları hakkında bilgi sahibi olması sağlanmalıdır. Çocuk almak istediği sanat dalında zorlanabilir, elini-yüzünü, elbiselerini ve hatta atölye veya sınıfı kirletebilir. Bu konuda çocuk eleştirilmemeli dahası azarlanmamalıdır. Çocuğun başında bulunan eğitimci eser üzerinde olumlu eleştiriler yapmalı eksik olan kısımlarda sadece uyarılarda bulunarak yönlendirme yapmalıdır. Burada çocuğun eğitim aldığı ortam da çok önemlidir. Bu mekânın sınıf ortamı olmasından ziyade sanat atölyesi ortamı olması, etrafında kara tahta olması yerine önceden yapılmış sanat eseri veya sanata yakın zanaat eserlerinden oluşması büyük önem arz ederken bu mekânda çocuğun özgür olması için çaba sarf edilmelidir. Bu rahatlık ve güven karşısında çocuğun düşünme, hayal kurma ve en önemlisi

daha fazla kendini özgür hissetmesinden dolayı onun yaratıcılık konusundaki yetileri gelişecek ve bunu başardığında da çocuk son derecede mutlu olacaktır. Bir sonraki çalışmaya kendinden daha emin ve özgüvenle başlayacaktır.

Okul öncesi eğitim kurumlarında yapılan sanat eğitimi çalışmaları ve uygulamaya konan sanat eğitiminden çocuklar büyük bir zevk duymaktadırlar. çocukların, kendini ifade etmede, sözcüklerle söyleyemediklerini bu yolla dile getirmede, çevresindekilerle bu yolla iletişim kurmada ve en önemlisi yaratıcılıklarını geliştirmede etkin bir yoldur. Buna mukabil sanatın sadece bir eğlence veya boş zamanı değerlendirme aracı değil, gerek yazı yazma, plan çizme, gerekse matematiksel ve bilimsel gerçekleri kavramada, birbirinden ayırt etmede bir araç olduğu da bir gerçektir. Bu bilimsel gerçekler ışığında çocukların sanatın farklı yönlerini ele alıp uygulaması, küçük yaşta duyarlılıklarının artırılması için çaba gösterilmesi ve duyarlılıklarını nasıl kullanacaklarının öğretilmesi bağlamında çocuklara özellikle atık ve artık malzemelerden oluşan zengin görsel uyarılar ve deneyimler sağlanması, onların çevrelerinde bulunan malzemelere bakmalarında olumlu gelişmelerin yaşanmasına vesile olacaktır. Ayrıca duyarlılıklarının artması ve yarattığı özgün imgelerle görsel belleği güçlenen söz konusu bu çocukların bakma ve görme arasındaki farkı algılamasına da katkı sağlayacaktır.

“İngiltere’de ilk anaokulunun kurucusu olan Margaret Macmillan çocukların kendini ifade etmelerinin önemi ve bunu gerçekleştirmenin nasıl olacağı konusu ile alakadar olmuş, çocuklar tarafından yapılan çalışmaların onların bilinçaltında oluşan ve hayal güçlerini kullanarak ortaya çıkardıkları eserler olduğunu ortaya koymuştur. Ona göre erken çocukluk eğitiminin en önemli amacı hayal gücünün eğitimi olduğunu belirtmiştir (Ulutaş ve Ersoy, 2004: 1). Çocuğun kalıplara sığmayan, kişiden kişiye farklılık gösteren söz konusu hayal gücünü daha ileri boyutlara taşıyabilmesinde sanat eğitiminin katkısı çok büyüktür. Çocuğun çevresinde bulunan özellikle anne ve öğretmenin bu konuda daha hassas ve sorumlu davranması gerekir. Adı geçen bu kişiler çocuğun aldığı ve uygulamaya koyduğu sanat etkinliklerinde malzemenin temini ve kolay ulaşılabilir olması konusunda imkanlar yaratması gerekir. Bu olanaklar aile içinde ebeveynler, eğitim kurumunda ise, genellikle evsel atık malzemeden oluşan görsel uyarılar gibi alternatifler geliştirebilen, özgün imge yaratabilmesi için çocuğu yönlendirebilen, alan hâkimiyetine sahip, bu konuda kendini çok iyi geliştirmiş, özgüven sahibi ve en önemlisi eldeki sorunlara eleştirel bir gözle bakabilen eğitimciler tarafından sağlanır.

3.3. Çocuklarda Özgün İmge Yaratabilme Kapasitesinin Geliştirilmesi

Genel anlamda çocuğun sanatsal gelişimi içinde değerlendirilmesi gereken, çocuğun fiziksel ve psikolojik gelişiminde, tartışmasız katkısı olan sanat eğitiminde öncelikli olarak yapılması gereken, çocuğun merak etmesini ve hayal kurmasını sağlayarak özgün imge yaratması konusunda öğrencinin ufkunu açmaktır. Özgün imge yaratma konusunda ufku açılan ve ne yapması gerektiği konusunda bilgilendirilen ve cesaretlendirilen, özellikle çer-çöp olarak nitelendirilen atık ve artık malzemeler kullanılarak hayata geçirilen sanat eğitimi süreci içinde yaratıcılığını kullanarak ortaya çıkardığı çalışmalarla görsel hafızası büyüyen çocukların bu kapsamdaki başarısı konuşma dilini ile hafıza kapasitesinin gelişmesine katkı sağlar. Görsel hafızanın kapasitesini artırması görsel uyarıcıların erken harekete geçmesini, buna bağlı olarak konunun daha çabuk algılanmasını dolayısı ile konuyu kavrama ve en önemlisi amacın ne olduğunu öğrenme konusunda çocuğa kazanım sağlar.

Özgün imge yaratım süreci çocuğun dış dünyayı, daha etkin ve farklı görmesini ve tanımasını sağlar (Şişginoğlu, 2013). Takip edilen bu süreç ile bireyin zekâsı güçlenir ve öğrenmesi kolaylaşır. Çocuk resimlerinde ruhbilimsel ve pedagojik gelişmelere bağlı olarak hayata geçirilmeye çalışılan yaklaşımların temelinde çocuğun çok yönlü gelişimi yatar. Çocukta “bilgi, bilinç ve dürtülerin” dengede olmasından oluşan ruhsal özgürlük, sanat eğitiminde tasarım üzerine düşünme, merak etme, hayal kurma ve yapabilme gücünün geliştirilmesine ortam hazırlar. Taklitten ve ezberden uzak, kapsamlı, bilinçli, ilkeli, düzenli ve bir amaç çerçevesinde sanat eğitimi süreci geçirmiş, özgün imge yaratabilme başarısını gösterebilen çocuklar, bu sayede artan özgüvenleri ve hayata farklı bakış açılarıyla kendilerini çevreleyen sosyal ve fiziksel dünyayı daha güçlü bir kimlikle kavrayarak, çevrelerinde bulunan materyallere farklı bir bakış açısıyla

bakmayı öğrenirler. Takip edilen bu süreç sayesinde de söz konusu çocuklar kısa zaman içerisinde “görsel düşünme” yetisi kazanırlar.

4. Bulgular

Söz konusu araştırma çalışmasının başlangıcından sonlandırılmasına kadar geçen süre içerisinde, çocuğun göz ile düşünme, merak etme, hayal kurma ve en önemlisi yaratıcı gücünü hayata geçirme konularında güzel sanatlar eğitimi bölümü öğretmen adaylarının okul öncesi ve sınıf öğretmenliği bölümleri öğretmen adaylarına kıyasla alan hâkimiyetine sahip oldukları, konuya daha çok ilgi gösterdikleri, yapılan uygulamalarda daha çok istekli ve duyarlı oldukları gözlemlenmiştir.

Bu bölümde; okul öncesi, güzel sanatlar eğitimi ve sınıf öğretmenlerinin, çocukluk döneminde çocukların küçük yaşta atık ve artık malzemelerle duyarlılıklarının artırılması ve duyarlılıklarını nasıl kullanacaklarının öğretilmesi için çocuklara zengin görsel uyaranlar ve deneyimlerin ve becerilerin öğretilmesine yönelik görüşlerinin belirlenmesini amaçlayan bu nitel araştırma kapsamında katılımcı öğretmen adaylarının görüşme sonucunda sorulan sorulara verdikleri yanıtlara yer verilmiştir. Alınan veriler de nicel olarak değerlendirilmiştir.

4.1. Sorular

4.1.1. Uzmanların “Çocukların küçük yaşta duyarlılıklarının artırılması ve duyarlılıklarını nasıl kullanacaklarının öğretilmesine anaokulundan başlanmalıdır” şeklindeki görüşlerine katılıyor musunuz?

	Öğrenci	Evet Katılıyorum	Hayır Katılmıyorum	Yorum Yok	f	%
Okul Öncesi Öğretmenliği	40	40				
Sınıf Öğretmenliği	75	75				
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü	40	40				

Tablo 1.

Yukarıdaki bu soruya üç bölümde okuyan öğretmen adaylarının tamamı “evet katılıyorum” şeklinde görüş bildirmişlerdir.

4.1.2. Çocukluk döneminde gözle düşünme becerisi çocuğa kazandırılabilir fikrine katılıyor musunuz?

	Öğrenci	Evet Katılıyorum	Hayır Katılmıyorum	Yorum Yok	f	%
Okul Öncesi Öğretmenliği	40	40				
Sınıf Öğretmenliği	75	72		3		
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü	40	40				

Tablo 2.

Her üç bölümde okuyan hemen hemen tüm öğrenciler bu soruya Evet Katılıyorum cevabı verirken, sadece sınıf öğretmenliği bölümü öğrencilerinden 3 kişi katılıyorum veya katılmıyorum cevabı vermeyerek sessiz kalmayı tercih etmişlerdir.

4.1.3. Staj döneminde dersine girdiğiniz çocuklar evde veya sokakta bulunan atık ve artık malzemeye farklı bir gözle bakıp, onu görsel uyarıcı olarak farklı bir bakış açısıyla değerlendirebildi mi?

	Öğrenci	Evet	Hayır	Yorum Yok	f	%
Okul Öncesi Öğretmenliği	40	28		12		
Sınıf Öğretmenliği	75	22		53		
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü	40	40				

Tablo 3.

Katılımcı öğretmen adaylarından güzel sanatlar eğitimi bölümü öğretmen adaylarının tamamı bu soruya evet cevabı verirken, sınıf öğretmenliği bölümündeki 70 öğrenciden yaklaşık 22'si soruya evet cevabı vermiş, okul öncesi bölümünden ise 40 öğrenciden 28'i söz konusu soruya evet cevabı vermişlerdir. Geriye kalan öğrenciler yorum yok cevabı vermişlerdir.

4.1.4. Sizin çocukluğunuzun geçtiği okul döneminde öğretmenleriniz tarafından size görsel uyarıcılar konusunda bilgi verildi mi?

	Öğrenci	Evet	Hayır	Yorum Yok	f	%
Okul Öncesi Öğretmenliği	40		40			
Sınıf Öğretmenliği	75		75			
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü	40	12	25	3		

Tablo 4.

Katılımcılardan güzel sanatlar eğitimi bölümü öğretmen adaylarından yaklaşık 12 öğrenci bu soruya evet cevabı verirken, 25 öğrenci hayır cevabı vermiş, geriye kalan 3 öğrenci ise hatırlamıyorum cevabı vermişlerdir. Sınıf öğretmenliği ve okul öncesi öğretmenliği bölümü öğrencilerinin tamamı bu soruya hayır cevabı vermişlerdir.

4.1.5. Aynı şekilde çocukluk döneminde size göz ile düşünme becerisi kazandırma konusunda yeterli bilgi verildi mi?

	Öğrenci	Evet	Hayır	Yorum Yok	f	%
Okul Öncesi Öğretmenliği	40		40			
Sınıf Öğretmenliği	75		75			
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü	40	12	25	3		

Tablo 5.

Bu soruya katılımcılardan güzel sanatlar eğitimi bölümü öğretmen adaylarının 12 öğrenci evet cevabını verirken, 25 öğrenci hayır cevabını vermiş, geriye kalan 3 öğrenci hatırlamıyorum cevabı vermişlerdir (yukarıdaki her iki soruya

da hatırlamıyorum cevabı veren kişilerin genellikle aynı kişiler oldukları tespit edilmiştir). Sınıf öğretmenliği ve okul öncesi öğretmenliği bölümü öğrencilerinin tamamı bu soruya hayır cevabı vermişlerdir.

Katılımcı öğretmen adaylarına sorulan sorular genelde araştırmaya katılan öğretmen adaylarının gerek kendi çocukluk döneminde gerekse üniversitede okurken *gözle düşünme becerisi* konusunda ne kadar bilgi- beceri ve deneyime sahip olduklarının belirlenmesini amaçlamaktadır. Söz konusu üç bölümde okuyan ve mezun durumunda olan öğretmen adayları ile yapılan yüz yüze görüşmelerde ve sorulan sorulara verdikleri cevaplar incelendiğinde, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin tamamının gerekli donanıma sahip oldukları görülmektedir. Diğer bir grup olan Okul Öncesi Bölümü öğrencilerinin de azımsanmayacak derecede konu hakkında bilgi sahibi oldukları, bir-kaç öğrenci dışında tamamına yakınının böyle bir eğitimi vermeye meyilli oldukları ve bunda da başarılı olacakları kanısı hasıl olmuştur. Ne yazık ki Sınıf Öğretmenliği Bölümünde okuyan öğretmen adayları için aynı şeyi söylemek biraz iyimserlik olur herhalde. Zira söz konusu bölümde okuyan öğrenci grubunun araştırmanın temelini oluşturan *Sanat Eğitimi*'ne bile gereken ihtimamı göstermekten uzak bir profil sergiledikleri araştırma boyunca gözden kaçmamıştır. Araştırmacının yıllardır (1998'den 2018 yılına kadar) söz konusu üç bölümde Görsel Sanatlar Dersine girmiş olması, her üç gruptaki öğrencinin de derse karşı ilgisi ve başarılı olma çabasına birebir şahit olması bu konuda gösterilebilecek bir kanıt olarak düşünülmektedir.

5. Sonuç

Yıllardır Milli Eğitim Bakanlığı müfredatına bağlı kalınarak, okullarda uygulanmakta olan klasik anlamda çocuğa sanat eğitimi vermek günümüzde artık yeterli ve doyurucu olmamaktadır. Şimdilerde sanat eğitimi çocuğun nesneye bakışı ve onu algılaması ile başlamakta, “okul öncesi dönemde görsel algılama” konusu ulaşılmaması gereken asıl hedef olarak karşımızda durmaktadır. Günümüz sanat eğitimi anlayışında, ilk önce çocuğun çevresinde gördüklerini ve sanat eğitimi çerçevesinde ele aldığı nesnelere algılaması sağlanıyor ve bu eğitim bilinçli, alanında uzman sanat eğitimcileri vasıtasıyla okul öncesinden başlayarak verilmeye çalışılıyor.

Bu gelişmeler ışığında çocuğa verilmeye çalışılan sanat eğitimine; sanat eğitimcileri tarafından yeniden ele alınarak yetişen çocukların duyarlılıklarının geliştirilmesi ve bu duyarlılığı kullanabilme kabiliyetinin kazandırılması ile başlanmalıdır ve yetişen çocuklara zengin görsel uyaranlar ile bilişsel ve fiziksel gelişimlerini sağlayacak deneyimler edindirilmelidir. Bu bağlamda öğretmenlerin de düşünce bazında kendini geliştirerek, kırtasiyecilerde satılan hazır malzemeleri öğrencilerine kullanılmak yerine, çevrelerinde kolayca elde edebilecekleri atık malzemeleri her yönüyle ele alıp gerekli amaç için kullanabilecekleri, atık malzemelerin kullanım amacının dışında farklı formlara yani sanatsal formlara dönüştürebilme çabası içinde olması gerekir. Çevremizde oldukça fazla bulunan çer-çöp olarak nitelendirdiğimiz atık-artık malzemenin kullanılabilmesiyle duyarlılıkların geliştirilmesi ve bu sayede zenginleştirilen görsel uyaranlar, sanat eğitimi alan çocuğun düşünme ve hayal kurma becerilerine de aktif hale getirerek kendini özgün yeni bir imge oluşturmasını kolaylaştırmasına ve hızlandırmasına katkıda bulunacaktır. Kendine özgün yeni bir imge oluşturma becerisi kazanan, ve bu kazanımlarla görsel zekası gelişen çocukların diğer çocuklara oranla hayal dünyası çok geniş olurken bu alandaki başarısı zihinsel gelişimini olumlu yönde etkiler ve bu da çocuğun toplumda farklılaşmasına, aykırı bir kişiliğe sahip olmasına, daha yaratıcı fikirler ortaya koymasına yardımcı olur.

Sonuç olarak; resim eğitiminde temel hedef olan hayal kurma yetisini geliştirmeyi de işin içine sokarak sanat ve çevresinde bulunan çer-çöp diye nitelendirdiğimiz atık ve/veya artık kalan malzemeye bakma anlamında anlayışımızı değiştirmek, söz konusu bu atık ve artık malzemeyi görsel uyaran olarak kullanmalarını sağlamak, kendine özgü ifade biçimiyle oluşturduğu imgeleri oluşturmasını kolaylaştırmak ve hızlandırmak olmalıdır. Kendine ait özgün ifade biçimleriyle oluşturdukları imgeleri oluşturma gücünü kendinde bulan, yarattığı kendi özgün imge biçimleriyle görsel zekası gelişen çocukların bu gelişimleri hem dil hem de zihinsel gelişimini olumlu etkileyecektir. Görsel zekası gelişen çocuklar görsel hafıza açısından zengin bir birikime sahip olduklarından hem sanat hem de diğer bilim alanlarında konuları anlama ve kavrama, bilgiyi üretebilme yetileri gibi kazanımlar sağlayacak diğer öğrencilere göre onları daha

avantajlı kılacaktır. Böylece çocuğun sanat eğitimi yolu ile zekâsı gelişir ve öğrenme yetisi artar. Çocuğun çok yönlü gelişimi birçok teorem ve yaklaşımda kendine yer bulmuştur. Çocukta “bilgi, bilinç ve dürtülerin” dengede olmasından oluşan ruhsal özgürlük, sanat eğitiminde tasarım üzerine düşünme, hayal kurma ve yapabilme gücünün geliştirilmesine ortam hazırlar. Birlikte çalışma bilinci oluşan ortak çalışmalar ile de sosyalleşme güdüsü gelişir.

Günümüzde sanat, yalnız eğlenmek için yapılan veya boş zamanı doldurmak için yapılan bir etkinlik olmaktan çoktan çıktı. Sanatın hem yazı yazma da hem plan çizme de, hem matematiksel hem de bilimsel gerçekleri algılama da, birbiriyle ilişik ve ayrımlarını kullanmada bir gereç olduğu gerçeği hemen hemen tüm kesimler tarafından kabul edilmektedir. Bu bilimsel gerçekler ışığında çocukların sanatın farklı yönlerini ele alıp uygulaması, küçük yaşta duyarlılıklarının artırılması için çaba gösterilmesi ve kazanılan duyarlılığın çocuk tarafından nasıl kullanılacağı öğretilebilmesi bağlamında çocuklara özellikle atık ve artık malzemelerden oluşan zengin görsel uyaranlar ve deneyimler sağlanması, onların çevrelerinde bulunan malzemelere bakmalarında olumlu gelişmelerin yaşanmasına vesile olacaktır. Ayrıca duyarlılıklarının artması ve yarattığı özgün imgelerle görsel belleği güçlenen çocukların bakma ve görme arasındaki farkı algılamasına da katkı sağlayacaktır. Belirli bir disiplinle, amaca yönelik sanat eğitimi geçirmiş, görsel belleği güçlenen kendine ait özgün ifade biçimiyle imge üretebilme yetisi gösterebilen söz konusu çocuklar, bu sayede artan özgüvenleri ve hayata farklı bakış açılarıyla kendilerini çevreleyen sosyal ve fiziksel dünyayı daha güçlü bir kimlikle kavrarken, kısa zaman içerisinde “görsel düşünme” yetisi kazanırlar.

Günümüz teknolojik gelişmeleri çocukların önüne hazır nesnelere sunmaktadır. Hazır nesnelere çocukların gelişiminde bazı durumlar açısından hızlı bir gelişim sunduğu gibi bazı durumlarda ise gelişimine ket vurduğu aşikârdır. Böyle bir durumda hazır nesnelere ötesinde atık malzemeler gibi nesnelere çocuklarda yeniden meydana getirme açısından fiziksel ve zihinsel bir çaba gerektirmektedir. Bu çaba çocuklarda çoklu düşünme, yaratıcı düşünme gibi yetileri geliştirdiği gibi sosyalleşme, öz benliğini, öz güvenini kazanma gibi çocuğun bireysel ve kişisel gelişimlerini de ortaya çıkarmaktadır.

Kaynakça

Acer, D. (2011). Okulöncesi Öğretmen Adaylarının Materyal Geliştirme Dersine İlişkin Görüşlerinin İncelenmesi, <http://www.ilkogretim-online.org.tr> Erişim Tarihi: 23.11.2019.

Ağargün, M.Y. (2007). Düşünme Üzerine Düşünceler, Sağlık Düşüncesi ve Tıp Kültürü Platformu Dergisi, İstanbul.

Arnheim, R. (2018). Görsel Düşünme, Metis Yayınları, İstanbul.

Atan, A. Çocuk Gelişiminde Resim Eğitiminin Yeri, <http://www.gorselsanatlar.org/insanin-sanatsal-gelisimi/cocuk-gelisiminde-resim-egitiminin-yeri/> Erişim Tarihi: 16.10.2019.

Atan, A. (2010). Çocukta Sanat Eğitiminin Önemi, <http://ahmetatan.com/?p=68>. Erişim, Erişim Tarihi: 14.10.2019.

Costa, J. (2006). The Other Insect Societies, Harvard University Press.

Cüceloğlu, D. 1994, Yeniden İnsan İnsana, <http://www.aileakademisi.org/sites/default/files/4.%20Ek%202.%20C3%87ocuklarda%20d%20C3%BC%20C5%9F%20C3%BCnme%20becerisi.pdf> Erişim Tarihi: 18.11.2019.

Çellek ve Sağocak, (2014). Temel Tasarım Sürecinde Yaratıcılık, Grafik Kitaplığı Yayıncılık, İstanbul.

Görşen, N. (2013). Çocuk ve Görsel Dili Çocuk Resimlerini Okumak-Çocuğu Yaptığı Resimler Ele Verir, <https://www.gorselsanatlar.org/mitoloji-ve-ikonografi/cocuk-ve-gorsel-dili/>, Erişim Tarihi: 13.11.2019.

Karabay, Ö. (2019). Çocukların materyallere Kullanım Amaçlarının Dışında Özgün Şekiller Vererek Yaratıcı Tasarımlar Ortaya Koyabilme Yeteneklerinin Geliştirilmesi, Dicle Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi.

Karasar, N. (2010). Bilimsel araştırma yöntemi. Nobel Yayın Dağıtım.

Megahafıza, çocuklarda-hafıza-becerileri-nasil-gelistirilir, <http://www.megahafiza.com/cocuklarda-hafiza-becerileri-nasil-gelistirilir.asp>, Erişim Tarihi: 28.10.2019.

MEB, (2013). Milli Eğitim Bakanlığı Temel Eğitim Genel Müdürlüğü, Okul Öncesi Eğitimi Programı, Ankara.

Özden, Y. (2005). Eğitimde Yeni Değerler, Pegem A., Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Hizmetleri Tic. Ltd. Şti., Ankara.

Şişginoğlu, K. (2013). Çocuğun Resim Dünyası ve Sanat Eğitimi, <http://kavramsalsanat.blogcu.com>, Trabzon.

Ulutaş, İ. ve Ersoy, Ö. (2004). “Okulöncesi Eğitiminde Sanat Eğitimi”, Kastamonu Eğitim Dergisi, 12(1), 1.

Taggart, G.; Ridley, K.; Rudd, P.; Benefield, P. (2005). Thinking Skills in the Early Years : A Literature Review. Slough : National Foundation for Educational Research,

TDK, (2019). Türk Dil Kurumu Başkanlığı, <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 23.10.2019.

Türnüklü, A. (2001). Eğitimbilim alanında aynı araştırma sorusunu yanıtlamak için farklı araştırma tekniklerinin birlikte kullanılması. Eğitim ve Bilim, 26 (120).

Yenibaş, R. (2015). Çocuk Gelişiminde Sanat Eğitimi, İsmek El Sanatları Dergisi.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2000). Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri. Gözden Geçirilmiş İkinci Baskı. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Hazal AKSOY KÖKKAYA

Öğr. Gör. Dr. Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, hazalaksoy84@gmail.com, Kocaeli-Türkiye
ORCID: 0000 0003 4320 0486

HEP SÜRGÜN: ETEL ADNAN'IN HAYATINDA DİSEL BİR UZLAŞI ALANI OLARAK RESİM

Özet

Sürgün, insanlık tarihi kadar eski bir olgu olarak başta edebiyat olmak üzere sanatın pek çok alanında yansımaları bulunan bir gerçekliktir. Özellikle son yirmi yılda Ortadoğu'da yükselen baskıcı rejimler sonucu ülkelerinden kaçmak zorunda kalan pek çok sanatçı, yazar, ressam ve yönetmen uluslararası kültür sanat alanında dikkat çekici bir yer tutmaya başlamıştır. Etel Adnan ise Lübnanlı yazar, şair, düşünür, gazeteci ve en son olarak ressam ve asrımızın önemli isimlerinden biri olarak sürgün hayatına çok erken yaşlarda başlayan ve ana dilini hiç öğrenmemiş bir sanatçı olarak öne çıkıyor. Bu makalede resimleriyle birlikte Etel Adnan'ın tüm sanat yaşamı dil ve sürgün ilişkisi üzerinden incelenmeye çalışılmıştır.

Sanatçının hayatında oluşturduğu dilsel bir uzlaşma alanı olarak resim, makalenin ana motifini oluşturmuştur. Sanatçının hayatı ve yapıtı arasındaki organik ilişki göz önünde bulundurularak, kişisel hikâyesi üzerinden, resim dili bağlamında soyut resim, manzaralar ve Leporellolar olmak üzere üç ana başlık altında sanatçının resim hayatına bakılmaya çalışılmıştır. Makalenin amacı Etel Adnan sanatının Türkçe bir kaynaktan derlenerek literatüre bir katkı sağlanması ve sanatçının tanınırlığının artırılmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Sürgün, Dil, Resim, Sanat, Doğa.

ALWAYS EXHILE: PAINTING AS A LANGUAGE RECONCILIATION FIELD IN ETEL ADNAN'S LIFE

Abstract

Exile, as a phenomenon as old as human history, is a reality that has reflections in many fields of art, especially in literature. Specifically, in the last two decades, many artists, writers, painters and directors who had to flee their countries as a result of the rising oppressive regimes in the Middle East have begun to occupy a remarkable place in the field of culture and arts internationally. Etel Adnan, on the other hand, stands out as a Lebanese writer, poet, thinker, journalist and most recently as a painter and one of the important figures of our century, as an artist who began her exile life in very early ages and never learned her native language. In this article, along with her paintings the entire artistic life of Etel Adnan has been tried to be examined through her relationship with language and exile.

Painting as a linguistic consensus area created by the artist in her life has formed the main motif of the article. Considering the organic relationship between the artist's life and her work, the artist's painting life tried to be examined under three main headings: abstract painting, landscapes and Leporellos in the context of painting language, through her personal story. The aim of the article is to contribute to the literature by compiling the art of Etel Adnan in a Turkish source and to increase the recognition of the artist.

Keywords: Exile, Language, Painting, Art, Nature.

1. Giriş

“Bir insanın hayatı ile yapıtı arasında diyalektik bir ilişki vardır. İlki diğerine tesir eder ama yapıt da karşılığında hayata etki eder. Bu durum çift taraflıdır; hayat diye adlandırdığımız ile yaradılış diye adlandırdığımız esrarengiz süreç hem birbirine bağlıdır hem değildir, birbiriyile kesişir ve birbirinden beslenir”

Etel Adnan Lübnanlı yazar, şair, düşünür ve ressamdır. Suriyeli bir baba ile İzmirli Rum bir annenin çocukları olarak 1925'te Beyrut'ta dünyaya gelir. Babası bir Osmanlı subayı olan Adnan, Birinci Dünya Savaşı'nda yenilmiş bir ordunun subayı olan babası ve annesinin sürgün hayatlarında dünyaya gelir. O dönemde Fransız himayesinde kurulmuş bir devlet olan Lübnan, Adnan'ın sürgünlüğünün de başlangıç noktası olacaktır. Türkçe ve Yunanca konuşulan bir evde dünyaya gelen Adnan, beş yaşında başladığı okulda Fransızca eğitim alır. Dönemin Beyrut'unda Fransız Katolik Kilisesi'nin üyeleri tarafından kurulan okullar dışında eğitim almak hemen hemen mümkün değildir ve Adnan bir çeşit misyonerlik faaliyeti gören bu okullarda, yaşadığı ülkenin değil Fransa'nın dilini, coğrafyasını, edebiyatını öğrenerek yetişir. Böylece dünyanın Fransız olduğunu düşünerek büyür (Adnan, 2021:13). Arapçanın teneffüslerde dahi yasak olduğu bu okullar ve ülkenin bir kısmının kendi dilinden, kültüründen bu denli koparılması gelecekte Lübnan'ın içinden çıkılmaz hâle gelen iç savaşının da Etel Adnan'ın iç çatışmalarının da önemli bir parçası olacaktır.

Adnan için okul onu yalnızlığından kurtaran yerdir. Okumayı, özellikle yazmayı öğrenmek ise adeta bir dünyanın kapılarının açılması gibidir. Adnan kendi ifadesi ile yazmayı en başından beri çok sever. Okumaktan çok yazmakla meşguldür zira o dönem Beyrut'ta kitap, yalnızca Fransızların evlerinde bulunan bir şeydir. Bir kâğıt ve kalemlerle bir dünya yaratabileceğini yazmayı öğrendiği an keşfeder. Kelimelerin kâğıt üzerinde bıraktığı yuvarlak izler, kalemin kâğıda sürüşü bile onun dünyasında hem bedenlen hem ruhen bir rahatlama yaratır. Kompozisyon derslerinde öğretmen tarafından okunan ödevleri kendiyle gurur duymasına vesile olurken kendi ifadesi ile yazı onun küçük alanına dönüşür, korku ve gerginlik hissetmediği, sorunlardan arınmış bir dünya sunar ona. (Adnan, 2021:20)

Yabancılık ve yalnızlık Adnan'ın çocukluğundan beri aşına olduğu en güçlü duygulardır. Beyrut'ta doğar ama Arap ailelerinden farklı olarak küçük bir ailede kardeşsiz büyür. Bir Fransız okuluna gider ama Arap bir babanın çocuğudur. Annesi Hristiyan bir Rum olarak bir Müslüman'la evlidir. Dönemin koşullarında bu da son derece sıra dışı bir durumdur. Çevresini saran dünyadan hep ayrıksıdır. Ancak okulda aldığı Fransızca eğitim, zamanla ailesi ile olan bağlarını da önce dil üzerinden ardından kültürel olarak aşındırmaya başlar; artık kendi evinde de bir yabancıdır.

On beş yaşına bastığında İkinci Dünya Savaşı'nın en yoğun olduğu dönemde maddi gerekçelerle okuldan alınır. On altı yaşında savaşın tüm hızıyla sürdüğü dönemde Fransız ordusunun etkisi Lübnan'da artmaya devam ederken ülkede kültürel bir patlama da gerçekleşir zira Fransızların İngiliz müttefikleri ile birlikte yerel personele olan ihtiyacı büyür ve Lübnan'da sayıları artan savaş büroları Lübnanlı genç kızlara bir iş kapısı açar. Adnan da Fransız Dayanışma Bürosu'nda çalışmaya başlar. Savaşla ilgili kâğıt ve evrak işlerini görmeye başlayan Adnan için bu “maceranın da başlangıcıdır” zira tarih gözlerinin önünde oluşmaktadır. (Adnan, 2021:25)

Çalıştığı büroda patronu olan Fransız yazar ve eğitim görevlisi Jean Gaulmier'in çalışma saatlerinde bir düzenleme yaparak kendisine sağladığı yardım sayesinde okul hayatına geri dönebilen Adnan'ın hayatındaki en büyük kırılmalardan biri gerçekleşmiş olur. Dönemin koşullarında ciddi bir hazırlık olmadan alınması mümkün olmayan ve adayların istedikleri üniversiteye girmesine hak kazandıran ulusal sınavı (bakalorya) geçen Adnan'ın önünde yeni bir ufuk açılır. Adnan on dokuz yaşına geldiğinde Beyrut'taki Fransız Üniversitesi bir edebiyat bölümü açar. Beyrut Edebiyat Yüksek Okulunun kurucusu itibarlı bir Fransız diplomat olan Gabriel Bounoure'dur. Bounoure aynı zamanda dönemin seçkin bir edebiyat dergisi olan NRF'ye (Nouvelle, Revue Française) edebiyat ve şiirle ilgili denemeler gönderen eleştirmenlerden biridir. Okulun Edebiyat kürsüsü Adnan için bir rüya gibidir. Dini baskılardan uzak, dil bilimi, felsefe ve edebiyat ağırlıklı olan bu okul, Adnan'ın Baudelaire'le, Rilke ile tanıştığı bir yerdir ve kendi deyimiyle “Platon'un bile özeneceği” üç dört yıllık bir deneyimin parçası olur.

Şiire ve edebiyata olan tutkusu aldığı eğitimle hayatına mühürlenir Adnan'ın ilk yazısı 19. yüzyılda yaşamış, Fransız edebiyatçı ve ressam Eugène Fromentin üzerinedir ve dönemin bir Fransız gazetesi olan Le Jour'un edebiyat bölümünde yayımlanır. Bounoure yazıdan çok etkilenir ve Sorbonne'dan burs alabileceği fikrini aklına sokar ancak Adnan'ın başvuru kararını alması 1949'u bulacaktır. Babasını çoktan kaybetmiş olan Etel, annesinin evlatlıktan redde varan tepkilerine rağmen Paris'e gider. Paris Adnan'ın Beyrut'tan ilk çıkışıdır. İlk kez Louvre müzesinde karşılaştığı resim ve heykeller başını döndürecek, uykularını kaçırarak, bir macera olarak gördüğü kafeleriyle, sokaklarıyla Paris artık bir düşten öteye geçerek ete kemiğe bürünecektir. Bütün dünya değilse de dünyanın merkezi bildiği Fransa artık gerçektir.

Paris'ten, eğitimini devam ettirmek üzere ayrılarak Amerika'ya giden Adnan önce Berkeley'de başladığı eğitime, Harvard'da devam eder, doktorasını 1958'de yarıda bırakarak Kaliforniya'da küçük bir *college*'de öğretmenlik yapmaya başlar. Amerika'ya gidişi bir mecburiyet değildir; sonu belli olmayan, heyecan verici bir maceradır. Savaş sırasında Beyrut'ta kurulan İngiliz savaş büroları ve her yere yayılan İngiliz gazetelerinden öğrenmeye başladığı dil, okula başladığında kendini biraz zorlasa da bu dili kısa sürede öğrenecektir. Amerikan dilini beysbol maçlarıyla seven Adnan, Fransızcanın katılığı ile kıyaslandığında bu dilin özgürlüğüne hayran kalır. Adnan 1960'ların kültür devriminin gölgesinde kendine yeni bir kimlik bulduğuna inanır. “San Francisco Körfezi'nden Arap dünyasına doğru uzanan bakış açımı dikkate alınca, bu dönemi yoğun biçimde Amerikalı ve yine yoğun biçimde Arap olduğum bir dönem olarak hatırlıyorum...” diyen sanatçı kendi mitik zamansallığını Amerika'ninkiyile kaynaştırarak farklı bir zaman ve mekân ölçeğinde, mutlak bir şimdiki zaman duygusu içinde yaşadığını ifade eder (Adnan, 2021:42).

Fransa'nın Cezayir müdahalesi, Adnan'ın Fransız diliyle olan ilişkisinde bir kırılma yaratır, öyle ki artık Fransızca yazmak istemiyordur ve henüz İngilizce yazdığı bir şey de yoktur. Tam bu dönemde Adnan'ın hayatında önemli kırılmalardan biri daha yaşanır. Çalıştığı *college'da* sanat felsefesi ve estetik dersleri veren Adnan ile tanışmak isteyen sanat bölümünün başındaki Ann O'Hanlon, Adnan'a resim yapıp yapmadığını sorar ve Etel'in annesinin kendisine beceriksiz dediğini o nedenle hiç denemediğini öğrenir. “Siz de ona inandınız mı?” sorusu atölyenin bir kenarında Adnan'a verdiği pastel boyalar eşliğinde Adnan'ın resim yapmaya başlaması ile sonuçlanır. Resim yapmak Adnan'a yepyeni ve sınırsız bir dünyanın kapılarını açmış olur zira artık herhangi bir kültüre ait bir dile ihtiyaç duymaksızın kendini ifade edebilecektir.

1960 yılında resim yapmaya başlayan Adnan'ın hissettiği özgürlük gürül gürül gelen kültürel devrimin etkisiyle şiire, yazıya tekrar dönmesine de vesile olur. Üstelik bu kez İngilizce yazmaya başlamıştır. 1963'te başlayan Vietnam Savaşı ve televizyona yansıyan vahşet görüntüleri Adnan'ı duygusal olarak tetikler ve içinde duyduğu umutsuzlukla eline aldığı kâğıt kalem “The ballad of the lonely knight in present-day America” [Günümüz Amerika'sındaki yalnız şövalyenin baladı] adlı şiirini yazarak San Francisco'nun kuzeyinde çıkan *S.B. Gazette* adlı dergiye gönderir. Cevap hızla gelir: “Bize daha fazlasını gönderin.” Adnan İngiliz dilinde şair olmuştur. (Adnan, 2021:73) Ardından Bobby Kennedy'ye ilk balad şiirini yollar ve yazıdan çok etkilendiğini dile getiren bir cevap alır. Kısa bir zaman içinde Adnan tanınır, bilinir bir şaire dönüşür, dönemin koşullarında özellikle Batı'da şiir altın çağını yaşamaktadır. Adnan da böylelikle yazıya tekrar dönmüştür.

Bu dönem, şiirin tarihte başrolde olduğu biricik bir dönemdi. Fransa'dan Belçika'ya, İsveç'e kadar uzanan devrim çağlarında Vietnam Savaşı ve Cezayir'in bağımsızlık mücadelesi bir katalizör görevi üstlenmişti. Guy Debord'dan Lefebvre'ye bir kuşak, en aşkın ifadeyi şiirde bulmuştu. Baudelaire'den alınan şiirsel miras kültürel devrimin motifine dönüşmüştü. Fransa'daki 68 hareketlerinin sembol ismi Guy Debord 1989'da kaleme aldığı anılarında o dönem için “Sonunda, bir yüzyıldır bizi sürükleyen modern şiirdir. Onun çağrısına katılmaktan başka yapacak hiçbir şeyi olmayan bir avuç insandık” der (Artun, 2018). Adnan da bu dönemin şiirsel coşkusu tüm baskılardan uzak bir birlik olarak tanımlar.

Adnan da bu dönemde dünyayla birlikte dönmektedir ancak şiiire dönmek, resim yapmak kendini bir aidiyet içinde var etmeye başlamasına vesile olsa da Arap dünyasıyla olan ilişkisinin kopmasını sağlamaz. Bir kulağı hep kapıdadır. 1967’de Mısır, Suriye ve Ürdün’ün dâhil olduğu savaş¹ sanatçının ön görmekten bile kaçındığı bir sarmalın da başlangıcı olacaktır. Amerika’nın bu yıkımda yer alışı, Amerika’daki toplumsal hareketlerde Ortadoğu’da yaşananların görmezden gelinmesi sanatçının dünyasında büyük bir yalnızlık duygusuna sebep olur ve Adnan 1972 yazında çok ciddi sağlık sorunlarına rağmen Beyrut’a döner. Annesinin Beyrut Körfezi’nden İzmir’i ararcasına bakan gözleri de babasının yorgun bir istekle kendisine Arapça öğretme çabasındaki çaresizlik de Adnan için artık daha okunaklıdır. Artık sürgünü daha yakından tanımaktadır. Kendi ifadesiyle bir seyyah olarak yola çıktığı Beyrut’a bir sürgün olarak dönmektedir (Adnan, 2021:42). Beyrut’ta artık ne bir ailesi ne bir evi vardır ancak yine de Beyrut onun evidir.

2. Hep Sürgün

“Bir insan köklerinden kopmuşsa edebiyat ve sanat yapılabilecek tek anlamlı etkinlikmiş gibi görünüyor: Aksi takdirde sürgün, insanı yiyip bitirecek bir kaosa biçim ve cisim sağlıyor.”

Adnan’ın 1970’lerin başında döndüğü Beyrut yepyeni bir yerdir. Fransızca konuşulan, Fransızca yazılan canlı bir edebiyat, kültür ve politik ortamın içinde bulmuştur kendini. Çocukluk arkadaşları ve çevresiyle yeniden irtibata geçen Adnan, Fransızca yayın yapan yeni bir gazetenin kültür sayfalarının yönetmeni olur. Kendine güzel bir ev tutar. Evindedir. Çalıştığı gazetede ve Beyrut’un genelinde hâkim olan Arapların kendi kaderlerinde söz hakkı olacağına dair yükselen duygu ve *Arap Birliği* hayalleri, yoğun şüphelerine rağmen Adnan’ı de içine alır.

1970’teki Kara Eylül’ün ve Mısır’ın efsanevi lideri Cemal Abdünnasır’ın ölümünün ardından Beyrut’un tamamen yıkımını ele alan şiiiri *L’Express Beyrouth Enfer*, Beyrut Cehennem Ekspresi’ni yazan ve olacakları önceden tasvir eden Adnan öngörülerine güvenmektense umuda tutunmayı tercih eder ancak öngörülerini çok kısa bir süre sonra gerçeğe dönüşecektir. 1975 yılında Beyrut’ta savaş yeniden patlar. Bu savaş Adnan’ın “Bu sonsuza dek dönüp duran bir ateş ve ölüm galaksisi gibiydi ve yok oluşa doğru kayıp giderken kendi enerjisinden besleniyordu” dediği iç savaştır.

Ardından gelen toplu göçler, binlerce Lübnanlının ülkeyi terk edişi, zenginlerin Fransa’ya İngiltere’ye kaçtığı, kalanların yaşadıkları şehrin ve tarihin yok oluşunu izlemeye bile fırsat bulamadan boğulduğu, 15 yıl sürecek olan 150.000’den fazla insanın ölümüyle sonuçlanacak bir savaş (Altunışık, 2007:1). Savaşın başladığı ilk üç dört yıl boyunca yılda bir iki defa yaptığı seyahatleri sayılmazsa Etel Beyrut’tan ayrılmamıştır. Çocukluğunun anıları, sokakları gözlerinin önünde yok olan Adnan, sürgünün her türlü veçhesini de tanımaya başlar.

Sürgünün derin anlamını keşfediyor-yaşıyordum. Sürgün, bir insanın kimliğini oluşturan canlı simgelerin şiddetle ve kendi tercihi dışında yitirmesi değilse neydi? Ve o anda, ben Beyrut’tan ayrılacağıma, Beyrut beni terk ediyordu ve bugün, bunun sonsuza dek böyle süreceğini biliyoruz. Bu defaki topyekûn bir sürgün: Beyrut’taydım ve kentin kendisini var eden o çekirdeği koruyup bir daha asla normal olarak gelişemeyeceğini gözlemliyordum. “Yitik cennet” deyiminin anlamını abartısız bir biçimde anlıyordum (Adnan, 2021:45).

Bu dönem Adnan için Arap olmanın, bu coğrafyanın kaderinin üzerine uzunca düşündüğü, yazdığı bir dönemdir. Adnan’a göre Arap dünyasının yıkımı Birinci Dünya Savaşı’nı izleyen anlaşmalarla kararlaştırılmıştır. İngilizlerin ve Fransızların ihanetleri, Arap dünyasının iradesi dışında gelişen siyasi cinayetler, paylaşımlar ve sömürüler bugünün Arap Ortadoğusu’nun kaderini belirlemiştir. Ona göre sürgün, kendi ülkesinde ya da bir başka yerde yaşayan her Arap’ın varoluşsal ve metafizik koşulu hâline gelmiştir. Etel’e göre; Descartes’ın ünlü felsefe formülü olan

¹ 5 Haziran 1967’de İsrail’in Mısır’a karşı başlattığı ve 6 Gün Savaşı olarak anılan savaş. Savaş’ın sonunda İsrail ülke sınırlarını dört katı büyütmüş, Ortadoğu’da bugüne kadar süren pek çok gelişmenin başlangıcı olmuştur.

“düşünüyorum öyleyse varım” sözü Araplar için “Yokum, öyleyse benim” şeklinde tezahür eder ve “Sürgün bu marjinalleşmenin ve bu tamiri mümkün olmayan kaybın bilincidir” (Adnan,2021:55-56).

Savaşın bir ölçüde durulmasını umduğu bir anda Adnan Beyrut’a geri dönmeyi düşünerek bir süreliğine Paris’e gider ancak savaş bitmediği gibi hararetini sürekli artırır. 1979’da kendini en rahat ve iyi hissettiği yer olan Kaliforniya’ya geri döner.

... Ne de olsa hiçbir zaman tam anlamıyla kopmamıştım. Her hâlde, kopuş, hiçbir zaman tam bir kopuş olmamıştı. Ama bu defa bunu yapmaya kendimi *zorunlu* hissediyordum. Ve bu bakımdan sürgün edilmiş hissediyordum. Dolayısıyla Beyrut’un yıkımı beni gitmeye zorladı fakat tüm hayatıma çıplak bir ışık tuttu (Adnan, 2021:46).

1980 yılında önce Fransızca olarak yayımlanan, 1991’e kadar Arapçaya çevrilmeyen *L’Apocalypse Arabe* “Arap Kıyameti” adlı şiir kitabında “Araplar toprak altında. Amerikalılar ayda. Güneş kendi çocuklarını yedi.” der. (Adnan, 2012:26) Adnan’ın geri dönüşü olmayan bu sürgünlük hâli, geçmişine ve sanatına dair düşüncelerinde giderek cisimleşir. Ailesi ile olan ilişkisini, aldığı eğitimin bu ilişkinin zamanla kopuşunda etkisini daha net görmeye başlar. Fransız eğitim kurumlarının ülkesinde yarattığı duygusal tahribatı, bu tahribatın sonuçlarını daha net görmeye başlar. Arapçanın ve Arap kültürünün Fransız kültürü altında ezilişi ve kendi ana vatanında hem dilin hem de kültürün gözden düşürülmesinin iç savaşa olan etkilerini daha net tanımlaya başlar.

Cezayir’de ve Kara Afrika’da olduğu gibi, kültürel geçmişimizden koparılmış, asıl dilimizden sürgün edilmiş ve bunların sonucunda, anne babalarımızın ve atalarımızın tarihinden uzaklaştırılıp kendi çevremize tümüyle yabancı bir zihinsel evrene fırlatılmıştık (Adnan, 2021:49).

Bu sorgulamalar Adnan’ın sanatını yazı özelinde derinden etkiler. Adnan, ikisi de kendi dili olmayan iki ayrı dilde yazar ve şairdir. Kendini hem Amerikalı hem de Arap hisseder. Aldığı eğitim boyunca duygusal dünyasını Rimbaud, Rilke, Baudelaire şekillendirir ve Amerika’ya geldikten sonra Lyn Hejinian, Barbara Guest gibi Amerikan yazarlarına yakınlık hisseder. Ancak doğmadığı topraklarda yazan şairlerin içine düştüğü dilemma Adnan için de hep geçerlidir. “Ne yazıyorum ve kimin için?” “Şiir esas olarak kolektif belleğe, bir dile ve ortak çıkarlara bağlı kabileler arası bir şeydir.” diyen Adnan, Amerikalı okurlarına göre Arap referansları taşırken Arap okurları için, Amerikan manzaraları anlatan Amerikalı bir şairdir. Öyleyse der “Benim yapıtımı kim izleyecek?” Ancak yine kendi ifadesi ile kesin olan bir şey varsa: Çıktığı ülkedeki “eve” dönemeyecek olmasıdır (Adnan, 2021:58) Adnan evine dönemez çünkü Beyrut, en azından onun Beyrut’u geri dönüşü mümkün olmayacak şekilde yok olmuştur. Tam da bu nedenle Adnan hep sürgündür. Bu sürgünün Adnan’ın hayatına tuttuğu çıplak ışık onun Adnan’ın yapıtında özellikle de resminde kendini apaçık sergiler.

3. Dilsel Bir Uzlaş Alanı Olarak Resim

“Artık Fransızca yazmama gerek yoktu, Arapça resim yapacaktım”

Adnan’ın 1960 yılında Kaliforniya’da çalıştığı *collage*’da Ann O’Hanlon’un cesaretlendirmesi ile başladığı resim dil ile ilgili çıkmazlarının hemen hepsini aşmasına yardımcı olur. Artık, hiçbir zaman öğrenemediği Arapçanın içinde yarattığı boşluk ortadan kalkacaktır. Hayatında hiç resim yapmamış olan Adnan pastel boyaların kâğıda yatay olarak sürütüşünde yazıya benzer bir haz yakalar ancak bu kez yapıtını izleyecek olan izleyicinin bir dile ihtiyacı yoktur; en azından herhangi bir kültüre ait bir dile. O’Hanlon’un kendisini resim yapmaya yüreklendirdiği sohbetin ardından hissettiklerini şöyle ifade eder: “Bu tayin edici sohbet sadece ellerimi özgür bırakmakla kalmadı aynı zamanda, nasıl bir gezegen yörünge değiştiriyorsa dikkatimi ve onunla beraber enerjilerimi farklı ilgi alanlarını kapsayan yeni bir sanat biçimine doğru yönlendirdi” (Adnan, 2021:71). Böylelikle nihayet hayatında dilsel bir uzlaş alanı kurmuş olur. Soyut resimlerle başlayan bu macera, yazı ve şiiri birleştirdiği Lepaorello’lar ile devam eder, resme başlamak her zaman

ilişkide olduğu doğaya bakışını da derinden etkiler ve hayatının son dönemine kadar devam ettiği manzara resimleri ile bu ilgisini ifade eder. Etel Adnan'ın sanatı; tuvalden kâğıda, filmde dokuma halılara, seramik panolara kadar uzanan geniş bir yelpazede ilerler.

3.1 Soyut

“Renk tüpten çıktığında onu karıştırmak istemiyorum, rengin neşesinde anında bir güzellik var.”

Adnan'ın resme başlarken kullandığı pastel boyalar ve onlar aracılığıyla kâğıt üzerinde bıraktığı kare ve dikdörtgen izler kendi deyimiyle ilk anda üslubunu bulmasını sağlar. Bu kareler ve dikdörtgenler zamanla tuvale de yansır. O ilk karşılaşmanın heyecanında soyutun yeri belirleyicidir. Fransa'nın Cezayir müdahalesi sonucunda Fransızcaya karşı duyduğu tepki ve tam o esnada hayatına soyut resmin girmesi Adnan'ın hayatındaki tayin edici anlardan biridir. Bu durum hakkında şunları söyler:

...böylelikle beni ciddi çelişki içine sokan bir dilde özgür olarak yazamayacağımı anlamıştım.

Hayatımın, benliğimin ifadesi olan esaslı bir bölümü karmakarışık olmuştu... Soyut sanat benim için şiirsel anlatımla eş değerd; kelimeleri kullanmaya ihtiyacım yoktu, renkler ve çizgiler vardı.

Artık dilin damgaladığı bir kültüre ait olmaya ihtiyacım yoktu fakat kendimi açık bir ifade biçimine adayabilirdim... (Adnan, 2021:72-73).

Erken dönem çalışmalarında boyaları tüpten çıktığı gibi kullandığı ve merkezlerinde çoklukla kırmızı bir karenin bulunduğu resimler yapar. Resim 1 *Yosemite Vadisinde Sonbahar* adlı resmi 1960'larda resme başladığı yıllardaki tavrını göstermesi açısından önemli bir örnektir. Bu ilk çalışmalar Mondrian'ın resimlerindeki düşey ve yatay çubukları, dikdörtgen ve karelerden oluşan renk alanlarını anımsatır, plansızca bir çırpıda ortaya çıkışları ise onları ayrıklaştırır, kendine özgü hâle getirir.



Görsel 1. Etel Adnan, Autumn in Yosemite Valley, 1963–1964, Tuval Üzerine Yağlıboya

İlerleyen zamanlarda Adnan'ın renklerle olan ilişkisi giderek belirginlik kazanır. Boya tüplerini yanına koyup bir gökkuşağı gibi görünen o renklerden ilham aldığını söyler. Nasıl ki bir şairin enstrümanı kelimeler ve dilse bir ressamın enstrümanı da renklerdir. Parlak sarılar, kırmızılar, turuncuların dünyası onu büyüler. 2021 yılında Pera Müzesi'nin ev sahipliğinde, Serhan Ada ve Simone Fattal küratörlüğünde gerçekleşen “İmkânsız Eve Dönüş” sergisinde de yer alan Resim 2. İsimli 2016 tarihli resmi, İsviçreli sanat tarihçi ve küratör Hans Ulrich Obrist'in sergi kataloğunda yer alan metninde ifade ettiği gibi Etel'in “renklerin dolaysız güzelliklerinden çok etkilendiğini” gösterir niteliktedir. Obrist'in, Simone Fattal'den alıntıladığı gibi Etel'in resimlerinden “hem etrafa yayılan hem insana nüfuz eden bir enerji çıkar” (Obrist, 2021:25).



Görsel 2. Etel Adnan, 2016, İsimli, Tuval üzerine yağlı boya, 27x35 cm.

Adnan'ın resmindeki bu enerji resim yapma biçimiyle birebir ilişkilidir. 2018'de San Francisco Modern Sanat Müzesi'ne verdiği röportajda resim yapma şeklini şiir ve resim pratiğinin farklılığı üzerinden tanımlar. Ona göre şiir zamandır, dize dize gelir. Oysa resim bir bütündür, tek bir andır. “Bir simgenin bir şimşek gibi çakması” der resim yapma eylemi için. Fırça yerine spatula ile yaptığı ve birbirini biteviye izleyen renksel alanlar üslubunu açıklar. Fransız yazar ve galerici Jean Frémon, Adnan'ın resmi için şunları söyler:

Göze anında çarpan, bu tabloların olabilecek en yalın düzen içindeki olağanüstü varoluş biçimi, kendi oluş biçimidir. İnandırıcıdır. Soluk alıp verirler. Dingin dingin ışıklar. Hiçbir eksikleri yoktur. Dolaysızdır. Çok doğal görünürler. Her biri oynak, demek ki canlı, bir dengenin yarattığı küçük birer mucizedir. Özlü ama açık, yetingen ama sevinçlidirler. Bir çırpıda çıkıvermiştir hepsi, üstlerinde değişiklik yapılmamıştır. Her biri tek bir çalışma seansının meyvesidir. (Frémon, 2021:59).

Adnan'ın resimlerinde bir derinlik yanılsaması çabası, gölgeli alanlar görülmez. Tıpkı Cezanne'nin söylediği “Doğa yüzeysellikte değil derinliktedir, renkler ise bu derinliğin sadece yüzeydeki ifadeleridir, dünyanın derinliklerinden yüzeye doğru çıkarlar.” (Tunalı, 1992:146). Soyutun da modern resmin de babası olan Cezanne, Adnan'ın dikkatle incelediği bir ressamdır. Adnan'a göre “bütün sanat soyuttur”. San Francisco Modern Sanat

Müzesi'nde 2018'de gerçekleşen "Yeni İşler: Etel Adnan" adlı kişisel sergisi için verdiği röportajda (SFMoma) sanatın her formunu bir çeşit soyutlama olarak tanımlar, ne de olsa karşımızdaki bir portre de bir manzara da olsa gerçekte bağlantısı kopuktur. Ne bir insan yüzü düz bir yüzeydir ne de bir dağ otuza otuz bir tuvale sığabilir o da öncülleri gibi soyutla varlığını derinliğine inmeyi, metafizik olana ulaşmayı hedefler.

Adnan'ın resim yapma tavrı konuya göre bir değişiklik göstermez, ister bir manzara olsun isterse bir soyut kompozisyon iki boyutun varlığını hiç unutturmaz. Tıpkı Lynton'un Mondrian üzerinden yaptığı soyut resim tanımı gibi Adnan'ın resimlerinde de insan sürekli olarak resimsel ifade ile ilişki içindedir. Gizli kalmış, tanımlanmamış, yorum bekleyen hiçbir şey yoktur. Bu resimler de tıpkı Mondrian'ın resimleri gibi ne olduğu belli olan son derece açık resimlerdir. "...Bu yüzden de soyut sanatın en önemli niteliklerinden birini ortaya koyarlar: bu sanat 'sanki' ya da 'evvel zaman içinde' gibi düşüncelere hiç yer vermez. Her resim sadece kendisidir ve sürekli olarak şimdiki zaman içinde varlığını sürdürür." (Lynton, 2014:214).



Görsel 3. Etel Adnan, 2015, İsimli, Tuval üzerine yağlıboya, 38x46 cm.

Adnan'ın dilsel olarak özgürleştiği ve "kendiliğinden bir şey" olarak ürettiği soyut resimlerdeki açıklık, renkle kurduğu ilişki, resme başlar başlamaz bulduğunu söylediği üslup, manzara resimlerinde de kendini gösterir. Öyle ki onları neyin manzara yaptığını, soyut resimlerinden neyin ayırdığını söylemek bir hayli güçtür.

3.2 Manzaralar

"...Doğa'nın bir güç, ruhumuza musallat olan bir güzellik, uyanırken görülen bir düş olduğunu keşfetmem de dâhil olmak üzere, gün geçtikçe yepyeni bir dünya önüme açılıyordu."

Adnan daha ilk şiirinden başlayarak doğaya olan ilgisini ifade eder. "Deniz Kitabı" adını verdiği ilk şiiri deniz ve güneş arasındaki "bir çeşit kozmik erotizmi" konu alır. "Deniz Kitabı" Fransızca yazılmıştır ancak Fransız dilinde deniz kelimesi dişil bir anlam, güneş kelimesi eril bir anlam taşıırken Arapçada durum tam tersidir. Etel'in ilk şiirinin Arapçaya çevrilmesi neredeyse imkânsızdır "kelimenin tam anlamıyla Arap dilinde düşünülemezdir." (Adnan, 2021:69)

Oysa manzara resimlerinin çeviriye ihtiyacı yoktur, böylelikle Adnan; dağları, denizi, ayı, zeytin ağaçlarını, gezegenleri ve hatta takımyıldızları bile ifade etmek için kazandığı yeni enstrümanı ile tam bir açıklıkla doğaya döner.

Hayatının yaklaşık elli yılını geçirdiği Kaliforniya'ya onu bağlayan da yine bu doğadır. Amerikan manzaraları, özellikle de Tamalpaıs Dağı onu adeta büyüler. Yüzlerce kez resmini yaptığı bu dağ için “benim hayatımı kurtardı” der. San Francisco Modern Sanat Müzesi'ne 2018 yılında verdiği röportajda Tamalpaıs Dağı için, “O dağı gördüğüm anda kendimi evimde gibi hissettim.” der. Bu dağ Etel için yıllarca etrafında döndüğü bir kutup, bir eksen hâline gelir. “Başka bir şey düşünemeyecek hâle gelene kadar, yıllar boyu bir başka şeyin resmini yapmadım. (Tamalpaıs'in) biteviye değişimlerini izlemek esas meşgalem oldu.” der (Adnan, 2021:150). Fremon'un da ifade ettiği gibi bu tutku tıpkı Cézanne'ın Sainte Victoire'ı tekrar tekrar resmetmesi gibidir. Bu süreçte *Tamalpaıs Dağı'na Yolculuk* (1986) adlı bir de kitap yazar. Fremon'a göre yıllar yılı süren bu görsel ve entelektüel temaşanın sonucunda doğa ve sanat arasındaki içkin ilişki kurulur ve Etel'in 'sanat olarak doğa' algısı ve kendine has dünya görüşü oluşur (Fremon, 2021: Pera).



Görsel 4. Etel Adnan, 1980, *Tamalpaıs*, Kâğıt üzerine sulu boya, 26x36 cm.

Etel Adnan pastel boyayla başladığı resim serüvenine suluboya, yağlıboya, baskı resimle devam eder. Her malzeme yeni bir imkân, yeni bir ifade biçimi doğurur. Mevsimlerin geçiciliğini suluboya daha iyi ifade ederken okyanus üzerinde bir güneş manzarası ise gravürü çağırır.



Görsel 5. Etel Adnan, 2017, Okyanusa Doğru, Gravür, 47x38 cm.



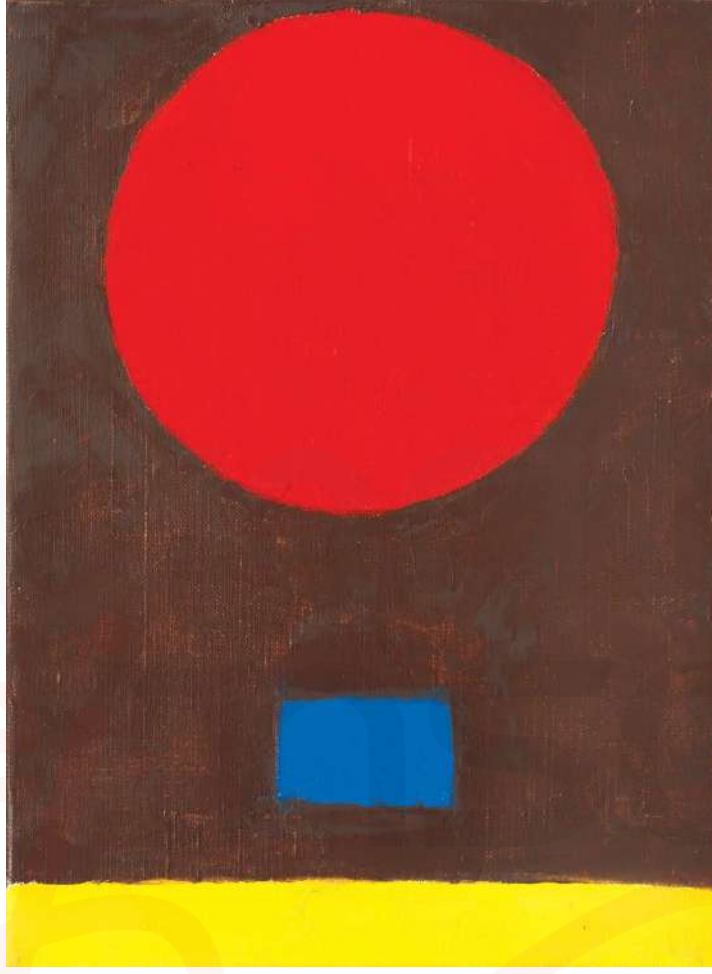
Görsel 6. Etel Adnan Kaliforniya, 2017, Gravür, 47x38cm.

İspanya'da Picasso müzesinde ilk kez karşılaştığı Picasso manzaraları için “Gördüğümde neredeyse yere yığılıyordum.” der. Picasso Fransız peyzajını hiç resmetmemiştir (Adnan, 2021:11-112). Bir sürgün olarak Picasso manzarayı evinde bırakır Adnan da kendini en çok evinde hissettiği yerle başlar manzaraya. Ama doğaya olan ilgisi önündeki manzarayla sınırlı kalmaz; dağlar ve denizlerle başlayan serüveni onu bir bütün olarak dünyaya, aya ve diğer gezegenlere, takımyıldızlara kadar sürükler.



Görsel 7. Etem Adnan, 2020, Takımyıldız 2, Tuval üzerine yağlı boya, 41,5x33,5 cm.

Hayatının son günlerine kadar devam eden resim pratiğinde üslubu ve heyecanı büyük bir değişiklik göstermez. Adnan için neyin resmini yaptığı mühim değildir, mühim olan pratiğin kendisidir. Tam da bu nedenle onun resimlerinde “sahiden gerçek olan şey; manzaradan çok duygu, konudan çok resimdir” (Fremon, 2021:59). Adnan’ın resim pratiği bu anlamıyla tamamen modern resim pratiğidir. Sanat dünyasında tanınmasına da yol açan manzara resimleri 1950’lerden bu yana seriler hâlinde devam eder. Dünyanın Ağırığı, Ayın Ağırığı, Takımyıldızlar bunlardan sadece bir kaçıdır.



Görsel 8. Etel Adnan, Ayın Ağırlığı 15, 2018, tuval üzerine yağlı boya, 33x24 cm.

3. 4 Leporello

“Ama resimde şiir vardır ve küçük şeytan şiir de resim yapar.”

Adnan Beyrut'ta doğduğu evde ilk olarak Türkçe ve Rumca dilleri ile karşılaşır. Babası bir Osmanlı subayı olarak annesi ise o dönemin Osmanlısının metropolitanlığı sebebiyle Fransızca'yı belli ölçülerde konuşurlar. Okul yıllarının başlaması ile evde konuşulan dil giderek Fransızcaya doğru evrilir. Bir gün babasının aklına bir iş düşmüşçesine hiddetle ayağa kalkarak Adnan'a Arapça öğreteceğini söylemesi ile Arapça ile sokağın dışında bir karşılaşma anı gerçekleşir. Babası bir eğitimci değildir dolayısıyla bir dilin nasıl öğretileceği konusunda bir fikri olmadan Adnan'a önce alfabeyi yazdırarak başlar. Elinde bulunan Arapça Türkçe Gramer kitabı ile Adnan'a Arapça öğretmeye koyulur. Adnan'ın yazıyla olan ilişkisi burada da kendini gösterir, hiçbir şey anlamadığı bir dilde de olsa yazmak her daim hoşuna gider. İtinayla yazdığı Arapça cümleler sayesinde fiil çekimlerini ve formlarını öğrenir ancak yazdıklarını anlamıyordu. Babası bir noktada Adnan'dan umudunu keser ve Arapça grameri kitabını baştan sona kopya etmesini ister. Adnan bu deneyimi şöyle ifade eder:

Böylece birdenbire (bu durum bir, iki yıl veya belki de bir mevsim devam etti? Tam cevabını veremem) oturup kitabı yeniden yazmak zorunda kaldığımı hatırlıyorum- bu da alfabesini öğrendiğim ama anlamını nadiren bildiğim kelimeleri kopya etmek anlamına geliyordu. Yazdığım şeyi asla öğrenmeye çalışmadım; sanırım anlamadığım şeyleri yazmaktan, yazma eyleminden keyif alıyordum ve bir dili zahmetsizce yalnızca yazarak öğreniyordum gibi yapıyordum. Bu egzersizlerin hipnotik bir yanı olmalıydı çünkü yıllar sonra, bambaşka sebeplerle, neredeyse aynı şeyi yaparken buldum kendimi...

Altmışlı yıllarda resimle tanışan sanatçı dil dışında bir ifade bulmuş olmanın özgürlüğünü yaşasa da Arapça uzakta ama öğrenilmemiş bir ana dil olarak onunla birliktedir. Hiçbir zaman tam anlamıyla öğrenemediği bu dil ile ilişki kurmasını sağlayan ise tıpkı O'Hanlon'la karşılaşması gibi yine bir karşılaşmadır. Adnan'ın o yıllarda müdavimi olduğu ve körfez yakınlarında bulunan Buena Vista Cafe'de tanıştığı Rick Barton isimli eski bir asker Etel'in Arapça ile olan diyaloguna istemsizce ama muazzam bir dokunuş yapar. Jean Fremon'un Adnan'dan dinlediği şekliyle Rick Barton, Çin'den getirdiği akordeon şeklinde katlanmış defterlere fırça ve mürekkeple desenler yapar, kimsenin ilgisini çekmeyen bu defterleri çoklukla barda takılan insanlara hediye edermiş. Bir gün elinde yarım olan bir defteri Adnan'a vererek defteri tamamlamasını istemiş. Defterdeki çizimler barda oturan figürler, Fransız düşünür ve şair Gérard de Nerval portresi ve başka önemli figürlerden oluşuyormuş. Fremon'un aktarımıyla Adnan da dağ eskizlerine işte bu defterle başlamış ve defteri, çizdiği dağ silüetleri ile tamamlamış. (Fremon, 2021:62)

Leporello adı verilen bu defterler Adnan'ın çok hoşuna gider. Sürekli seyahat hâlinde olan biri için bir yandan pratik, atölye gerektirmeyen bir teknik olması, bir yandan da yazıyı anımsatması Adnan'ın üzerinde etkili olur. Leporello kültürel olarak ise Doğu'yu anımsatan bir pratiktir. Yazı ve deseni birleştiren bu defterler Adnan'ın Arapça ile kurduğu aksak ilişkiyi yeniden değerlendirmesi için de ona bir alan açar.

Leporello hem yazıya hem resme uygun, melez bir biçim. Dolayısıyla, Etel Adnan bu malzemeyi yalnızca desen çizmek için değil, aynı zamanda şiir kopyalamak için de kullandı. Özellikle Arapça şiirleri. Arapça hüsnühat desene yakındır, bu bütünüyle uzunlamasına formata çok uygundur (Fremon, 2021:62).

Adnan, Rick Barton'dan devraldığı defteri, dağ çizimlerini yapmak için kullanır. Onun için çizim ve yazı arasında hep bir bağlantı vardır, hatta ikisi de aynı bedensel hareketle yapılır. Nasıl ki el yazısı Umberto Eco'nun da ifade ettiği gibi kâğıt ve kalemin birbirine gösterdiği dirençle yavaşlamaya ve düşünmeye alan açıyorsa (Eco, 2009) çizim de aynı yavaşlık aracılığıyla sanatçının düşünmesine, belleğini kazınmasına alan açar. Adnan bu zaman aralığında keşfeder el yazısıyla, Arapçayla çocukluğunda kurduğu ilişkiyi. Tüm bunlar akla Berger'in çizim yapmakla ilgili söylediklerini getirir ona göre de çizim, kişinin özgeçmişine ait- gördüğü, hatırladığı ya da hayal ettiği- bir hadiseyi keşfinin kayıdır. (Berger, 2019:43)

Bu dönem Adnan'ın Fas'a Tunus'a Ürdün'e ziyaretler yaptığı bir dönemdir. El yazısı ve Arapça üzerinden kendi kişisel tarihinde yaptığı bu keşif, onu modern Arap edebiyatına yeni bir gözle bakmaya iter. Bulduğu Japon kâğıtlarına, Arapça cümleler, sözcükler yazmaya başlar, bazen anladığı tek bir kelimenin kendinde yarattığı duyguyla bazen de yarım yamalak anladığı bir cümlenin itkisiyle Arapçayı Leporellolar aracılığıyla yeniden keşfeder. Kendi ifadesi ile "Sanat üzerinden bir şairin eserini okur" (Adnan, 2021:75) Leporellolar hem Amerika'da hem de Arap galerilerinde sergilenmeye başlar. Etrafında hararetli tartışmaları tetikler.



Görsel 9. Etel Adnan, 1970, İsimli, Kâğıt üzerine suluboya ve mürekkep, 21,3x23,25 cm.



Görsel 10. Etel Adnan, 1975, Beyrut, Kağıt Üzerine Kalem, 17,2x297,3 cm.

Londra'daki Serpentine Galerisi'nin de sanat direktörü olan sanat tarihçisi ve küratör Hans Ulrich Obrist de Türkiye sanat ortamı gibi Adnan ile bu katlı defterler aracılığıyla tanışır. Şiirin, düzyazının ve desenin bir arada olduğu Leporellolar, aralarında *Tuzlu Su* başlıklı 14. İstanbul Bienali'nin de bulunduğu pek çok uluslararası bienal ve sergide dikkat çeker. Adnan için ise Leporellolar doğulu köklerini taşıyabileceği, dili ile uzlaşabileceği, bir bağ kurabileceği melez bir form olur. Birbirinden ayrı olan resim ve şiiri çağdaş bir boyuta sahip belli bir çalışma türüne entegre etmek sanatsal ifadesine yeni bir boyut kazandırır.

5. Sonuç

Sürgün; pek çok sanatçının, düşünürün, şairin karşılaştığı bir gerçekliktir. En kaba hâliyle kişinin kendi isteği dışında evinden ve ülkesinden ayrılmak ve ana dilini konuşmadığı bir coğrafyada yaşamak zorunda kalması ile çerçevlendirilebilir. Bu noktada Etel Adnan'ın sürgününü marjinal kılan ise ana dilin hiçbir zaman öğrenilmemesidir. Böylelikle sürgünün ilk koşulu daha evden ayrılmadan gerçekleşmiş olur. İkinci koşul ise evin, kelimenin gerçek manasıyla ortadan kalkmasıdır yani "eve dönüşün imkânsızlığı". Tam da bu sebeplerle Etel'in sürgünü çok erken bir zamanda başlar ve giderek daimileşir.

Yazmayı ilk öğrendiği anda hayatının merkezinde bu eylemin olacağını düşünen Etel Adnan için kültürel olarak sömürgeleştirdiğini fark ettiği dilde kendini ifade etmek duygusal bir tepki doğurur. Bu noktada karşısına çıkan "resim" Adnan için dilsel bir uzlaş alanına dönüşür. Birden fazla dilde yazan ve konuşan sanatçı, kültürel aidiyetlerden bağımsızlaşmış bir ifade aracı olarak resme tutunur. Bu yazı kapsamında Etel Adnan'ın resim sanatı ile olan ilişkisi üç kategoride ele alınır. Başlangıçta aşkın bir ifade aracı olarak soyut resimle olan ilişkisi ele alınırken ikinci aşamada ev olarak doğa, manzara ve genişleyerek evren olgusu yer alır. Üçüncü aşamada ise köklere dönüş, ana dille tekrar temas bağlamında Leporellolar ele alınır.

Adnan'ın soyutla olan ilişkisi başlangıcından itibaren bütün dilsel sınırlardan kurtulma imkânı olarak belirir. Dönemin koşullarında soyut, Amerikan sanatında da yeniden keşfini yaşıyordu. Adnan'ın soyut resmi ise kendini her şeyden önce ölçek olarak Batı sanatından ayırır. Tıpkı bir Doğulu sanatçı gibi küçük yüzeylerde kendini var eder. Dönemin koşullarında maddenin parçalanması, fiziğin ve felsefenin matematiğe ve dolayısıyla soyuta doğru evrilmesini sağlarken sanat bu olguyu hem etkiler hem de bu gelişmelerden etkilenir. Soyut elle tutulamaz olanın varlığını aramayı ve kabul etmeyi getirdiği noktada "aşkın" bir nitelik kazanır. Bu, Doğu sanatının daha en başından beri kabul ettiği bir realitedir. Batı içinse yeni bir yaklaşımdır. Doğu'da da Batı'da da aynı sebepten doğar ama doğuş koşulları olgusal olarak farklıdır. Doğu'da evrenin bilinmezliği karşısındaki çaresizlik hissi, Batı'da evreni tanımaya başladıkça gelişir. Mondrian'a göre aranan varlık mutlak olandır, evrenin değişkenliği karşısında değişmeyendir. Ancak bu içinde her zaman ölümlülük taşıyan bir varlık için ne kadar mümkündür? Tamamıyla mümkün değilse de en azından bu arayış, trajik olan doğanın egemenliğinden kendini kurtarmaya vesile olur. Adnan'ın, dünyanın mevcut gerçekliği karşısında hissettiği çaresizlik duygusu da onu aşkın olan, değişmeyen bu yasanın arayışına çıkarmıştır. Mondrian'ın deyimi ile

soyut olanın canlı gerçekliği içinde Adnan da yurt özlemi, sevinç, acı, korku vb. gibi duyguları aşar. Güzel için duyulan istek bu duyguları arındırır.

Adnan'ın kendini evinde hissetmesine vesile olan Tamalpais Dağı ile kurduğu ilişki ise manzaradan bütün bir evren kavrayışına doğru genişler. Eğer haritada işaretlenecek bir ev yoksa o zaman önce doğada, ardından dünyada ve en sonunda evrende olmak "evde" olmaya, evde hissetmeye dönüşür. Ayın, güneşin, takımyıldızların, tüm gezegenlerin, dağların ve denizlerin bir birlik içinde olduğu aşkın bir ev anlayışı Adnan'ın "manzara" adı ile genel bir paranteze alınan resimlerinde yerini bulur.

Yazının bütün hallerini seven, harflerle, kelimelerle kendine bir dünya kurabileceğini çok erken yaşlarda keşfeden Adnan'ın Leporellolarla karşılaşması ise basit bir tesadüften öteye, hayatın zamansallığına dair bir şeye işaret eder. Zamanlama ancak ona hazır olan bir özne için çığır açıcı ve anlamlıdır. Adnan'ın ana diline dair yarım kalan hikâyesi, 1960'larda kazandığı yeni enstrümanı ile onu yolculuğun en başına, Arapçayla kurduğu ilişkiye götürür. Burada hayatının üç büyük parçası birleşir ve sağaltılır. Şiir, resim, ana dil. Leporellolar Etel Adnan'ın hayatında ve sanatında bir bütünleşme aracıdır. Hem Doğulu hem Batılıdır; hem şiir hem resimdir.

Etel Adnan bugün tüm dünyada seçkin koleksiyonlara girmiş ve edebiyat dışında sanat tarihinde de kendine kalıcı bir yer edinmiş görünmektedir. Bu başarının altında yatan kuşkusuz ki kişisel hikâyesinden başlayarak tüm yirminci yüzyıl ve yirmi birinci yüzyıl gelişmelerine derin bir görüş ile bakıp analiz etmesinin yanı sıra insan ruhuna ve sanata dair geliştirdiği sınırsız duyarlılıktır. Kendi ana dilinden ve topraklarından sürgün edilmiş Adnan'ın anlatmak için ihtiyacı olan tek şey dildir. Tam da bu sebeple Wittgenstein'in "dilimin sınırları dünyamın sınırlarıdır" ifadesini hatırlatırcasına dilin sınırlarını aşar, evrensel bir ölçek kazanır.

Kaynakça

- Adnan, E. (2012). Arap Kıyameti. Serhan Ada (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Adnan, E. (2012). Etel Adnan. Serhan Ada (Çev.). İstanbul: Everest Yayınları
- Artun, A. (2018). Sanat ve 1968 Baharı: Bir Kronoloji. E-Skop 12.04.2021 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/1968-%E2%80%9350-yil-sanat-ve-1968-bahari-bir-kronoloji/3783> adresinden erişildi.
- Altunışık Benli, M. (2007). Lübnan Krizi ve Nedenleri ve Sonuçları. İstanbul: Tesev Yayınları
- Berger, J. (2019). Manzaralar. Beril Eyüboğlu, Özlem Dalkıran, Oğuz Tecimen (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Coxhead, G. (2021). Etel Adnan. Apollo The International Art Magazine 12.03.2022 tarihinde <https://www.apollo-magazine.com/the-colours-i-use-are-the-colours-of-california-an-interview-with-etel-adnan/> adresinden erişildi.
- Eco, Umberto The Lost Art Of Handwriting. The Guardian 15 Şubat 2022 tarihinde <https://kobason.wordpress.com/2009/09/21/umberto-eco-the-lost-art-of-handwriting/> adresinden erişildi.
- Fremon, J. (2021). Etel Adnan'ın Dünyaları. Serhan Ada (Der.), İmkansız Eve Dönüş Etel Adnan içinde (54-70). İstanbul: Pera Müzesi Yayını
- Kerr, D. (2016). Artist and Poet Etel Adnan on How She Seeks Bliss Through Capturing the World's Visual Beauty. ArtSpace 16.02.2022 tarihinde https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/qa/etel-adnan-interview-54258 adresinden erişildi.
- Lynton, N. (2004). Modern Sanatın Öyküsü. Cevat Çapan, Sadi Öziş (Çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi
- Obrist, H. U. (2021). Daima Etel. Serhan Ada (Der.), İmkansız Eve Dönüş Etel Adnan içinde (42-54). İstanbul: Pera Müzesi Yayını

sfmoma. Org. (2021). Etel Adnan Painting and Poetry. https://www.sfmoma.org/artist/Etel_Adnan/

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: <https://www.galerielelong.com/news/etel-adnan22>

Görsel 2: İmkansız Eve Dönüş Etel Adnan Sergi Katalog

Görsel 3: İmkansız Eve Dönüş Etel Adnan Sergi Katalog

Görsel 4: İmkansız Eve Dönüş Etel Adnan Sergi Katalog

Görsel 5: İmkansız Eve Dönüş Etel Adnan Sergi Katalog

Görsel 6: İmkansız Eve Dönüş Etel Adnan Sergi Katalog

Görsel 7: İmkansız Eve Dönüş Etel Adnan Sergi Katalog

Görsel 8: <https://artdogistanbul.com/cok-dilli-cok-kulturlu-etel-adnan/>

Görsel 9: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/adnan-untitled-t15063>

Görsel 10: İmkansız Eve Dönüş Etel Adnan Sergi Katalog

Halil Fazıl ERCAN
Dr. Öğrt. Üyesi. İnönü Üniversitesi, fazil.ercan@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye

ANADOLU'DA RASTLANAN BEREKET SEMBOLLERİNİN ÇAĞDAŞ PLASTİK SANATLARDA İMGE OLARAK KULLANIMI

Özet

Bereket ve bereket sembolleri eski çağlardan günümüze kadar bireylerin ve toplumların yaşam mücadeleleri içerisinde mistik veya dinsel inanışlarının da etkisiyle önemli bir yere sahip olmuştur. Bireyler ve toplumların bolluk bereket adına attettikleri sembollerin belirlenmesinde; yaşadıkları coğrafyanın, yaşam şekillerinin, coğrafyaya bağlı olarak varlık gösteren bitki ve hayvan çeşitliliğinin, doğa olaylarının, mistik ve dini inançlarının etkin bir rol oynadığını görmekteyiz. Yaşadıkları coğrafyada çevrelerinde bulunan canlı cansız nesnelere işlevselliklerinin, güçlerinin ve biçimlerinin de bu sembolleştirme anlayışında önemli bir yer tuttuğunu görmekteyiz. Bereket kavramı, toplumdaki sembolleri sanat ve sanatçılar için de gerek arkaik gerek etnografik gerekse de günümüz çağdaş sanat anlayışı içerisinde işlevsel, biçimsel özellikleriyle önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Süregelen zaman içerisinde bu sembolleştirmelerde anlam kaymaları olsa bile sembol olarak kullanılan bu nesnelere somut, soyut ve soyutlayıcı bir üslupta sanatta direkt veya dolaylı imge olarak kullanılmıştır. Çalışmada Anadolu'da kullanılan bereket sembolleri araştırılmış, plastik sanatlarda bu sembollerin gerek kavramsal yönü gerekse salt biçimleri etkilenim nesnesi olarak düşünülüp yapılmış eserler incelenmiş ve bereket sembollerinin konu olarak ele alındığı kişisel duvar seramik uygulaması anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bereket, Sembol, Sanat, Seramik.

THE USE OF ABUNDANCE SYMBOLS FOUND IN ANATOLIA AS IMAGES IN CONTEMPORARY PLASTIC ARTS

Abstract

The abundance and the symbols of abundance have had an important place in the struggles of individuals and societies from ancient times to the present, with the influence of mystical or religious beliefs. It can be seen that the geography they live in, their lifestyles, the diversity of plants and animals that exist depending on the geography, natural events, mystical and religious beliefs play an active role in determining the symbols that individuals and societies attribute in the name of abundance. It is also seen that the functionality, power and forms of the animate and inanimate objects around them in the geography they live in have an important place in this understanding of symbolization. The concept of abundance has been an important source of inspiration for art and artists with its functional and stylistic features both in archaic and ethnographic and today's contemporary art understanding. Even if there are semantic shifts in these symbolizations over time, these objects, which are accepted as symbols, have been used as direct or indirect images in art in a concrete, abstract and abstractionist style. In the study, the symbols of abundance used in Anatolia were investigated, the works of art made by considering both the conceptual aspect and the pure forms of these symbols in plastic arts as objects of influence were examined, and the personal ceramic application in which the symbols of abundance were discussed as a subject.

Keywords: Abundance, Symbol, Art, Ceramic.

1. Giriş

Bu araştırmada Anadolu'da kullanılan bereket sembolleri ve bereket sembollerinin çağdaş plastik sanatlarda imge olarak kullanıldığı eserler incelenmiş olup konu bağlamında yapılmış olan kişisel uygulama ele alınmıştır. Araştırmanın giriş kısmında; araştırmanın amacı, konunun içeriği ve çerçevesi hakkında genel bilgiler verilmiştir. Anadolu'daki bereket sembollerinin günümüz plastik sanatında imge olarak kullanılması araştırılarak, bereket sembollerinin Anadolu'daki ve plastik sanatlardaki anlamsal ve salt biçimsel özellikleri üzerine değerlendirmelerde bulunulmuştur. Bereket kavramı ve bereket sembollerinin Anadolu'daki tarihsel süreci, araştırmanın sınırlarını oluşturmaktadır. Konuyla ilgili literatür taraması yapılmıştır, belgesel kaynaklar araştırılmıştır. İnceleme ve gözlemin yanı sıra, uygulamanın gerçekteşirildiği araştırma ile çok yönlü bir çalışma ortaya konulmak istenmiştir.

Çalışmada Anadolu'da kullanılan bereket sembolleri, bu sembollerin Anadolu'da yaşayan toplumlardaki anlamsal yönleri araştırılmış, plastik sanatlarda direk ya da dolaylı imge olarak kullanıldığı örnekler incelenmiş ve konu kapsamında yapılmış olan kişisel seramik pano uygulamasına yer verilmiştir.

Arapça kökenli olan " bereket" sözcüğü; bolluk, mutluluk, tanrı vergisi anlamlarına gelmektedir (Devellioğlu, 1999: 87). Bereket kavramına Eski Anadolu Uygarlıklarında da inanılmış ve bunun için tanrılara adaklar sunulmuştur (Gültekin, 2008: 2).

şenesen, Bereket Sembollerinin gruplamasıyla ilgili olarak; Anadolu'daki bolluk ve bereketle ilgili inanç ve uygulamaları 1. Bolluk-Bereketle İlgili İnanç ve Uygulamalarda Gökyüzü 1.1. Gök Olayları 1.2. Gök Unsurları 2. Bolluk-Bereketle İlgili İnanç ve Uygulamalarda Yer ve Tabiat Unsurları 2.1. Yer, Toprak Kültü 2.2. Ağaç Kültü 2.3. Bitki Kültü (Bitkiler, meyveler, çeşitli gıda maddeleri) 2.4. Hayvan Kültü 3. Bolluk-Bereketle İlgili İnanç ve Uygulamalarda Ev 4. Bolluk-Bereketle İlgili İnanç ve Uygulamalarda Zaman şeklinde sınıflamıştır (şenesen, 2011: 210).

Çeşitli dinlerde dua, ayin ve ibadetlerle elde edilmeye çalışılan bolluk, genişlik, mutluluk, tanrı vergisi, hayır ve saadet anlamlarındaki bereket, tarih öncesi çağlardan itibaren her kültür ortamında önemli bir kavram olmuştur (Çetin, 2006: 190). Evriminin erken dönemlerinde insanoğlunun doğa karşısındaki tutumu hep edilgendir. Doğayı etkilemeye, çevresini değiştirmeye yönelik bilinen herhangi bir çabası yoktur. Günümüzden 1,5 milyon yıl önce ortaya çıkan Homo Erectus, ateşi kontrollü olarak kullanan ilk insandır. İnsan evrimi içinde ilk bilinçli avcılık da Homo Erectus Dönemi'nde gerçekteşir. Avcılık ve ateşi kullanma, insanoğlunun doğayı değiştirmeye yönelik ilk somut hareketleridir. Bu dönemden itibaren insan, doğa karşısındaki edilgen konumundan yavaş yavaş etken konuma doğru yükselir. Bereket kültürü bu dönüşüm serüveninin en önemli parçalarından birisidir (Çetin, 2006: 190). İnsanoğlu, yaşamına sonsuz mutluluk getirmesi için bazı uğur ve bereket sembolleri benimsemiştir. Bu kavram ilk olarak Prehistorik Dönemlerde kaya ve mağara resimlerinde, idollerde, kabartmalarda önce insan ve hayvan; ardından çeşitli tarla mahsulleriyle ilişkilendirilerek, görselleştirilmiştir. Bereket kavramı, zaman içinde iri göğüs ve kalçalarıyla ana tanrıça olarak görülen kadın, öte yandan abartılı cinsel organlarıyla erkek; özellikle öküz, geyik, koç gibi hayvanlar ve boynuzları ayrıca nar, incir, üzüm, mısır, buğday-arpa başağı gibi taneli bitkilerle ilişkilendirilmiştir. Eski Mısır, Yunan ve Roma kültürlerinin Pagan inancında bereket tanrı ve tanrıçaları ortaya çıkmış; bereket getirmeleri dileğiyle onların adlarına çeşitli ayinler yapılmıştır. İslamiyet söz konusu olduğunda hayır ve bolluk anlamında kullanılan bereketle ilgili ayet ve hadislerin, insanların dünya ve ahirete yönelik kazanç veya kayıplarıyla ilişkilendirildiği görülmüştür (Altınar, 2018: 22).

Anadolu'da bereket kültürünün varlığına ilişkin en erken arkeolojik delillerden biri şanlıurfa yakınlarında Fırat havzasında yer alan ve MÖ. 7000 yıllarına tarihlenen Nevali Çöri neolitik yerleşiminde bulunmuştur. Kireç taşı kabartmalı bir kap parçasından oluşan bu eserin üzerindeki sahnenin merkezinde ellerini sevinç içinde yukarı doğru kaldırmış, adeta oynar ya da halay çeker pozda iki insan figürü, onların arasında ise çocuk olarak tanımlanabilecek bir figür bulunmaktadır (Uzunoğlu vd., 1993: 43).

Anadolu'da yaşayan toplumların veya bireylerin gerek mistik gerek dinsel kaynaklı olarak yaşam süreçleri içerisinde çevrelerinde var olan canlı cansız nesnelere, olaylardan yola çıkarak onları sembolleştirdikleri gözlemlenmektedir. Sembolleştirdikleri bu nesnelere kendilerine bolluk bereket getirmesi için yaşadıkları alanlarda bulduklarını, bazen somut ve soyutlamacı bir üslupla; taş, seramik, ahşap, metal, deri, kağıt, tekstil üzerine kavramsal bir içerikle bazen de dekoratif bir imge olarak ele alıp resimledikleri görülmektedir. Sanatsal anlamda da bereket kavramı ve toplumlardaki somut veya soyut bereket sembolleri kavramsal yönleriyle biçimleriyle geçmişten günümüze sanatçılar için bir etkileşim sahasıdır.

2. Anadolu'da Kullanılan Bereket Sembolleri

Anadolu'da kullanılan bereket sembollerinin toplumların yaşadıkları yerin coğrafi durumuna, iklim şekillerine, doğa olaylarına, yörenin bitki çeşitliliğine, hayvan çeşitliliğine, mistik ve dinsel inanışlarına göre çeşitlendiğini görmekteyiz. Anadolu da Arkaik Dönem 'den günümüze çoğunlukla gök unsuru olarak; Güneş, Ay, gök olayları kapsamında yağmur, su bereket sembolü olarak değerlendirilmiştir. Yörelere göre farklılık gösterebilen ağaç türleri; Çam, Palamut, Alıç, Zeytin Dalı, Mersin (Murt) Ağacı, İğde Dalı, Hayat Ağacı, Servi Ağacı sembol olarak kullanılmıştır. Yine yörelere göre yetiştirme çeşitliliği açısından farklılık gösterebilen odunsu-otsu bitkiler; Boz Kulak Çiçeği, Karaçalı, Üzerlik, Süpürge, Üzüm, İncir, İncir yaprağı, Nar, Yenidünya, Ayçiçek, Elma, Ayva, Soğan, Sarımsak, Buğday Başağı, Çörek Otu, Dut, Kavun, Karpuz, gibi meyveler ve Arpa, Pirinç, Buğday, Bulgur, Mercimek, Nohut, Mısır) kullanılmıştır. Hayvan türleri olarak; Karınca, Balık, Örümcek, Leylek, Arı, Kelebek, Koyun, Geyik, Şahmeran, Turna Kuşu, Boğa, Koç bereket olarak sembolleştirilmiştir. Kadın-insan formunun ve uzuvlarının da bereket sembolü olarak kullanımına rastlanmaktadır. İnsanların yaşadıkları evlerin eşik, kapı ve mutfak gibi unsurlarını da mistik anlamda bolluk ve bereketle ilgili sembolleştirdiklerini görmekteyiz.

Güneş, Ay; Güneşin hükümdarlıkla, seçkinlerle erginlerle, kahramanlarla, bereketle ve bitkilerin hayatıyla da yakın ilişkisinin altını çizmek gereklidir (Eliade, 2009: 162-163). Bugün Anadolu'da gerek tarım alanında, gerekse halk yazınında geniş bir yer tutan ay konusu, çağların içinden süzülüp gelen eski inançların değişmiş birer kalıntısıdır. Ay, döngüsel yaradılışı, yok olup tekrar doğması ile tükenmez yaşamı ve bereketi temsil eder. Anadolu'da özellikle ekim zamanlarında ayın gökyüzünde olmasına ve "yeniyi geçmesine" dikkat edilir. Anadolu'da ayın bolluk-bereketle ilişkisini gösteren bazı inanmaları şöyle sıralayabiliriz - Ay gökyüzünde görülmediği zamanlarda tarla gübrelenmez ve ekilmez, Ay yeniye geçmeden, tohum atılmaz (Şenesen, 2011: 215). Bitkiler gibi hayvanların da bereketli olması için aya gereksinimleri vardır. Ay, sulara ve yağmura hükmeder ve evrene bereket dağıtır. Boğanın boynuzları yeni ayı simgeler. İki boynuz, gök cisminin mükemmel evrimlerini temsil eden tam hilali simgelemektedir (Eliade, 2009: 175).

Su/Yağmur; Anadolu'da rastlanan yağmur duası inancı eski Türk inançlarına bağlıdır. Türk hayatında su ve yağmur, hayatın ve bereketin kaynağıdır. Bu yüzden su, mukaddesler arasında kabul edilir. Bunun bir ifadesi de onun bugün de Türk hayatında rahmet sıfatıyla anılmasıdır. Türk dünyasının hemen her yerinde 'yağmur yağıyor' yerine 'rahmet yağıyor' denir. Böylece onun tanrının bir iyilik başışı olduğu vurgulanır. Anadolu'da, bu tür bir pratikle yağmur yağdırıldığı söylenir (Şenesen, 2011: 211). Su bolluk, bereket, temizlik ve devamlılığın; ateş ise temizlik, güç ve kudretin sembolü olmuştur (Alp, 2009: 68). Yağmur da bereketin, ürünlerin bol olmasının bir sembolü olmuş, gerek Orta Asya Türklerinde gerek Anadolu inanışlarında yağmur dualarına dek uzanan bir inanış hâline dönüşmüştür (Alp, 2009: 47).

Çam, Palamut, Alıç, Zeytin Dalı, Mersin(Murt) Ağacı, İğde Dalı, Hayat Ağacı, Servi Ağacı; Ağaç ve bitkiler toprağın, bereketin ve tarımsal üretimin sembolü olmuştur (Alp, 2009: 68). Günümüzde Anadolu'da ağaçla ilgili bolluk ve bereket uygulamalarından bazı örnekleri şöyle sıralayabiliriz: Çam ağaçlarındaki kozalakların fazla olduğu yılın bereketli geçeceğine inanılır. Kışın meşe ağacının meyvesinin bol olması, o senenin bereketli geçeceğine işarettir. Dağda alıç ağacı çok tutarsa o yıl çok bereketli geçer. Bereket için eve zeytin dalı asılır. Mersin ağacı (Murt ağacı) meyvesi bolluk ve bereketin simgesidir. Düğünde gelinin üzerine mersin dalı atılırsa gelin çok çocuk doğurur. Balıkçılar

avın bereketli olması için balık sepetinin üstüne mersin dalı atarlar. Sokak kapısının arkasına ekin, zeytin dalı ya da iğde dalı asılırsa evin bereketli olacağına inanılır (Şenesen, 2011: 215). Hayat ağacı özellikle Orta Asya Türk mitlerinde bereketin, yaşamın en önemli ögesi ve sembolü olmuştur (Alp, 2009: 47). Anadolu'da halen çok güçlü bir biçimde yaşayan ağaçtan medet umma (bez bağlama) ve ağaca saygı, onun kutsal kabul edilmesi ile bereket sembolü olmasıyla ilgili görünmektedir (Oğuz, 1983: 24).

Boz Kulak Çiçeği, Karaçalı, Çörek Otu, Üzerlik, Süpürge; Anadolu'da bolluk-bereket getireceğine inanılan bitkiler ve bazı uygulamalar şöyle sıralanabilir: Boz kulak çiçeği eve bolluk getirir. Bolluk bereket için duvara karaçalı asılır. Tarlada üzerlik tohumu çok olursa buğday bol, bereketli ve verimli olur (Eliade, 2009: 324). Nazar değmesin, ürün bereketli olsun diye tarla kenarına eski süpürge konur (Eliade, 2009: 324).

Üzüm, İncir, İncir yaprağı, Nar, Yenidünya, Ayçiçeği, Elma, Ayva, Soğan, Sarımsak, Buğday Başağı, Çörek Otu, Dut, Kavun, Karpuz, gibi meyveler ve Arpa, Pirinç, Buğday, Bulgur, Mercimek, Nohut, Mısır; Arpa, pirinç, buğday, bulgur, mercimek, nohut, mısır gibi gıda maddeleri, taneli yapılarıyla tohumu andırırlar. Tohum ise toprakta yetiyecek olan bitkinin hammaddesidir. Bir tohum yeşerip bitki olarak yeryüzüne çıkarken onlarca yeni tohumu da doğurur. Böylece tek bir tohumdan çoğalan bitki, üremenin bolluk ve bereketin sembolü olur. Baklagiller, tohumu andıran taneli yapılarıyla Anadolu'da pek çok bereket ritüelinin vazgeçilmez unsuru olmuşlardır. Bu ürünlerin evde bulunmasının eve bolluk ve bereket getireceğine inanılır (Şenesen, 2011: 216). İncir yaprakları, tahıl başakları bereket simgesidir. İvriz kabartmasında yer alan Hitit Bereket tanrısının elinde tuttuğu başaklar ilgi çekicidir. Anadolu'da başak daima bereketin sembolü olmuştur (Erbek, 1986: 26). Eve bereket getirmesi için duvara, tavana, mutfığa kurumuş buğday başağı, mısır asılır (Şenesen, 2011: 216). Evde çörek otu bulundurmak bereketi artırır. Ufak bir beze çörek otu sarılıp içinde erzak olan torbalara konur. Çörek otu eşyaların altına bereket olsun diye konur (Şenesen, 2011: 215). Anadolu'da Zeugma kentinde bir mozaik, Fırat Nehri Kralı Akheloos'u tasvir eder. Buna göre Akheloos'un başı yemişler ve meyveler saçan bereket boynuzuyla birlikte betimlenmiştir. Mozaikte Akheloos'un saçında çiçekler, Alın'ının üstünde çift bereket boynuzu vardır. Bereket boynuzu, üzüm, armut, incir, nar, yenidünya, ayçiçeği gibi meyveler ve dallarla süslenmiştir (Şenesen, 2011: 215). Üzüm ve buğday bereket, kayın ve meşe ağaçları ise ilaç yapımında kullanıldığından kutsaldır (Alp, 2009: 47). Elma, ayva ve nar Anadolu'da bolluk ve bereketin simgesidir. Bunlardan nar, Antik Yunan'dan İslamiyet'e kadar tüm yaşayan ve yok olmuş inanış ve toplumsal kültürlerde yer alan bir meyvedir. Anadolu'da kullanıldığı her dönemde bolluk ve bereketi simgelemiştir. Dönemin bereket tanrıçası olarak ifade edilen kült hangisi ise (Kibebe vd.) onun elinde ya da etrafında nar figürüne yer verilir. Nar, bereketli olması, birin bin olması halidir. Nar, incir ve üzüm gibi tek köke bağlı, çok taneli bir bitki olarak bereketi simgeler. Soğan, iç içe geçen kabuklarıyla sürekli dışa doğru büyümeyi simgelerken; sarımsak, tek bir kökten çoğalan taneli içyapısıyla yine çokluk ve bolluğun simgesi olmuştur. Mutfığa soğan, sarımsak asmak bolluk getirir (Şenesen, 2011: 215). Türkler tarafından da bereket sembolü olarak kabul edilen nar, incir, üzüm, hurma, zeytin, buğday başağı, dut, kavun, karpuz gibi meyveler Anadolu'da el dokumalarında, işlemlerde, taş ve metal işçiliğinde, seramik ve pişmiş toprak örneklerde zengin çeşitlilik göstermiştir (Gültekin, 2008: 12).

Karınca, Balık, Örümcek, Leylek, Arı, Kelebek, Koyun, Geyik, Şahmeran, Turna Kuşu, Boğa, Koç; Hayvan, ilk çağlarda hangi, coğrafyada olursa olsun, insanoğlunun yaşamsal ve üretimsel en önemli yardımcısı olmuştur. Doğada insan yalnız olmadığını, hayvanlarla birlikte bir yaşam sürmesi gerektiğini anlamış, önceleri ondan korkmuş, daha sonra onun gücüne büyük bir hayranlık duyarak o gücü edinmeye çalışmış ve sonra da hayvandan yararlanma yollarını aramıştır. Kuşkusuz ekonomik yapısı hayvancılığa dayanan toplumlarda, hayvan kültürü daha derin izler bırakmıştır. Bu anlamda Anadolu, geçirdiği sayısız kültür evreleriyle hayvan ve bitki kültürünü en yoğun yaşayan coğrafyalardan birisidir (Alp, 2009: 50). En çok avcılıkla geçinen toplumlarda görülen hayvan kültürü, hayvan ile insan arasındaki dinsel ve büyüsel bir ilişkinin çevresinde toplanmıştır. Bu toplumlarda hayvanlar büyük bir önem kazanmış, bu önem giderek kutsal bir niteliğe bürünmüştür (Örnek, 1988: 96). Çalışkan bir hayvan olan karıncanın, geldiği eve bereket getirdiğine inanılır ve asla ona zarar verilmez. Anadolu'da karıncanın bolluk ve bereket simgesi oluşuyla ilgili pek çok inanış

mevcuttur. Anadolu'da da evde bulunan örümceğin o eve servet ve mutluluk getireceğine inanılır. Balık pek çok kültürde, verimlilikten doğurganlığa, yaşamın yenilenmesine ve genel olarak refaha kadar pek çok aşamada bolluk ve bereketi çağırarak bir varlık olarak kabul edilir (Şenesen, 2011: 216). Leyleklerin bir bölgede uzun süre kalması, orada bolluk olacağı anlamına gelir. Serçenin çok olduğu zamanlarda bolluk olur. Arının çok olduğu yılın bereketli olacağına inanılır. Eve kelebek girmesi bereket ve uğur getirir. Koyunların çoğu ikiz doğurursa yılın bolluk ve bereket içinde geçeceğine inanılır. Kurbanlık hayvanın kemiklerini tarlaya gömmenin bolluk bereket getirdiğine inanılır. Şahmeranın bolluk ve bereket getireceğine inanılır. Bu yüzden evlere Şahmeran resimleri asılır, Bir evde örümcek olursa o eve bereket getirdiğine inanılır (Şenesen, 2011: 220). Çok erken devirlerde, balık dünyanın yaratılışının bir sembolü ya da Erlik'le beraber yer altı dünyasının, hatta ölümün simgesi olmuştur. Daha sonraları balık Türklerde bereket sembolü ve uğur sayılmıştır (Çoruhlu, 1995: 53). Kurt eski Türk dininde ve inanışında ve aynı zamanda günümüz Anadolu'sun da güç, kuvvet, liderlik, iyilik ve bereket sembolüdür (Öztelli, 1976:241). Anadolu ve Orta Asya Türk kültüründe boğa, koç gibi boynuzlu hayvanlar, güç, bereket ve erkeklik unsuru olmuştur. Özellikle Çatalhöyük örneklerinden anladığımız kadarıyla boğa ve boğa boynuzu bereketle ilgili tapınımların ana öğelerinden birisidir. Bu nedenle de söz konusu sahnede boğa boynuzunun varlığı eserin bereket kültürüyle olan ilişkisini vurgulamaktadır (Çetin, 2006: 191). Turna, uzun bacakları ve uzun boynu ile tanınan, dünyanın neredeyse her yerinde farklı türleri yaşayan bir kuştur. Yerkürenin dört bir yanında kültürün bir parçası haline gelen ve farklı anlamlar kazanan bu tür, Anadolu topraklarında ise bolluğun ve bereketin sembolü olmuştur. (<https://kulturveyasam.com/8-madde-ile-anadoluda-bolluk-bereketin-simgesi-olan-turna-kusu-kulturumuzdeki-yeri/>)

Kadın, Erkek; Kadın, tarla, toprak, tohumlama arasındaki yalın analogiler ve hayatın ritmikliği, ölümün bir geri dönüş olduğu gibi daha ileri zihinsel sentezler bu esintiden kaynaklanmıştır (Eliade, 2009: 249). Toprağın bereketiyle kadınların yaratıcı güçleri arasındaki mistik bağ “tarımcı zihniyet” diyebileceğimiz zihniyetin en temel güdülerinden biridir (Eliade, 2009: 324). Kadın, doğurganlık, analık ve bereketin sembolü olmuş ve bir anlamda toprakla özdeşleşmiştir (Alp, 2009: 68). Neolitik Çağ'da bereket kültüne ilişkin en zengin buluntu grubunu Konya ili Çumra ilçesi yakınlarındaki Çatalhöyük yerleşimi verir. MÖ. 6500-5500 yıllarında yerleşime sahne olan Çatalhöyük'te ele geçen bereketle ilişkili en tanınmış eser tahta oturan ana tanrıça heykelciğidir (Mellaart, 2003: 121). Anadolu'nun her dönemde en büyük tanrıçası olan Kybele, bütün tanrıların ve tanrıçaların anasıdır. Kybele'nin sembolü aydır. Kybele her dönemde doğurganlık ve bereketi simgeler (Kabağaçağı, 1991: 111). Kalkolitik ve Bronz Çağlarda ana tanrıça heykelcikleri ve giderek artan sayıda erkek heykelciği görülmeye devam eder. Afyonkarahisar'da bulunmuş MÖ.2. bin yılının ilk çeyreğine ait erkek biçimli tören kabı (Uzunoğlu, vd. 1993: 98). Bu dönemde erkeğin bereket kültüründeki rolünün giderek belirginleştiğine işaret etmektedir (Çetin;2006:192). Bereket konusunu işleyen bir başka Hitit efsanesi de bir bahar festivali olan Purulliyas bayramlarında Bayramları'nda okunan Telepinu Efsanesidir. Teşup'un oğlu Telepinu, bitki ve bolluk tanrısıdır (Çetin;2006:193). İnandık'ta bulunmuş bir vazo üzerine kabartma olarak yapılmış sahneler, Hieros Gamos Ritüelini de içeren bir Hitit bereket kültürünün nasıl kutlandığını ayrıntılarıyla göstermektedir (Özgüç, 1988: 16-38).

Fatma Eli; Anadolu da bereket sembolü olarak kullanılan önemli bir biçimdir. Evdeki erzakın ağzını açarken “Benim elim değmedi, Fadime Ana'mın eli değdi.” denir. Hamur yoğururken kabarması ve bereketli olması için “Benim elim değmedi, Fadime Ana'mın eli değdi” denir (Şenesen, 2011: 216).

Ev; Anadolu'nun birçok yerinde eski inançlarımıza bağlı olarak ev iyisi ile ilgili inançlar yaşamaktadır. Evde bolluk ve bereketle ilgili noktalar eşik, kapı ve mutfaktır. Evde bolluk olması için kapının eşikinde oturulmaz. At nalının bereketin simgesi olduğu inancı vardır. Özellikle evlerin duvarlarına, evin giriş kapısına nal asılır. Mutfığa asılan küçük süpürge'nin bereket getireceğine ve nazardan koruyacağına inanılır. Bereket olsun diye sabahları evin kapısı erken açılır (Şenesen, 2011: 220).

Bireyler ve toplumlar yaşadıkları çevrede bolluk ve bereketle eşleştirdikleri bu nesnelerin yaşam süreçleri içerisinde refah içinde hayatlarını idame ettirmede mistik anlamda önemli bir rol oynayabileceğine inanmış ve bu nesnelere sembolleştirmişlerdir. Bireylerin ve toplumların sembolleştirdikleri bu nesnelere sanat ve sanatçı bağlamında da kavramsal yönleriyle ve biçimleriyle önemli bir etkileşim sahası oluşturmaktadır.

3. Bereket Sembollerinin Kullanıldığı Çağdaş Sanat Örnekleri

Anadolu’da kullanılan bu bereket sembolleri Arkaik Dönem ‘den günümüze mağara duvarlarında, mimaride, kullanım eşyalarında, üzerinde, ahşap, taş, seramik, tekstil vb. biçimler üzerinde resimsel ve kabartma olarak veya taş, mermer, ahşap, metal, seramik gibi işlenebilen malzemelerle üç boyutlu birer sanat nesnesine dönüşebilmektedir. Araştırmanın sınırlılıkları çerçevesinde bereket sembollerinin kavramsal yönüyle veya sadece biçimleriyle çağdaş plastik sanatlar alanında sanat nesnesi olarak kullanılan eserler incelenmiştir.

Bu çalışmada yıldız, ay ve güneş gibi kozmolojik terimlerin bulunmasının yanında, hayat ağacının altında bulunan birçok hayvanın hayali birleşimiyle paradoks olarak ortaya çıkan çift başlı ejder bu kompozisyonun ana dengesini oluşturmaktadır (Görsel 1) (Ağyürek, 2011: 83) .



Görsel 1. Gülşen Ağyürek, Hayat Ağacı, 2010 Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x80 cm

Hoca Ali Rıza, Halil Paşa gibi asker ressamının resimlerinde ve Çallı Kuşağı içinde yer alan birçok ressamın izlenimci tarzındaki doğa resimlerinde ay ve güneş, doğrudan obje olarak yer almamış olsa da aydınlığı ve yansımaları ile resimde varlığını hissettirir. Akademi eğitimi alıp, çocuksu duyarlılığını hiç kaybetmemiş olan Ressam Fahir Aksoy’un “Güneşli Peyzaj” resminde güneş, turuncu renkte eserin tümüne hakim olarak görülmektedir (Görsel 2) (Arda, 2008: 28).



Görsel 2. Fahir Aksoy, Güneşli Peyzaj, 1916

Fransız Ressam, Jules Bastien Lepage, realizm akımının sonlarında ortaya çıkan bir sanatsal üslup olan natüralizmin başlangıcında önemli bir rol oynamıştır. Çalışmalarının konusu genellikle kırsal hayat, tarlada çalışan çiftçilerin yaşamlarıdır. 1880 yılında yaptığı “Olgunlaşmamış Buğdaylar” çalışması da buna örnektir (Görsel 3) (Kalpak, 2019: 39).



Görsel 3. “Olgunlaşmamış Buğdaylar”, Jules Bastien Lepage, 1880, Tuval üzerine yağlıboya, 50,7x105 cm, Musee Canadien de la Guerre, Kanada

Van Gogh, doğanın yatay sonsuzluğu içerisinde kimi zaman buğday tarlasını, kimi zaman ay çiçeğini görünür kılmıştır. Sanatçı istediği biçimi ön plana çıkartırken istediği de biçimi de geriye atmıştır. Bu sayede mekânın detayda saklı olan büyüü bakışı bakmaya itmiştir (Görsel 4) (Altaş, 2018: 21).



Görsel 4. Van Gogh, Kargalar ile Buğday Tarlası, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50,5 x 103 cm, Van Gogh Müzesi

Kadir Şişginoğlu eserlerinde güvercin imgesini merkeze koymaktadır ve güvercin, birlik, bereket, umut, inanç, sevgi, güzellik, aşk temalarını tablolarına yansıtmaktadır. (Görsel 5) (Şişçi, 2018: 51).



Görsel 5. İsimsiz, Kadir Şişginoğlu, Tuval Üzeri Karışık Teknik, 50x50 cm, 2015

Anadolu’ da ki bereket sembolleri içerisinde yer alan buğday ve karınca imgelerini özgün çalışmasında imge olarak kullanan sanatçı; “Tohum-Takas” isimli projede seramik heykel karıncalar buğday başakları taşımaktadır. Karıncalara yüklenen misyonun sorumluluğu ağırdır zira yeryüzünün temel besin kaynağı olan buğdayı açlık ve yoksulluk yaşanan her yere ulaştırmak gibi bir görevleri vardır şeklinde ifade etmektedir (Görsel 6) (<http://buketacarturk.blogspot.com/2013/11/tohum-takas.html>).

Sanatçı bu imgeleri bereket kültürünün ötesinde; uzun süredir farklı misyonlar yükleyerek karınca figürleri yapmaktadır. Türk sanatçı, kişisel kaygı ve düşüncelerini, toplumsal alanda söylemek istediklerini sanatsal alanda

biçime dönüştürmektedir. Karıncaları özellikle örgütlü yaşam biçimleri ve disiplinleri nedeniyle seçmiş olan sanatçı, “Tohum-Takas” isimli projesinde buğday başağı taşıyan karıncaları ile yeryüzünün yoksulluk ve beraberinde en temel sorunu olan açlık durumuna dikkat çekmek istemiştir (Gökbel, 2018: 212).



Görsel 6. Buket Acartürk, Tohum Takas Projesi, 1,5 m², 2014

İsmail Acar’ın Anadolu’daki bereket sembolleri içerisinde sıkça rastladığımız nar formunu seramik eserlerinde sanat imgesi olarak kullandığını görmekteyiz. Nar isimli resimde çini motifleriyle kaplı bir zemin üzerinde yer alan bir çini tabak içerisinde narlar görülmektedir. Eserde ikisi bütün, ikisi parçalanmış ve taneleri görülen toplamda dört tane nar ile geri plandaki çiniler üzerinde stilize edilmiş, narçiçeği desenleri dikkati çekmektedir. Türk Sanatının en önemli ve başarılı süsleme dallarından birisi olan çinicilikte, bitkisel motiflere sıkça yer verilmektedir. Doğadan yola çıkılarak oluşturulan bu motifler içerisinde stilize edilmiş nar meyvesine ve çiçeğine de sıkça rastlanmaktadır. Çini sanatının kendine has etkileyici mavi ve kırmızı renklerinin mükemmel uyumu içerisinde kırmızı renkteki narların hiperrealist bir anlayışla çarpıcı bir şekilde yansıtıldığı görülmektedir (Görsel 7) (Büyükkol, 2020: 116).



Görsel 7. İsmail Acar, Çinili Nar, T.Ü.K.T., 75 x 75 cm

Anadolu’da bereket sembolü olarak ta görülen örümcek salt biçimsel yönüyle sanatçılara esin kaynağı olmuştur. Heykeltıraş Louise Bourgeois örümceği sanatsal imge olarak çalışmıştır. Çalışma Kanada Ulusal Galerisi önünde kalıcı olarak sergilenmektedir (Görsel 8).



Görsel 8. Louise Bourgeois, Örümcek, 1999, Bilbao

Seramik tabak çalışmalarında; “Melengeç” adlı kadın figürleri, narlar, karpuzlar ve balıklarla iç içedir. Bedri Rahmi, Melengeçleri bazen bir karpuzun ya da bir balığın içinden çıkarken göstermiştir. Bunların bir bereket metaforu olduğu akla gelir. Bu bereket hem kadının, hem nakışın, hem de Bedri Rahmi’nin üretkenliğinin bereketi olmalıdır. Halk kültüründe de kadın bedeni ve nar gibi sembollerin bereketle ilişkisi vardır, balık ise denizin bereketidir, kısmettir. Çağlar boyunca Anadolu kültürlerinin hemen hepsinde yer etmiş bereket kültürünün izleri halk sanatlarında da gözlenir. Bedri Rahmi gibi Anadolu kültürlerine ve ürünlerine yakınlığı ile bilinen bir sanatçının bu simgeleri kullanması şaşırtıcı değildir (Görsel 9-10) (Yemenicioğlu, vd.2019: 862).



Görsel 9-10: Bedri Rahmi Eyüboğlu, karpuz, kadın, balık, nar, nar imgesiyle resimlenmiş tabaklar, 1975

4. Kişisel Uygulama

Kongre ve fuar alanı binası fuaye alanında sergilenen “Bereket” isimli seramik pano çalışması 9 m x 7 m ölçülerindedir. Çalışmanın sergileneceği mekanın kongre ve fuar alanı olması, uygulamanın kavramsal içeriğini belirlemede etken rol oynamıştır. Çalışmanın boyutunu belirlerken sergileme alanının büyüklüğü göz önünde bulundurularak tasarlanmıştır. Geçmişten günümüze fuar kavramını düşündüğümüzde ulusal ve uluslararası tarım, hayvancılık, sanayi, teknoloji, el sanatları vb. alanlarda üretilen ürünlerin sergilendiği veya satışa sunulduğu yerlerdir. Hem üretim anlamında hem de satış performansı açısından bereket kavramının bu mekânla eşleşebileceği düşünerek tasarımın kavramsal çerçevesi oluşturulmuştur.

4.1.Tasarım ve Uygulama Aşaması

Çalışmanın sergileneceği mekânla ilintili olarak kavramsal çerçevesi oluşturulan tasarımda tasarım imgesini oluşturacak biçimleri belirlemek için Anadolu’daki bereket sembolleri üzerinde durulmuştur. Konuyla ilgili literatür taraması yapılmış elde edilen bilgiler ışığında ve tasarım ilkeleri göz önünde bulundurularak tasarım süreci gerçekleştirilmiştir. Yine Malatya’nın doğudan batıya yollar üzerinde bulunması ve insan yaşamı için elzem olan su kaynakları bakımından zenginliği temelde bu zenginliklerin avantajıyla yaklaşık 7 bin yıllık kesintisiz hayatın bu topraklarda devam etmesi gibi etkenler bereket kavramı açısından önemli yansımalar olarak tasarımın düşsel içeriğini güçlendirmiştir. Anadolu’da kullanılan bereket sembollerine ve bu sembollerin gelenek ve göreneklerde uygulama pratiklerini de yörede görmek mümkündür. İşlevsel özellikleri ve biçimleriyle bereket anlamında sembolleşen hayvan bitki, su, ev gibi canlı cansız nesnelere bu tasarımda sanat nesnesi olarak ele alınmaya çalışılmıştır.

Tasarımda; bolluk ve bereket sembolü olarak görülen, stilize edilmiş güneş sembolü, tavus kuşu, geyik, koyun, nar, arkeolojik dönemlerden günümüze ulaşabilen duvar resimlerinde ve mühürlerde bulunan buğday dalı ve başağı soyutlamaları, ekin biçerken daha fazla deste tutabilmek için ellerine taktıkları ellik, tohma suyu üzerinde bulunan Kırkgöz Köprüsü’nün kemer yapısı tasarım nesnelere olarak çalışmada yorumlanmıştır.

Tasarımın uygulamasında malzeme olarak şamot çamuru, beyaz döküm çamuru, siyah çamur, şeffaf beyaz, kırmızı, turkuaz, siyah, sarı ve kristal sırlar, sıraltı siyah ve kahverengi boya kullanılmıştır. Çalışma serbest elle şekillendirme yöntemi ve sıraltı resimleme yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Şekillendirme işlemi gerçekleştirilen çalışmanın kesim işlemi gerçekleştirilerek çalışmalar kurumaya bırakılmış kurutma işleminin tamamlanmasının ardından elektrikli fırında 1100 ° C de bisküvi pişirim işlemi gerçekleştirilmiştir. Bisküvi pişirimi yapılmış olan çalışmanın bazı parçalarına sıraltı resimlemeleri yapılmış ardından pano renklendirilmek için dizilerek önce siyah sırla antik patina yapılmış son olarak ta renkli sırlarlar kullanılarak kompresör ve fırça yardımıyla sırlama işlemi gerçekleştirilmiştir. Sırlama ve renklendirme işlemi gerçekleştirilen çalışma 1020 °C’de pişirilmiştir. Çalışmanın bazı parçalarına görsel etkiyi zenginleştirmek ve hareketlendirmek için raku ve ıslı pişirim teknikleri uygulanmıştır (Görsel 11).



Görsel 11. Bereket, 9mx7m, Seramik, elle şekillendirme,2021

Ekin dererken daha fazla ekin destesini tutabilmek için kullanılan “ellik” formu tasarım imgesi olarak ele alınmıştır. İşlevsel açıdan sergilediği bu tavrıyla tasarımda bereket sembolü gibi düşünülerek çalışma içerisinde farklı yerlerinde birim tekrarı şeklinde kullanılmıştır. Ellik formu işlevselliğine dayalı anlamı ve form olarak özgün biçiminden dolayı çalışmayı hareketlendiren ve çalışmanın kavramsal yönünü güçlendiren bir imge olarak düşünülmektedir (Görsel 12-13). Çalışmanın tam merkezinde yer alan kemer formunun yüzeyi modüler Selçuklu geometrik süslemesiyle işlenmiş kemerin en üst kısmının içine bir halı dokuma düğümü şekli olan Pazırık Halısı’nda da yer alan Gördes Düğümü uygulanmıştır. Gördes Düğümü’ nün etrafına ellik imgesi hilal şeklinde modüler olarak dizilmiştir. Bu düğümlerin sayesinde halıyı düğümlerin ahenkli birlikteliği olarak düşünülerek bireyler içinde birlikteliğe ve birlikteliğin getireceği bolluk berekete gönderme yapılmıştır.



Görsel 12-13. Bereket, çalışma detay

Çalışmada sıraltı yöntemiyle tasarım imgesi olarak kullanılan ve Anadolu’da farklı dönemlerde stilize edilmiş olan güneş sembollerini görmekteyiz. Güneş doğadaki tüm canlılar ve bitkiler için ışın ve besin kaynağı özelliğiyle önem taşımaktadır. Anadolu’da aydınlık ve bereketin önemli bir sembolü olarak dikkat çekmektedir. Kavramsal yönü veya biçimiyle sanatçılarındaki çalışmalarında direk veya dolaylı imge olarak kullanmada bir esin kaynağıdır (Görsel 14-15).



Görsel 14 -15. Bereket, çalışma detay

Anadolu coğrafyasında da bulunan geyiğin insan yaşamında sembolik olarak önemli bir yeri vardır, saflığın ve bereketin sembolüdür. Çalışmada imge olarak yorumlanmış geyik biçimlerinden ilki M.Ö. 3300 yılında Arslantepe Höyük Sarayı mühür baskısı olarak işlenmiş stilize geyik formudur ve sıraltı resimleme tekniğinde uygulanmıştır (Görsel 16). İkincisi ise Pazırık Halısı’nda bulunan geyik yorumlamasıdır (Görsel 17).



Görsel 16-17. Bereket, çalışma detay

Anadolu’da farklı medeniyetlerde taneli yapısıyla bereket sembolü olarak görülen nar bu mistik anlamıyla çalışmada tasarım imgesi olarak yer almıştır (Görsel 18). Buğday ve buğday başağı da insanoğlunun yaşam sürecinde besinsel olarak vazgeçemediği tarımsal ürün özelliğiyle önem taşır. Tekli bir tohumun çoklu bir ürüne dönüşmesi yönüyle insanlar için bereket anlamında mistik bir öneme sahiptir, bu yönüyle bereket sembolü olarak atfedilir. Çalışmada Arslantepe Höyük Sarayı duvarında yer alan çift süren hayvanlar betimlenirken iki hayvanın arasında stilize edilmiş buğday başağı formunu görmekteyiz. Ayrıca çalışmada buğday başağı stilize edilerek dekoratif unsur olarak işlenmiştir (Görsel 19). Her iki imgenin vurgulandığı seramik birimlerin yüzeyine sır altı dekor yapılmıştır.



Görsel 18-19. Bereket, çalışma detay

Çalışmada tasarım ögesi olarak sıraltı dekor uygulanarak resmedilen turna kuşu ve buğday başağı toplumlarda bolluk bereketin vazgeçilmez iki unsurudur. Kavramsal anlamlarının yanı sıra ergonomik yapılarıyla da çalışmaya hareket ve biçim zenginliği katabilecekleri düşünülmüştür (Görsel 20). Yuvarlak form içerisindeki kurgulamada ise geyik boynuzlarından yola çıkarak tasarlanmış olan 3 adet yatay biçimin üzerine yine yorumlanmış geyik formundan oluşan baskılarla kurgulama yapılmıştır (Görsel 21).



Görsel 20-21. Bereket, çalışma detay

5. Sonuç

Geçmiş çağlardan günümüze kadar Anadolu’da ve dünyanın farklı alanlarında yaşayan birey ve topluluklarda “bereket” kavramının yaşamlarını rahat sürdürebilmeleri açısından önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Bu sembolleştirmeler; mistik ve dinsel açıdan önemli güçleri temsil edebilirken, toplumlar arasında farklı anlamlar içerebilmektedir. Bunun yanı sıra, aynı toplumda bile kimi zaman anlam kaymalarının olduğu anlaşılmaktadır. Bu sembolleştirmelere toplumsal yapıya veya yaşanmışlıklara göre pozitif veya negatif anlamlandırmalar da yüklenmiş olabilir. Bir toplumda pozitif anlam içeren sembol başka bir toplumda negatif anlamda içerebilir veya semboller birkaç anlamı temsil edebilir. Hal böyle olsa bile bu tür birçok sembolize inanışların geçmişten günümüze kadar aktarıldığını devam ettiğini görmekteyiz. Bu bereket sembolleri de yaşatıldıkları toplumların birer kültür birikintileri olma niteliği taşımaktadır.

Yaşatıldıkları toplumların birer kültür birikintisi olan bereket sembolleri anlamsal özelliğiyle kullanıldıkları toplumlara sinerji verirken sanat ve sanatçı içinde güçlü bir esin kaynağı olma özelliği taşımaktadır. Hem bereket kavramının kendisi hem sembolleri hem de bunu kullanan toplumların eylemsel durumları sanatçılar için de araştırma ve sanat nesnesi üretmede esinlenilen konular arasında yerini almıştır.

Zengin bir kültürel birikim olarak varlığını sürdüren bereket sembolleri; biçimleri, konuları itibariyle birçok sanat disiplininin yanı sıra plastik sanatlar bağlamında resim heykel seramik sanatı alanlarında çalışmalar yapan birçok sanatçıya da ilham kaynağı olmuş ve olmaya da devam edeceği düşünülmektedir.

Kaynakça

- Alp, Ö. (2009). Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş, Genel Yayın Nu.:8 Sertifika Nu.: 12131 ISBN: 978-605-4160-06-8 1. Basım, Eflatun Yayınevi, Ankara
- Altaş, Ş. (2018), İmgenin Bakışı, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, s:21
- Altınar, S. (2018). Bir Motifin Peşinden: Osmanlı Sanatında “Bereket Boynuzu” Journal of History Studies, ISSN: 1309 4173 (Online) 1309 - 4688 (Print) Volume 10 Issue 7, p. 21-57, October 2018 DOI Number: 10.9737/hist.2018.648
- Arda, Z. (2008), Türk Sanatı İkonografisinde Kün – Ay Motifleri ve Çağdaş Türk Resmine Yansıması, Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi Sayı: 25, Sayfa 21 -32, 2008
- Büyükkol, S. (2020). Türk Mitolojisindeki Nar Sembolünün Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları, Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 44, s. 109-121. doi: 10.7816/ulakbilge-08-44-11
- Çetin, C. (2006). “Anadolu’da Bereket Kültü ve Anadolu Türk Köylüsü Seyirlik Oyunlarına Yansımaları”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 46, 1, 2006, s. 190
- Çoruhlu, Y. (1995). Türk Sanatında Balık Figürlerinin Sembolizmi, Türk Dünyası Dergisi, S: 99,s. 53-54.
- Devellioğlu, F. (1999). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat, Ankara, s.87, Ankara
- Eliade, M. (2009). Dinler Tarihine Giriş, Kabcacı Yayınları, İstanbul
- Erbek, G. (1986). "Hayat Ağacı Motifi II", Antika, 16, s:26, İstanbul
- Gökbel, F. M. (2018). Çağdaş Seramik Sanatında İmge Olarak Böcek Kullanımı. Anadolu Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Dergisi, 8 (2), 206-224.
- Gültekin, R. (2008). Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 3/5 Fall 2008
- Kalpak, F. (2019), Çağdaş Resim Sanatında Kadın Bedeni Kullanımı ve Günümüz Resim Sanatına Yansımaları, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s:39.
- Kabağaçlı, Ş. (1991). Anadolu Tanrıları, 101,Ankara
- Mellaar, J. (2003). Çatalhöyük, (Çev. Gökçe B. Yazıcıoğlu).Yapı Kredi Yayınları-1759 Sanat-96, İstanbul
- Oğuz, B. (1983). Mezar Taşında Simgeleşen İnançlar, Can Matbaası, s:24, İstanbul
- Örnek, S.V,(1977). Türk Halk Bilimi, Ankara
- Örnek, S. V. (1988). 100 Soruda İlkelerde Din Büyü Sanat Efsane, Gerçek Yayınları, İstanbul
- Özgüç, T. (1988). İnandiktepe Eski Hitit Çağında Önemli Bir Kült Merkezi, Türk Tarih Kurumu, Ankara
- Öztelli, C. (1976). Eski İnançların Bugünkü izleri, I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, s.241-24, Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınlan, Ankara
- Şenesen, R. (2011). Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Folklor Edebiyat Dergisi, c.17, S:66, s.2

Şişçi, F. (2018). Türk Mitolojisinde Güvercin Motifi ve Çağdaş Türk Resminde Temsili, İdil Dergisi, cilt / volume 7, sayı / issue 41 DOI: 10. 7816 /idil-07-41-07

Uzunoglu, E. , Seher, A.B. ve Kızıltan, Z. (1993). Çağlar Boyu Anadolu'da Kadın, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul

Yemenicioğlu Negir, E., Korkmaz, T. (2019). Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Resim Yüzeyi Olarak Seramik Malzeme, Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, S. 42,: s. 853-866. doi: 10.7816/ulakbilge-07-42-08 Ö

İnternet Kaynakça:

<https://kulturveyasam.com/8-madde-ile-anadoluda-bolluk-bereketin-simgesi-olan-turna-kusu-kulturumuzdeki-yeri/> (Erişim: 13.05.2022)

Görsel Kaynakça:

Görsel 1. Ağyürek,G.,(2011). Geleneksel Türk Resim Sanatının Günümüzdeki Söylemi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, s:83,Erzurum

Görsel 2. Arda, Z. (2008), a.g.e.

Görsel 3. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-b/bastien-lepage-jules/jules-bastien-lepage-olgunlasmis-bugdaylar-3331/> (Erişim:1.04.2022)

Görsel4. https://tr.wikipedia.org/wiki/Bu%C4%9Fday_Tarlas%C4%B1_ve_Kargalar#/media/Dosya:Vincent_Van_Gogh_-_Wheatfield_with_Crows.jpg (Erişim:7.04.2022)

Görsel 5. Şişçi, F. (2018),Türk Mitolojisinde Güvercin Motifi ve Çağdaş Türk Resminde Temsili, İdil Dergisi, cilt / volume 7, sayı / issue 41 DOI: 10.7816 /idil-07-41-07 (Erişim:9.04.2022)

Görsel 6. <http://buketacarturk.blogspot.com/2013/11/tohum-takas.html> (Erişim:13.04.2022)

Görsel 7. <http://kanalkultur.blogspot.com/2013/12/ismail-acar-cinili-nar.html> (Erişim: 10.04. 2022)

Görsel 8. https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:NGC_Maman.JPG (Erişim:17.04.2022)

Görsel 9. <http://rahmiejuboglu.com/bedri-rahmi-eyuboglu/sanatici-kisiligi/seramik-ustasi> (Erişim: 19.04.2022)

Görsel 10. <http://rahmiejuboglu.com/bedri-rahmi-eyuboglu/sanatici-kisiligi/seramik-ustasi> (Erişim: 20.04.2022)

Görsel 11. Kişisel Arşiv

Görsel 12.Kişisel Arşiv

Görsel 13. Kişisel Arşiv

Görsel 14. Kişisel Arşiv

Görsel 15. Kişisel Arşiv

Görsel 16. Kişisel Arşiv

Görsel 17. Kişisel Arşiv

Görsel 18. Kişisel Arşiv

Görsel 19. Kişisel Arşiv

Görsel 20. Kişisel Arşiv

Görsel 21. Kişisel Arşiv

Emine KOCA

Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, emine.koca@hbv.edu.tr Ankara-Türkiye
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6607-5652>

Nezla ÜNAL

Öğr. Gör. Pamukkale Üniversitesi Denizli, nezlaunal@pau.edu.tr, Denizli-Türkiye
ORCID: <https://orcid.org/0000000226893666>

TEKSTİL VE HAZIRGIYIM İŞLETMELERİNİN SÜRDÜRÜLEBİLİRLİĞE YÖNELİK YAKLAŞIMLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ: DENİZLİ İLİ ÖRNEĞİ

Özet

Denizli’de faaliyet gösteren işletmelerin sürdürülebilirlik yaklaşımlarının üretim süreçlerine yansımalarının çevresel, sosyal ve ekonomik açıdan değerlendirilmesinin amaçlandığı bu betimsel araştırmada tarama modeli kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini Türkiye’de tekstil ve hazır giyim sektöründe faaliyet gösteren işletmeler oluştururken, örneklem grubunu Denizli Merkez Efendi, Buldan, Sarayköy ilçeleri ve Honaz organize sanayi bölgesinde faaliyet gösteren ve random yöntemiyle seçilen büyük, orta ve küçük ölçekli 68 adet tekstil ve hazır giyim işletmesinin yetkilileri oluşturmaktadır.

Araştırma verilerinin toplanmasında araştırmacılar tarafından hazırlanan ölçme aracı olarak anket kullanılmıştır. İki bölümden oluşan ölçme aracı 68 işletmedeki yetkililere uygulanmış ve bazı katılımcılar ile yüz yüze görüşme gerçekleştirilmiştir. elde edilen veriler SPSS (Statistical Package Program for Social Science) 21.0 programı kullanılarak analiz edilmiştir. Frekans tablolarının yanı sıra veriler merkezi eğilim (ortalama) ve değişkenlik ölçülerinin oluşturduğu (standart sapma) betimsel istatistiklerle anlamlı hale getirilmiştir. Tekstil ve hazır giyim sektöründe faaliyet gösteren işletmelerin ekolojik, ekonomik ve sosyal sürdürülebilirlik ölçeği puanlarının üretim alanına göre anlamlı bir farklılık gösterip göstermediğini test etmek amacıyla Kruskal Wallis H testi Ki-kare istatistiği testi yapılmıştır. Anlamlı farkın hangi gruplar arasında olduğunu belirlemek amacıyla ikili karşılaştırmalarda Mann Whitney U testinden yararlanılmıştır.

Araştırma sonuçlarına göre işletmelerin çoğunluğunun yeni ürün geliştirme periyodunu uzun süreli planladığı ve yavaş moda felsefesini benimsediği gözlenmiştir. İşletmelerin önemli oranda sürdürülebilirliğe yönelik farkındalıklarının olduğu ve bunun uygulamalarına yansıdığı belirlenmiştir. En yüksek duyarlılığın ekolojik sürdürülebilirliğe, en düşük duyarlılığın ise sosyal sürdürülebilirliğe ilişkin olduğu tespit edilmiştir. İşletmelerin sürdürülebilirliğe yönelik uygulamalarında ekolojik sürdürülebilirlik ölçeği puanlarının üretim alanına göre anlamlı farklılık gösterdiği ve dokuma/terbiye/boyama alanında üretim yapan işletmelerin ekolojik sürdürülebilirlik ölçeği puanlarının, tekstil ürünleri üretimi ve her iki alanda üretim yapan (dokuma, terbiye, boyama, üretim) işletmelerin puanlarına göre anlamlı düzeyde daha yüksek olduğu belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tekstil, Hazırgiyim, Sürdürülebilirlik, Ekoloji, Ekonomi.

EVALUATION OF APPROACHES OF TEXTILE AND APPAREL COMPANIES TO SUSTAINABILITY : THE EXAMPLE OF DENİZLİ

Abstract

A scanning model was used in this descriptive study to evaluate the environmental, social, and economic reflections of the sustainability approaches of businesses operating in Denizli on the production processes. The universe of the study consists of enterprises operating in textile and ready-made clothing sectors in Turkey, and the sample group comprises the officials of randomly selected 68 large-, medium- and small-scale textile and ready-made clothing enterprises operating in Merkez Efendi, Buldan, and Sarayköy districts of Denizli and Honaz organized industrial zone

A survey devised by the researchers was used as a measurement tool in the collection of study data. The measurement tool, consisting of two parts, was applied to the officials from 68 enterprises and face-to-face interviews were conducted with some participants. The obtained data were analysed using the SPSS (Statistical Package Program for Social Science) 21.0 program. The data were made meaningful through descriptive statistics formed by central tendency (mean) and variability measures (standard deviation) as well as frequency tables. In order to test whether the ecological, economic, and social sustainability scale scores of the enterprises operating in the textile and ready-made clothing sector show a significant difference by production area, the Kruskal Wallis H test Chi-square statistics test was conducted. Mann Whitney U test was used in pairwise comparisons to determine between which groups a significant difference exists.

The results of the study showed that the majority of the enterprises devise long-term plans for new product development and adopt a slow fashion philosophy. Data shows that businesses have a significant awareness of sustainability and this is reflected in their practices. It was determined that the highest sensitivity was related to ecological sustainability and the lowest sensitivity to social sustainability. Analysis of the data showed that in the sustainability practices of the enterprises, the ecological sustainability scale scores differ significantly by production area, and the ecological sustainability scale scores of the enterprises operating in the weaving/finishing/dyeing fields are significantly higher compared to those of the enterprises operating in textile production and both fields (weaving, finishing, dyeing, production).

Keywords: Textile, Ready-made clothing, Sustainability, Ecology, Economy.

1.Giriş

Değişen tüketim davranışlarının beraberinde getirdiği hızlı tüketimin sonucunda yenilenemez kaynakların sınırsızca tüketilmesi ile ekolojik, ekonomik, sosyal birçok problemin gündeme gelmesi, her sektörün kendi içinde hammaddeden, üretim yöntem ve süreçlerine kadar her aşamada sürdürülebilirliğe yönelik çeşitli girişimlerde bulunmasını zorunlu hale getirmiştir. Bu zorunluluk, firmaların sürdürülebilir üretim anlayışını benimseyerek, sosyal uygunluk standartlarını tedarikçilerini de kapsayacak şekilde en üst düzeyde uygulamalarını, hatta ürünlerinin tüketiciyle buluşmasından sonra da sürdürülebilirliğe yönelik unsurları hizmet olarak sunabilmelerini de sağlamıştır. Dolayısıyla günümüzde firmaların rekabet ortamına ayak uydurabilmelerinde de sürdürülebilirliğin önemli rolü olduğunu söylemek mümkündür.

Sürdürülebilirlik kavramının, H. C. von Carlowitz tarafından 1650'lerde odun kaynaklarının sürdürülebilirliğini destekleyebilecek toprakların korunmasına yönelik araştırmada (Kotob, 2011:3) gündeme gelmiş olması, bu terimin çok eski tarihe dayandığını ortaya koymakla birlikte, süreç içerisinde çok farklı açılardan ele alınarak tanımlanmıştır. Brundtland World Commission (1987) raporunda sürdürülebilirlik terimi, “*gelecek nesillerin kendi ihtiyaçlarını karşılama kabiliyetinden ödün vermeden şimdiki neslin ihtiyaçlarını karşılayan kalkınma*” olarak tanımlanarak hem gelişmekte olan hem de sanayileşmiş ekonomilerde ekonomik faaliyetin çevresel etkisi ve temel insan ihtiyaçlarının nasıl karşılanacağı üzerine odaklanılmıştır. Shrivastava (1995:955) sürdürülebilirliği, “*kaynakların tükenmesi, enerji maliyetlerindeki dalgalanmalar, ürün yükümlülükleri, kirlilik ve atık yönetimi ile ilişkili uzun vadeli riskleri azaltma potansiyeli sunmak*” olarak tanımlamaktadır. Kuhlman ve Farrington (2010:3441) ise “*uzun, hatta belki de sonu belirlenemeyen bir süre boyunca refahı sürdürmek*” olarak tanımlaması da diğer tanımlarda olduğu gibi

sürdürülebilirliğin üç bileşeni olan ekoloji, ekonomi ve sosyal boyutlarına vurgu yapmaktadır. Zira, sürdürülebilirliğin gerçekleşmesi için ekolojik, ekonomik ve sosyal/etik olmak üzere var olan bu üç boyutunun da sağlanması gerekmektedir (Mangır, 2016:146).

Ekolojik, ekonomik ve sosyal/etik boyutlarıyla ortak kavramlar üzerinde gelişim gösteren moda ve sürdürülebilirlik, temelinde birbiriyle çelişen olgulardır. Modanın sürekli yenilik gerektiren hızlı döngüsel özelliği ile sürdürülebilirliğin kullanım ömrü uzun ürünleri gerekli kılan yavaş döngüsü bu çelişkiyi ortaya koymaktadır (Koca, 2019:657). Bu bağlamda, küresel bir endüstri olan tekstil ve moda endüstrisi sürdürülebilirlik açısından ilgili platformlarda en fazla tartışılan alanlardan biri olarak gündemdeki yerini korumaktadır. Her geçen gün gelişerek çoğalan ekolojik moda, eko moda, yeşil moda, sürdürülebilir moda gibi birçok kavram ortaya çıksa da tüm kavramların ortak noktasının, sürdürülebilirliğe atf yaparak farkındalık ve bilinç oluşturmak ve sektörü üretim süreçlerini gözden geçirmeye teşvik etmek olduğu açıkça görülebilmektedir.

Yüksek kaliteli ürünlerin var olduğu ya da eko moda akımı olarak tanımlanan sürdürülebilir moda, doğal hayata fayda sağlamayan giysilerin kullanımına, ihtiyaç olmadığı halde yapılan alışverişe, üretim sektörlerinde çalışan işçilerin sosyal ve ekonomik haksızlıklarına, su ve enerji israfına karşı oluşturulmuş bir tasarım yaklaşımıdır. Sürdürülebilir moda felsefesinde amaç yaşam döngüsü ile süresiz olarak devam ettirilebilir sistemler oluştururken çevrecilik ve sosyal sorumluluk ilkelerini de koruyabilmektir (Tiber ve Yücel 2018: 955-971; Khan, 2014: 17-34). Bu perspektiften bakıldığında, tekstil üretimi için hammaddenin elde edilmesinden mamul ürüne kadar tüm üretim boyunca kullanılan su ve kimyasallar çevresel etkilerin en önemlilerinden biri olarak görülmektedir. Bu nedenle, giysilerin üretim sürecinden kullanım ömürlerinin sonuna kadar her adımının çevresel etki potansiyeli taşıdığını söylemek doğru bir yaklaşımdır. Çünkü her yeni giysi üretimi genellikle önemli miktarda sera gazı üreten enerji gerektiren yoğun bir süreç olmakla birlikte, hızlandırılmış üretim ve aşırı tüketim hava kirliliği, su kirliliği ve atık davranışı vb. sürdürülebilirlik sorunlarına da yol açmaktadır (Koca ve Koç, 2020:176). Sadece üretim sürecinde değil, tüketim sonrası doğaya atılan tekstil atıklarının çevreye zararlı etkilerinden dolayı da tekstil ve moda endüstrisinin çevreye zarar veren ikinci en büyük endüstri kolu olduğu dikkate alındığında, bu sektörün sürdürülebilir dönüşümünün ne kadar önemli olduğu açıkça ortaya çıkmaktadır.

Son yıllarda hem çalışma koşulları hem de çevresel etkileri ile çok fazla tartışılan ve eleştirilere maruz kalan bu sektörde işletmelerin konuya farkındalıkları her geçen gün artmakta ve farklı sürdürülebilirlik girişimleri ile iş modellerini dönüştürme çabaları olduğu gözlenmektedir. Özellikle büyük ölçekli işletmelerin önemli bir kısmının bir çevresel ve sosyal uygunluk denetleme mekanizmasının olması sürdürülebilirlik açısından önemli bir gelişme olmasına rağmen, en büyük çevre kirliliğinin tedarik zincirinde tekstil üretimi yapan alt tedarikçilerden kaynaklanıyor olması da gündemde olan konulardan biridir. Zira, giysi üretiminde hammaddeden kumaş üretimine, boyamadan dikim işlemlerine kadar pek çok aşama farklı tesislerde gerçekleşmektedir.

Tekstil ve moda sektörünün birbirinden ayrılamayacak biçimde birbiri ile bağlantılı olması sebebiyle hammaddeden kullanım sonrasına kadar sürdürülebilirliğin sağlanmasını gerekli kılmaktadır. Elyafın iplik halinden, bitmiş ürün haline gelene kadar geçirdiği işlemler dikkate alındığında alerji, doğurganlığın bozulması, kanserojen ve nörolojik etkileri görmezden gelinemez (Koca vd., 2016: 220). Ayrıca, satın alındıklarında etkileri çok fazla görünmez olsa da tekstil ve hazır giyim ürünlerinin çevresel bozulmaya katkısının oldukça fazla olduğu da bir gerçektir. Bir yandan tekstil ve giyim ürünlerinin üretim süreçlerinin enerji yoğun olması ve enerjinin de çoğunlukla yenilenemeyen kaynaklardan elde edilmesi, diğer yandan tüketici ile buluştuktan sonra kullanım ömrü oldukça kısalan giysilerin sirkülasyonunu hızlandıran moda olgusuyla gelişen yeni tüketim kalıplarının yarattığı aşırı tüketim ve atık davranışları dikkate alındığında, bu sektörün iklim değişimine olumsuz etkilerinin kaçınılmaz olduğu görülmektedir. Çünkü, fazla tüketilen enerjiden harcanan su miktarı ve kirliliğine, atmosfere salınan gazlardan insan emeğine kadar pek çok açıdan hasara yol açtığı gibi hammadde ve doğal kaynakların kullanımında da olumsuz etkileri

olduğu bilinmektedir. Bu olumsuz etkiler, üretim ekolojisi, insan ekolojisi ve atık ekolojisi kavramlarını gündeme getirmekle birlikte, sürdürülebilirliğin çevresel, sosyal ve ekonomik boyutunun önemini de ortaya koymaktadır. Bu durum sektörün hem bölgesel hem de küresel düzeyde sürdürülebilirlik için problemler yaratmaya devam ettiğini göstermektedir. Bu doğrultuda sektörde, hammaddeden üretim ve kullanım sürecine kadar problemleri ortadan kaldırmaya yönelik; sıfır atıklı tasarım, malzeme odaklı tasarım ve kalıp odaklı tasarım gibi her geçen gün çeşitlenen sürdürülebilir tasarım yaklaşımlarıyla gündeme gelen işletme sayısı da artmaktadır.

Son yıllarda tekstil ve hazır giyim sektöründe faaliyet gösteren sürdürülebilir tasarımı benimsemiş birçok marka tüketicilerin beğenisini kazanan uygulamaları ile aynı zamanda sürdürülebilirliğe yönelik farkındalığı da artırmaktadırlar. Örneğin; H&M markası sürdürülebilirlik stratejisi olarak, “kullan-at” modeli yerine, giysilerin geri dönüştürülmesi veya yeniden kullanılmasını amaçlayan kapalı döngü (closed loop) modelini tercih etmektedir. Hammade seçimi ile başlayan döngünün kapatılması için tüketicinin atacağı giysilerin geri kazanılması ve tekrar kullanılması amaçlanmıştır. Bir başka sürdürülebilirlik stratejisi örneği ise Inditex gruptur. Ürünlerinde belirli oranlarda geri dönüşümlü pamuk, keten, polyester gibi hammaddeler kullanan Index grup, 2025 yılına kadar %100 oranında geri dönüşümlü hammaddeler veya yenilenebilir kaynaklar kullanmayı hedeflemektedir. Hazır giyim sektöründe sürdürülebilirliğe oldukça önem veren ve bu konuda ilk faaliyete geçen firma olan Levi's markasının ürettiği denim pantolonlar %29 oranında tüketici sonrası oluşan atıklardan geri dönüştürülmüş pet şişe içermektedir (Necef vd., 2020: 67-78).

Sürdürülebilir yaklaşım anlayışı, üretim sürecinin sonucunda ortaya çıkan her türlü hasarı ortadan kaldırmakla mücadele etmek yerine, üretim sürecinin başında bu hasarın oluşmasını engelleyecek önlemleri almayı gerektirmektedir. Böylece, hammaddenin ve enerjinin etkin ve verimli kullanılması, daha az atık üretilmesi ve atıkların geri kazanılması sağlanarak, bu anlayışın sektör tarafından bir ilke olarak benimsenmesi ile gerekli önlemler alınabilecek ve ekolojik ekonomik ve sosyal açıdan oluşabilecek olumsuzluklar minimize edilebilecektir. Bu nedenle, özellikle tekstil ve hazır giyim sektörünün yoğun olduğu bölgelerdeki işletmelerin sürdürülebilirliğe yönelik tutum, davranış ve farkındalıkları sürdürülebilirlik açısından ayrı bir önem taşımaktadır. Bu düşünceden hareketle planlanıp yürütülen çalışmada, ülkemizin tekstil ve hazır giyim sektörünün en yoğun olduğu illerinden biri olan Denizli’de faaliyet gösteren işletmelerin sürdürülebilirliğe yönelik yaklaşımları ve üretim süreçlerine yansımalarının çevresel, sosyal ve ekonomik açıdan değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

2. Yöntem

Denizli’de faaliyet gösteren işletmelerin sürdürülebilirliğe yönelik yaklaşımları ve üretim süreçlerine yansımalarının çevresel, sosyal ve ekonomik açıdan değerlendirilmesinin amaçlandığı bu betimsel çalışmada tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan durumu olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır (Karasar, 2004: 77).

Araştırmanın evrenini Türkiye’deki tekstil ve hazır giyim sektöründe faaliyet gösteren işletmeler oluştururken, örneklem grubunu Denizli Merkez Efendi, Buldan, Sarayköy ilçeleri ve Honaz organize sanayi bölgesinde faaliyet gösteren ve random yöntemiyle seçilen büyük, orta ve küçük ölçekli 68 adet tekstil ve hazır giyim işletmesinin yetkilileri oluşturmaktadır. Araştırma kapsamındaki işletmelerin ilçelere göre dağılımı Tablo 1’de sunulmuştur.

İşletmelerin bulunduğu ilçe	Üretim Alanı			Toplam
	Dokuma-Terbiye-Boyama	Tekstil Ürünü	Dokuma ve Tekstil Ürünü	
Merkez Efendi	1	4	6	11
Buldan	5	3	13	21
Honaz	2	17	14	33
Sarayköy	-	-	3	3
Toplam	8	24	36	68

Tablo 1. İşletmelerin İlçelere Göre Dağılımı

Tablo 1’de işletmelerin önemli çoğunluğunun hem dokuma hem de dokumadan üretilen giyim ve ev tekstili ürünleri ürettikleri, bunu sadece tekstil ürünlerini üreten işletmelerin takip ettiği görülmektedir. Sarayköy’deki üç işletme dışındaki diğer işletmelerin tümü hem dokuma hem de tekstil ürünleri üreterek faaliyet göstermektedirler.

Araştırmanın genel amacına ulaşabilmek için; aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır,

1. Denizli’de faaliyet gösteren tekstil ve hazır giyim işletmelerinin üretim süreçlerinde çevresel/ekolojik sürdürülebilirliğe yönelik uygulamaları var mıdır?

2. Denizli’de faaliyet gösteren tekstil ve hazır giyim işletmelerinin üretim süreçlerinde ekonomik sürdürülebilirliğe yönelik uygulamaları var mıdır?

3. Denizli’de faaliyet gösteren tekstil ve hazır giyim işletmelerinin üretim süreçlerinde sosyal sürdürülebilirliğe yönelik uygulamaları var mıdır?

Araştırma verilerinin toplanmasında ölçme aracı olarak, araştırmacılar tarafından hazırlanan anket kullanılmıştır. İki bölümden oluşan ölçme aracının (anket) ilk bölümünde işletme ile ilgili tanımlayıcı bilgiler, ikinci bölümünde ise üretim süreçlerindeki sürdürülebilirliğe yönelik uygulamaları çevresel, ekonomik ve sosyal açılarından ele alan 5’ li likert sorular yer almaktadır. Likert değerleri 1:hiçbir zaman, 2: nadiren, 3: bazen, 4: çoğunlukla, 5: her zaman olarak numaralandırılmıştır. Anket 68 işletmedeki sorumlulara online ve yüz yüze uygulanmış ve bazı katılımcılar ile yüz yüze görüşme gerçekleştirilmiştir.

Araştırma kapsamında elde edilen veriler SPSS (Statistical Package Program for Social Science) 21.0 programı kullanılarak analiz edilmiştir. Frekans tablolarının yanı sıra veriler merkezi eğilim (ortalama) ve değişkenlik ölçülerinin oluşturduğu (standart sapma) betimsel istatistiklerle anlamlı hale getirilmiştir. Tekstil ve hazır giyim sektöründe faaliyet gösteren işletmelerin ekolojik, ekonomik ve sosyal sürdürülebilirlik ölçeği puanlarının üretim alanına göre anlamlı bir farklılık gösterip göstermediğini test etmek amacıyla Kruskal Wallis H testi- Ki-kare testi yapılmıştır. Anlamlı farkın hangi gruplar arasında olduğunu belirlemek amacıyla ikili karşılaştırmalarda Mann Whitney U testinden yararlanılmıştır.

3. Bulgular ve Yorum

Tekstil ve tekstil ürünlerinin üretimi yoğun olarak doğal kaynak kullanılabilirliği ve insan emeğine bağlı olduğu için, tüm süreçleri yöneten ve süreçlerde aktif rol alan kişilerin etik olmayan davranışları doğal kaynakların azalmasına ve çevresel bozulmaya neden olabileceği gibi işgücü kaybına da yol açabilir. Bunun yanı sıra işletmelerin büyüklükleri, faaliyet yılları ve deneyimleri, üretim alanları ve çeşitleri gibi kendilerine özgü özelliklerinin de bu kayıpların oluşmasında olumlu veya olumsuz etkileri olabilmektedir. Ayrıca, işletmelerin sürdürülebilirliğe yönelik politika geliştirmiş olmaları kadar ilgili bir birimlerinin olup olmadığı da konuya verilen önem ve kararlılığın bir göstergesi olarak görülebilir. Dolayısıyla, işletmelerin sürdürülebilirliği benimsemeleri ve üretim faaliyetlerinin tümünde etkin olarak uygulayabilmeleri için hem işletmelerin özelliklerinin hem de söz konusu çalışanların demografik özelliklerinin

bilinmesi araştırma bulguları ve yorumlar açısından önem taşımaktadır. Araştırma kapsamındaki 68 işletmenin özellikleri ve sürdürülebilirliğe yönelik uygulamalarına dair bilgilerin elde edildiği personelin demografik özellikleri Tablo 2 ve 3'te sunulmuştur.

İşletmelerin Özellikleri		n	%
İşletmenin üretim alanı/çeşidi	Dokuma, terbiye, boyama	8	11,8
	Tekstil Ürünleri Üretimi	24	35,3
	Her ikisi	36	52,9
İşletmenin faaliyet süresi	1 yıl ve daha az	2	2,9
	2-5 yıl	10	14,7
	6-10 yıl	20	29,4
	11-15 yıl	26	38,2
	16 yıl ve üstü	10	14,7
İşletmede çalışan sayısı	1-9 kişi	2	2,9
	10-49 kişi	14	20,6
	50-100 kişi	20	29,4
	101-150 kişi	18	26,5
	151-200 kişi	8	11,8
İşletmenin yeni ürün geliştirme periyodu	251 kişi ve üstü	6	8,8
	Yılda 4 sezon (yavaş moda)	18	26,5
	Yılda 2 sezon (yavaş moda)	22	32,4
	Yılda 1 sezon (yavaş moda)	18	26,5
	Yılda 12 sezon (hızlı moda)	8	11,8
Sürdürülebilirlik politikası için ayrı birim	Yılda 12 sezondan fazla (hızlı moda)	2	2,9
	Evet	42	61,8
	Hayır	26	38,2
Toplam		68	100

Tablo 2. İşletmelerin Özelliklerine Göre Dağılımı

Tablo 2'ye göre, araştırma kapsamındaki işletmelerin %11,8'i yalnızca dokuma/terbiye/boyama alanında, %35,3'ü yalnızca üretim alanında, %52,9'u her iki alanda üretim yapmaktadır. İşletmelerin %38,2'si 11-15 yıl arasında faaliyet göstermekte, bunu %29,4'ile 6-10 yıl izlemektedir. 2-5 yıl ve 16 yıl üzeri faaliyet göstermekte olan işletmelerin oranı ise eşittir (%14,7). İşletmelerin %2,9'unda çalışan sayısı 10 kişiden az, %20,6'sında 10-49 kişi, %29,4'ünde 50-100 kişi, %26,5'inde 101-150 kişi, %11,8'inde 151-200 kişi, %8,8'inde 251 ve daha fazla kişi çalışmaktadır.

18/11/2005 tarih ve 25997 Resmî Gazetede yayımlanan “*Küçük ve Orta Büyüklükteki İşletmelerin Tanımı, Nitelikleri ve Sınıflandırılması Hakkında Yönetmeliğe*” göre çalışan sayısı açısından işletmeler; 10 kişiden az çalışanı olan “mikro”, 50 kişiden az çalışanı olan “küçük”, 250 kişiden az çalışanı olan “orta” ve 250’den fazla kişiden çalışanı olan “büyük” ölçekli olarak tanımlanmıştır. Bu bağlamda araştırma kapsamındaki işletmelerin önemli çoğunluğunu küçük ve orta ölçekli işletmelerin oluşturduğu söylenebilir.

İşletmelerin %26,5'i yavaş moda felsefesi ile yılda 4 sezon yeni ürün geliştirmekte, %32,4'ü yılda 2 sezon, %26,5'i yılda 1 sezon, %11,8'i hızlı moda felsefesi ile yılda 12 sezon yeni ürün geliştirmekte, %2,9'u hızlı moda felsefesi ile yılda 12 sezondan fazla yeni ürün geliştirmektedir. Bu dağılım işletmelerin çoğunluğunun sürdürülebilir tasarım yaklaşımı ile uyumlu yavaş moda felsefesini benimsediklerini göstermekte ve sürdürülebilirlik açısından olumlu

bir sonuç olarak görülmektedir. Ayrıca, işletmelerin %61,8'inde sürdürülebilirlik politikalarının belirlendiği ve bu politikaların yürütülmesinden sorumlu olan ayrı birim bulunması da bu sonucu destekler niteliktedir.

Katılımcıya Ait Bilgiler	Gruplar	n	%
İşletmedeki konumu / statüsü	İşveren	15	22,05
	Müdür	31	45,57
	Şef	19	27,53
	İşçi	3	4,41
Öğrenim düzeyi	İlköğretim	6	8,82
	Lise	14	20,58
	Ön lisans	28	41,16
	Lisans	15	22,05
	Lisansüstü	5	7,35

Tablo 3. Katılımcıların Demografik Özelliklerine Göre Dağılımı

Tablo 3'teki verilere göre; işletmelerin sürdürülebilirliğe yönelik uygulamalarına dair bilgilerin elde edildiği personelin ön lisans (%41,16) ve lisans (%22,05) eğitim düzeyinde yoğunlaşması işletmelerde sürdürülebilirliğin benimsenmesi açısından olumlu bir sonuç olarak görülebilir. Zira son yıllarda pek çok eğitim düzeyinin müfredatlarında sürdürülebilirliğe yönelik, dersler, uygulamalar ve etkinliklere yer verildiği bilinmektedir. Ayrıca, bilgilerine başvuru katılımcıların çoğunluğunun işveren (22,05), müdür (45,57) ve şef (27,53) statüsünde olmasının, sürdürülebilirliğe yönelik politikalara karar verme ve uygulama süreçlerini daha etkin hale getireceği düşünülmektedir.

İşletmelerin sürdürülebilirliğe yönelik politikalar geliştirebilmeleri ve gerçekleştirebilmeleri için öncelikle gerekli organizasyonel yapıyı oluşturmaları ve bu yapının hem kendi içinde hem de iç ve dış paydaşlarıyla etkileşim halinde olması konuya farkındalığı ve duyarlılığı artıracaktır. Bu nedenle tekstil ve hazır giyim işletmelerinde üretim, insan ve atık ekolojisi çerçevesinde oluşturulan farklı ekiplerin yapacakları çalışmalar sadece üretici açısından değil, tüketici farkındalığını oluşturmak ve bilinçlendirmek açısından da önem taşımaktadır. Araştırma kapsamındaki işletmelerin bu yöndeki mevcut yapılanmaları Tablo 4'te sunulmuştur. Tablodaki likert değerleri 1:hiçbir zaman, 2:nadiren, 3: bazen, 4: çoğunlukla, 5: her zaman olarak numaralandırılmıştır.

Organizasyonel Uygulamalar	1		2		3		4		5		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
İşletmemizde sürdürülebilirlik komisyonu bulunmaktadır.	2	2,9	8	11,8	14	20,6	22	32,4	22	32,4	68	100
İşletmemizde inovatif gelişmeleri takip eden çevre birimi ekipleri bulunmaktadır.	1	1,4	3	4,4	14	20,6	34	50,6	16	23,5	68	100
İşletmemizin çevreye olan etkilerinin azaltılması konusunda çevre ekipleri tarafından yaratıcı fikirler için beyin fırtınası yapılmaktadır	3	4,4	0	0,0	13	19,5	12	17,6	40	58,8	68	100
İşletmemiz belirli aralıklarla halka açık sürdürülebilir tasarım proje önerileri çağrısında bulunmaktadır.	1	1,4	0	0,0	19	27,9	30	44,1	18	26,5	68	100
İşletmemizde tasarımcı ve modelistlerimiz sürdürülebilirlik konusunda bilinçli ve duyarlı davranmaktadır.	1	1,4	4	5,9	9	13,2	24	35,3	30	44,1	68	100

Tablo 4. İşletmelerin Sürdürülebilirliğe Yönelik Organizasyonları

Tablo 4 incelendiğinde, işletmelerde %64,8 oranında “her zaman” (%32,4) ve “çoğunlukla” (%32,4) sürdürülebilirlik komisyonu, %73,5 oranında ise “her zaman” (%23,5) ve “çoğunlukla” (%50) inovatif gelişmeleri takip eden çevre birimi ekiplerinin bulunduğu görülmektedir. Bu ekiplerin önemli yaratıcı fikirler geliştirmeleri (her zaman+çoğunlukla%76,4) ve halka açık sürdürülebilir tasarım proje önerileri çağrısında bulunmalarına (her zaman+çoğunlukla%70,6) oransal olarak bakıldığında, bu sonuçların sürdürülebilirlik açısından olumlu ve umut verici olduğu söylenebilir. Ayrıca sürdürülebilirlik konusunda “her zaman” ve “çoğunlukla” bilinçli ve duyarlı davranan tasarımcı ve modelistlerin toplam %79,4’lük oranı da bu söylemi güçlendirmektedir. Sonuç olarak, araştırma kapsamındaki işletmelerin sürdürülebilirliğin tek bir kişi ya da bölümün sorumluluğunda olmadığını, tüm paydaşların katılımı ile gerçekleştirilebilecek bir ekip çalışması olduğunu düşündüklerini söylemek mümkündür.

Sürdürülebilirliğin üç bileşeninden biri olan ekolojik/çevresel sürdürülebilirlik, ekosistemlerin sağlığından ödün vermeden insan ihtiyaçlarını karşılamaktır (Morelli, 2011:2). Bu bağlamda, gelecek kuşakların ihtiyaçları dikkate alınarak, ekosistemin dengesini korumayı esas alan felsefeye sahip olduğu ve özel stratejiler geliştirilen bir yönetiminin olması gerektiği söylenebilir. Dolayısıyla, doğal kaynakları tüketmeyen ve çevreyi koruyan bir yaklaşımla döngüsel malzeme akışı ve üretim yöntemlerinin benimsenmesi ve üretim süreçlerindeki atıkların azaltılması önem taşımaktadır.

Uygulamalar	1		2		3		4		5		Toplam		\bar{X}	SS
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%		
İşletmemizde hammadde ve malzeme seçiminde ekolojik (geri dönüştürülebilir ve doğaya zarar vermeyen) ürünler tercih edilmektedir.	4	5,9	2	2,9	14	20,6	22	33,9	26	38,2	68	100	3,79	1,12
Hammadde ve malzeme temini titizlikle yapılmakta üretim sonrası artıklar önlenmektedir	3	4,4	2	2,9	12	17,6	17	25,5	34	50	68	100	4,06	0,78
Üretim sürecinde çevre için tasarım, yeşil tasarım (green design), yaşam döngüsü (life cycle design) tasarımına dikkat edilmektedir.	2	2,9	0	0,0	16	24,1	32	47,1	18	26,5	68	100	4,00	0,74
Üretim sonrası artık malzemeler yeni ürün tasarımlarında değerlendirilmektedir.	1	1,4	2	2,9	10	14,7	26	38,2	30	44,1	68	100	4,24	0,82
İşletmemizin kesim bölümünde minimal kesim, kumaş firesiz kesim gibi yöntemler uygulanmaktadır	1	1,4	1	1,4	20	29,4	20	29,4	28	41,2	68	100	4,00	0,78
İşletmemizde kumaş kesiminde top başı ve top sonu artıkları minimum düzeyde tutulmaktadır.	2	2,9	2	2,9	10	13,7	34	50	20	29,4	68	100	4,06	0,78
Ürün tasarımlarında oluşabilecek atık ve artık miktarları dikkate alınan önemli bir noktadır	1	1,4	0	0,0	19	27,9	18	26,5	30	44,1	68	100	3,97	0,76
İşletmemizde endüstri 4.0 ile uyumlu ve dijitalleşme çerçevesinde kendi organizasyonunu sağlayan makineler kullanılmaktadır.	2	2,9	2	2,9	12	17,6	34	50	18	26,5	68	100	4,06	0,78
İşletmemizde tüm makine ve ekipmanların bakımları periyodik olarak yapılarak makine ömrü uzatılmaktadır.	0	0,0	1	1,4	19	27,9	16	23,5	32	47,1	68	100	3,94	0,74
Sürdürülebilir bir üretim süreci oluşturmak için zaman zaman kişiselleştirilmiş üretim fırsatları yaratılmaktadır.	2	2,9	0	0,0	12	17,6	34	50	18	26,5	68	100	4,06	0,78
İşletmemizde sürdürülebilir üretim sürecinin kontrolü için veri analizi yapan yapay zekâ yazılım ve donanımları kullanılmaktadır.	1	1,4	0	0,0	20	29,4	20	29,4	28	41,2	68	100	4,00	0,78

İşletmemizde ürettiği ürün ya da ürünlerin ambalajlarında çevreyle ilgili mesaj, işaret ya da etiket bulunmaktadır.	1	1,4	2	2,9	13	19,5	26	38,2	26	38,2	68	100	4,12	0,84
İşletmemizde ambalajlamada doğaya zarar vermeyen malzemeler kullanılmaktadır.	0	0,0	1	1,4	17	25,1	30	44,1	20	29,4	68	100	4,03	0,76
İşletmemizde atık yönetimi çalışmaları yapılmaktadır	1	1,4	4	5,9	16	23,5	36	52,9	12	17,6	68	100	3,82	0,80
Atıklar, işletmemiz içerisinde ya da başka işletmelerde yeniden kullanılmaktadır.	5	7,4	1	1,4	10	14,7	40	58,8	12	17,6	68	100	3,94	0,78
İşletmemizde katı atık ve artıklar birbirinden ayrılmaktadır.	2	2,9	6	8,9	12	17,6	8	13,1	40	58,8	68	100	3,88	0,77
Atık sular, arıtma işleminden sonra tahliye edilmektedir.	1	1,4	4	5,9	13	19,5	12	17,6	38	55,9	68	100	3,85	0,78
İşletmemizde rüzgâr, su, güneş, biyoenerji vb. yenilenebilir enerji kaynakları kullanılmaktadır	3	4,4	7	8,9	8	13,1	42	61,8	8	11,8	68	100	3,79	0,73
Ürünlerimiz “çevre dostu etiketi” yer almaktadır.	2	2,9	2	2,9	10	14,4	40	58,8	14	20,6	68	100	3,97	0,72
Ekolojik Sürdürülebilirlik Toplam													3,98	0,79

Tablo 5. İşletmelerin Üretim Süreçlerindeki Ekolojik Sürdürülebilirlik Uygulamaları

Tablo 5'e göre işletmelerin hammadde ve malzeme seçiminde olduğu gibi malzeme temininde de dikkatli oldukları; “çoğunlukla” (%33,9) ve “her zaman” (%38,2) geri dönüştürülebilir ve doğaya zarar vermeyen malzeme tercih ettikleri ve üretim sonrası atıkları önlemek için “çoğunlukla” (%25,5) ve “her zaman” (%50) malzeme temininde titiz davrandıkları görülmektedir.

İşletmeler toplamda %70,6'lık oranla “çoğunlukla” ve “her zaman” hem ürün tasarımlarında oluşabilecek atık ve artık miktarlarını dikkate almakta ve hem de minimal kesim, firesiz kesim gibi yöntemleri uygulamaktadırlar. Ayrıca, %79,4'luk bir oranla kesim sürecinde top başı ve top sonu artıklarını minimum düzeyde tuttuklarını belirtmeleri de atık önlemede gerekli çabayı gösterdikleri şeklinde yorumlanabilir. Ancak, ne kadar çaba gösterilse de üretim ve ürün yapısı gereği atıkların tamamen önlenmesinin mümkün olmadığı bilinmektedir. Bu nedenle işletmelerin atık yönetimi ve uygulamalarını geliştirmesi zorunluluk haline gelmiştir. Obut ve Koç (2021:52), atık olarak doğaya bırakılacak olan hiç kullanılmamış hatalı parça boyama ürünlerini (atıklarının) yeni ürün tasarımlarına dönüştürdükleri çalışmalarında, giysi üretiminde oluşan atıkların geri dönüşümü sağlanarak, kullanılabilir hale gelmesi ile atık miktarının ve kaynak tüketimin azalmasına olanak sağlanacağını belirtmektedirler.

İşletmelerin %17,6'sının “her zaman”, %52,9'unun “çoğunlukla” atık yönetimi çalışmaları olmasına rağmen, üretim sonrası katı artık ve atıkları (çoğunlukla %38,2 ve her zaman %44,1) yeni ürün tasarımlarında değerlendiren işletmelerin daha fazla olması ekolojik sürdürülebilirlik açısından olumlu bir sonuç olarak görülmektedir. Katı atık ve artık malzemeleri birbirinden ayıran işletmelerin %71,9 ve atıkların işletme içerisinde ya da başka işletmelerde yeniden kullanıldığını belirten işletmelerin %76,4 oranında olması da bu görüşü desteklemektedir.

Avrupa Komisyonu sürdürülebilir tasarım yaklaşımı için, insan sağlığına zararlı şekilde değil sürdürülebilir şekilde üretilmiş veya çok az veya hiç gerektirmeyen geri dönüştürülmüş malzemeler kullanılmalı, üretim süreçleri, hizmetler ve ürünler oluşturup, kaynak verimliliğine odaklanılmalı, daha uzun kalıcı ve daha iyi işleyen ürünler için yüksek kalite ve dayanıklılığa yatırım yapılmalı, yeniden kullanılıp, geri dönüştürülüp ürünler tasarlanmasını bildirmiştir (Niinimäki, 2013: 8-16).

“Çoğunlukla” (%50) ve “her zaman” (%26,1) endüstri 4.0 ile uyumlu ve dijitalleşme çerçevesinde kendi organizasyonunu sağlayan makineler kullanan işletmelerin oranı ve sürdürülebilir üretim sürecinin kontrolü için veri analizi yapan yapay zekâ yazılım ve donanımları kullananların toplamda %70,6’lık oranı dikkate alındığında; işletmelerin teknolojinin çevresel problemlere çözüm getiren özelliklerini sürdürülebilirlik kapsamında kullandıkları söylenebilir. İşletmelerin toplamda %70,6’lık oranla periyodik olarak yaptıkları makine ve ekipman bakımları ile makinelerinin ömrünü uzatılmaları da bu kapsamda değerlendirilmektedir. Bu sonuç, atık azaltmada olduğu kadar işgücünün verimli kullanılması açısından da kayda değer bir uygulama olarak görülmektedir.

İşletmelerin %73,5’inin “çoğunlukla” ve “her zaman” ambalajlamada doğaya zarar vermeyen malzemeler kullanıldığını ve atık suların arıtma işleminden sonra tahliye edildiğini belirtmeleri çevre kirliliği ve doğanın korunması açısından önemlidir. Yapılan pek çok araştırmada atık suların ekolojik sürdürülebilirlik için önemi vurgulanmaktadır. Obut ve Koç (2021a:500) araştırmalarında parça boyama tekniğinde çeşitli kimyasallar içeren atık sular ve parça boyama işlemlerinde karşılaşılan hatalar neticesinde de yüksek miktarlarda katı ve sıvı atık oluşumu meydana geldiğini ve boyamada geri dönüşümü yapılabilen veya yapılamayan, her tür hatanın sürdürülebilirlik açısından zarar anlamına geldiğini belirtmektedirler. Ekolojik sürdürülebilirlik açısından olumlu uygulamaları olduğu görülen işletmelerin önemli bir bölümünün ürünlerinin çevre dostu etiketi barındırması ve yenilenebilir enerji kaynakları kullanmaları beklenen bir sonuç olarak yorumlanmaktadır.

İşletmelerde katılımcılarla yüz yüze yapılan görüşmeler de sürdürülebilirliğe yönelik duyarlılıklarının olduğu gözlenmekle birlikte, cezai yaptırımlar ve ticari iş birliği içinde oldukları markaların çalışma protokollerinin koşulları arasında ekolojik duyarlılığın yer almasının da işletmeleri bu konuda duyarlı olmaya yönlendiren etken olduğu belirtilmiştir.

Tablo 5’teki betimsel istatistik sonuçlarına göre; araştırma kapsamındaki işletmelerin ekolojik sürdürülebilirliğe yönelik toplam puanı (3,98±0,79) “çoğunlukla” aralığında ve yüksek düzeydedir. Çevre açısından sürdürülebilir yaklaşım uygulamaları incelendiğinde en yüksek puana sahip uygulamaların sırasıyla; 1.“Üretim sonrası artık malzemeler yeni ürün tasarımlarında değerlendirmektedir” (4,24±0,82), 2.“İşletmemizde ürettiği ürün ya da ürünlerin ambalajlarında çevreyle ilgili mesaj, işaret ya da etiket bulunmaktadır” (4,12±0,84) 3. “Hammadde ve malzeme temini titizlikle yapılmakta üretim sonrası artıklar önlenmektedir” (4,06±0,78), olduğu tespit edilmiştir. İşletmelerin ekolojik sürdürülebilirliğe yönelik uygulamalarından en düşük puana sahip olanların ise “İşletmemizde rüzgâr, su, güneş, biyoenerji vb. yenilenebilir enerji kaynakları kullanılmaktadır” (3,79±0,73), “İşletmemizde atık yönetimi çalışmaları yapılmaktadır” (3,82±0,80), “İşletmemizde tüm makine ve ekipmanların bakımları periyodik olarak yapılarak makine ömrü uzatılmaktadır” (3,94±0,74), olduğu tespit edilmiştir.

Sürdürülebilirliğin diğer bileşeni olan ekonomik sürdürülebilirlik; gelecek kuşakların yaşama şansını artırmak ve korumak, bugünkü ekonomik koşulların düzenlenmesine bağlı olarak yaşam kalitesini iyileştirmek, yoksulluk ve adaletsiz uygulamalarla mücadele etmek, ekonomideki yenilikçi yaklaşımları yeni bir kültürel düzenlemeye tabi tutmak gibi çalışmalarla doğrudan ilgilidir (Kılıç, 2012:206). Bu nedenle, işletmelerin üretim süreçlerinde hammadde, enerji ve insan gücü gibi ekonomik kaynaklarını ihtiyaç olduğu kadar kullanmaları ve kullanım ömrü sonunda ürünün hammadde olarak ekonomik değer kazandığı döngüsel üretim süreçleri öncelikli konulardandır.

Uygulamalar	1		2		3		4		5		Toplam		\bar{X}	SS
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%		
İşletmemizde tasarımcılar tasarımlarında artık malzemeleri yeni ürünlere dönüştürerek ekonomik politikasına katkı sağlamaktadır.	1	1,4	5	7,3	10	14,7	8	11,8	44	64,7	68	100	3,88	0,81
İşletmemizde hammadde ve malzeme temininde fiyat değerlendirmesinden önce ekolojik değerlendirme yapılmaktadır.	1	1,4	4	5,9	11	16,2	40	58,8	12	17,6	68	100	3,88	0,77

İşletmemiz ürünlerinde ekonomik ve uzun ömürlü tasarımlara önem vermektedir	2	2,9	6	8,8	8	11,8	8	11,8	44	64,7	68	100	3,85	0,78
İşletmemizde üretim öncesi ve üretim sırasında oluşan artık malzemeler satılarak ekonomik gelir sağlanmaktadır.	1	1,4	4	5,9	14	20,6	42	61,8	7	10,4	68	100	4,00	0,85
İşletmemizde endüstri 4.0 ile uyumlu makine seçimi amortisman giderlerinde düşüş sağlamaktadır.	1	1,4	3	4,41	12	17,6	12	17,6	40	58,8	68	100	3,82	0,76
İşletmemizde düzenli yapılan makine bakımları ile arıza giderleri en aza indirilmektedir.	1	1,4	6	8,8	10	14,7	44	64,7	7	10,4	68	100	3,88	0,81
İşletmemizde yapay zekâ ve yazılım, donanımları ile hata kaynaklı fire kayıpları minimum düzeyde tutulur.	2	2,9	4	5,9	10	14,7	44	64,7	8	11,8	68	100	3,91	0,79
Ürünlerimizin ambalajlarında ekonomik paket uygulamaları kullanılmaktadır.	1	1,4	4	5,9	14	20,6	7	10,4	42	61,8	68	100	3,85	0,78
İşletmemizde kadın ve erkek çalışanların istihdamında pozitif ayrımcılık yapılmaktadır.	2	2,9	6	8,8	10	14,7	42	61,8	8	11,8	68	100	3,91	0,75
İşletmemizde tüm çalışanların yıllık izin, maaş ve sosyal hakları adaletli olarak düzenlenmektedir.	1	1,4	6	8,8	7	10,4	10	14,7	44	64,7	68	100	3,79	0,77
Çalışanlara çalıştıkları saat / ürün başına mesai ücreti ödenmektedir.	1	1,4	5	7,3	12	17,6	40	58,8	10	14,7	68	100	3,85	0,74
İşletmemizde kullanılmadığı durumlarda havalandırma fanları, makine motorları, ütüler vb. makineler kapatılmaktadır.	1	1,4	6	8,8	9	13,3	42	61,8	10	14,7	68	100	3,71	0,72
Ürünlerimizin çevreye zarar vermemesi için maliyetler, standart muhasebe planında ayrı bir hesapta takip edilmektedir.	2	2,9	5	7,3	10	14,7	44	64,7	8	11,8	68	100	3,94	0,81
İşletmemizde yıllık bütçeden sürdürülebilirlikle ilgili harcamaları için kaynak ayrılmaktadır.	1	1,4	6	8,8	9	13,3	38	55,9	14	20,6	68	100	3,71	0,76
İşletmemizin Ar -Ge bölümünde sürdürülebilirlik faaliyetleri için kaynak ayrılmaktadır.	1	1,4	4	5,9	16	23,5	36	52,9	12	17,6	68	100	3,79	0,73
İşletmemizde enerji tasarrufunu sağlamak için çalışmalar yapılmaktadır.	5	7,4	1	1,4	10	14,7	40	58,8	12	17,6	68	100	3,82	0,76
Çevre ile ilgili teknolojilerin maliyeti yüksek olmasına rağmen işletmemiz tarafından satın alınmamaktadır.	2	2,9	6	8,9	12	17,6	8	13,1	40	58,8	68	100	3,85	0,78
Ekonomik Sürdürülebilirlik Toplam													3,85	0,78

Tablo 6. İşletmelerin Üretim Süreçlerindeki Ekonomik Sürdürülebilirlik Uygulamaları

İşletmelerin ekonomik sürdürülebilirlik uygulamalarının incelendiği Tablo 6’da; % 64,7’lik oranla “her zaman” tasarımcıların atık olarak görülebilecek üretim artıklarını yeni ürünlere dönüştürerek ekonomik değer oluşturdukları görülmektedir. İşletmelerin ürettikleri ev tekstili ve giyim ürünlerinde ekonomik ve uzun ömürlü tasarımlara önem verdiklerini de aynı oran ve değerde belirtmeleri, üretim süreçlerinde sürdürülebilirliği ne kadar benimsemiş olduklarının göstergesi olarak yorumlanabilir. Ayrıca, işletmelerin %61,8’inde “çoğunlukla” üretim sürecinde oluşan artık malzemelerin satılarak ekonomik gelir sağlandığının belirtilmesi de tüm uygulamalara rağmen önlenemeyen üretim artıklarının işletmeler tarafından değersiz ve atılacak çöp olarak görülmediğini ortaya koymakla birlikte yapılan yorumu da desteklemektedir.

İşletmelerin %64,7’sinde “çoğunlukla” ürünlerin çevreye zarar vermemesi için maliyetlerin, standart muhasebe planında ayrı bir hesapta takip edildiğinin belirtilmesi ve %55,9’ unda ise “çoğunlukla” yıllık bütçeden sürdürülebilirlikle ilgili harcamalar için kaynak ayrılması, işletmelerin ekonomi politikalarında da sürdürülebilir yaklaşımlarının etkili olduğunu göstermektedir. Benzer şekilde, AR-GE bölümlerinde sürdürülebilirlik faaliyetleri için “çoğunlukla” (%52,9) kaynak ayrılmasının yanı sıra işletmelerin toplamda %76,6’ünde (çoğunlukla %58,8 ve her

zaman%17,6) hammadde ve malzeme temininde fiyat değerlendirmesinden önce ekolojik değerlendirme yapıldığının belirtilmesi de bu görüşü doğrular niteliktedir.

Neoklasik ekonomistlere göre sürdürülebilirliğin ekonomik boyutu; toplumların ekonomik refah üretme kapasitesini sürdürme ve gelecek kuşaklara mevcut refah seviyesini sağlamayı kapsamaktadır (Vivien, 2008:2). İşletmelerin % 64.7'sinin "her zaman" tüm çalışanların yıllık izin, maaş ve sosyal hakları adaletli olarak düzenlendiğini belirterek, % 58.8'lik oranla "her zaman" çalışanlarına çalıştıkları saat / ürün başına mesai ücreti ödediklerinin görüldüğü Tablo 6'daki sonuçlar genel olarak değerlendirildiğinde; işletmelerin ekonomik sürdürülebilirliği sadece işletmeye kar elde ettirecek uygulamalar olarak görmedikleri tüm alanlarda uygulanan gelir gider işlemlerinin ekonomik sürdürülebilirlik içerisinde değerlendirdiklerini düşündürmektedir. Refah kavramı çevresinde gelişim gösteren ekonomik sürdürülebilirliğe yönelik yenilenebilir kaynakların kullanılması, enerji ve hammaddenin azaltılması ve atıkların geri dönüştürülmesi gibi yöntemler dikkate alındığında; işletmelerin bu uygulamalarının aynı zamanda ekolojik ve sosyal sürdürülebilirlik açısından da önemli katkıları olduğunu söylemek mümkündür.

Tablo 6'daki betimsel istatistik sonuçlarına göre; araştırma kapsamındaki işletmelerin ekonomik sürdürülebilirliğe yönelik toplam puanı (3,85±0,78) "çoğunlukla" aralığında ve yüksek düzeydedir. İşletmelerin ekonomik sürdürülebilirlik uygulamaları incelendiğinde en yüksek puana sahip uygulamanın sırasıyla 1."İşletmemizde üretim öncesi ve üretim sırasında oluşan artık malzemeler satılarak ekonomik gelir sağlanmaktadır"(4,00±0,85), 2. "Ürünlerimizin çevreye zarar vermemesi için maliyetler, standart muhasebe planında ayrı bir hesapta takip edilmektedir"(3,94±0,81) ve 3." İşletmemizde yapay zekâ ve yazılım, donanımları ile hata kaynaklı fire kayıpları minimum düzeyde tutulur" (3,91±0,79) olduğu tespit edilmiştir. En düşük puana sahip uygulamalar ise "İşletmemizde kullanılmadığı durumlarda havalandırma fanları, makine motorları, ütüler vb. makineler kapatılmaktadır" (3,71±0,72), "İşletmemizde yıllık bütçeden sürdürülebilirlikle ilgili harcamaları için kaynak ayrılmaktadır" (3,71±0,76), "İşletmemizde tüm çalışanların yıllık izin, maaş ve sosyal hakları adaletli olarak düzenlenmektedir"(3,79±0,77) ve "İşletmemizin Ar -Ge bölümünde sürdürülebilirlik faaliyetleri için kaynak ayrılmaktadır" (3,79±0,73) olduğu görülmektedir.

Sürdürülebilirliğin üçüncü bileşeni olan sosyal sürdürülebilirlik, topluma karşı duyarlılığı ve toplumsal refahı destekleyen fiziksel, kültürel ve sosyal alanların yaratılması, bu yerlerde yaşayan insanlarla etkileşimde bulunma sürecini içermektedir (Palich ve Edmonds, 2013:1). Sürdürülebilirliğin sosyal boyutunda; sosyal sermaye, adalet, eşitlik gibi temel ihtiyaçların sağlanmasını kapsayan "*sürdürülebilirliğin geliştirilmesi*", çevresel hedeflerin gerçekleştirilebilmesi için davranış değişikliklerini içeren "*sürdürülebilirliğe bağlanma*" ve değişim karşısında sosyo-kültürel özelliklerin korunmasını ifade eden "*sürdürülebilirliğin korunması*" olmak üzere üç aşamadan söz edilebilir (Vallance vd., 2011: 342). Bu aşamaların aynı zamanda sürdürülebilirliğin üç bileşenine de atıf yaptığı, özetle ekolojik, ekonomik ve sosyal boyutun bir zincirin halkaları gibi birbiriyle bağlantılı olduğu açıkça görülebilmektedir.

Uygulamalar	1		2		3		4		5		Toplam		\bar{X}	S
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%		
İşletmemizdeki sürdürülebilirliğe yönelik uygulamalar ile gelecek nesillere daha yaşanılabilir bir çevre bırakmaya katkı sağlanabileceği düşünülmektedir.	1	1,4	3	4,4	14	20,6	14	20,6	36	52,9	68	100	3,76	0,78
İşletmemiz ürün pazarlama faaliyetlerindeki sürdürülebilirlik vurgusuyla tüketici satın alma davranışlarını yönlendirmektedir.	2	2,9	6	8,8	10	14,7	46	67,6	4	5,9	68	100	3,88	0,77
Sürdürülebilir tasarımlar ile tüketicilerin doğaya karşı sorumluluklarını yerine getirme duygusu uyandırılmaktadır.	1	1,4	4	5,9	11	16,2	40	58,8	12	17,6	68	100	3,79	0,77

İşletmemizdeki sürdürülebilir tasarımlarla toplumun ekolojik farkındalığının artırılmasına katkı sağlanabilmektedir.	1	1,4	4	5,9	13	19,1	12	17,6	38	55,9	68	100	3,79	0,73
Tüketicilere tekstil atıklarının değere dönüştürülebileceği anlayışı benimsetilebilmektedir.	2	2,9	4	5,9	10	14,7	32	47,1	20	29,4	68	100	3,79	0,77
Yeni nesil makine ve ekipmanların kullanımına yönelik eğitimlerle nitelikli işgücünün artmasına katkı sağlanabilmektedir.	1	1,4	4	5,9	13	19,1	40	58,8	10	14,7	68	100	3,79	0,77
Sürdürülebilir tasarımlarda farklı üretim yöntemleri ile yeni istihdam olanakları sağlanabilmektedir.	1	1,4	4	5,9	14	20,6	13	19,1	36	52,9	68	100	3,79	0,73
İşletmemizde yapay zekâ ve yazılım, donanımlar ile iş gücü kaybı engellenmektedir.	3	4,4	4	5,9	12	17,6	38	55,9	11	16,2	68	100	3,79	0,81
İşletmemizde kullanılan geri dönüşümlü ambalaj ve paketlenme malzemeleri çöp miktarını azaltarak toplumsal fayda sağlamaktadır.	1	1,4	4	5,9	13	19,1	38	55,9	12	17,6	68	100	3,79	0,77
İşletmemiz personelinin çalışma süresi ve adil ücret uygulamaları toplumsal refaha katkı sağlamaktadır	1	1,4	2	2,9	15	24,9	36	52,9	14	20,6	68	100	3,82	0,72
Tüm çalışanlarımız için ekonomik ve sosyal olanaklar toplumsal yaşam kalitesini artırmaktadır	2	2,9	6	8,8	8	11,8	8	11,8	44	64,7	68	100	3,82	0,80
Sürdürülebilirlik anlayışıyla tüm çalışanların üretim sürecinde fikirlerini paylaşmaları kurumsal iletişimi artırmaktadır.	1	1,4	4	5,9	11	16,2	42	61,8	10	14,7	68	100	3,85	0,78
İşletmemiz halka açık sürdürülebilir tasarım proje önerileri ile toplumsal iş birliği sağlamaktadır	1	1,4	4	5,9	12	17,6	15	22,1	36	52,9	68	100	3,88	0,77
İşletmemizin ortak alanlarına yerleştirilen uyarı panoları ile çalışanların sürdürülebilirlik bilinci geliştirilmektedir.	1	1,4	5	7,4	14	20,6	42	61,8	6	8,8	68	100	3,88	0,84
Sosyal Sürdürülebilirlik Toplam													3,82	0,77

Tablo 7. İşletmelerin Üretim Süreçlerindeki Sosyal Sürdürülebilirlik Uygulamaları

Tablo 7'ye göre, işletmelerin %73,5'i sürdürülebilirliğe yönelik uygulamalar ile gelecek nesillere daha yaşanılabilir bir çevre bırakmaya katkı sağlanabileceğini düşündükleri ve önemli bir oranda (çoğunlukla %58,8 ve her zaman %17,6) sürdürülebilir tasarımlarla tüketicilerde doğaya karşı sorumluluklarını yerine getirme duygusu uyandırılacakları görüşünde oldukları görülmektedir. Ürün pazarlama faaliyetlerindeki sürdürülebilirlik vurgusuyla tüketici satın alma davranışlarını yönlendirilmesi ile toplumun ekolojik farkındalığının artırılması (%73,5) ve tekstil atıklarının değere dönüştürülebileceği anlayışının benimsetilmesindeki (%76,5) oranlar dikkate alındığında, işletmelerin sürdürülebilirliğin sosyal boyutuna farkındalığının oldukça güçlü olduğu düşünülebilir. Ancak güçlü olan farkındalığın eyleme dönüşerek tüm süreçlerde dikkate alındığı sürece anlam kazanacağı göz ardı edilmemelidir. Bu bağlamda Tablo 7'i incelendiğinde, yeni nesil makine ve ekipmanların kullanımına yönelik eğitimlerle nitelikli işgücünün artmasına (%73,5), yapay zekâ ve yazılım, donanımlar ile iş gücü kaybının engellenmesine (%72,1) ve farklı üretim yöntemleri ile yeni istihdam olanakları sağlanabilmesine (%72) yönelik uygulamalarla, işletmelerin "çoğunlukla" ve "her zaman" farkındalıklarını eyleme dönüştürdükleri söylenebilir. İşletmelerin personel çalışma süresi ve adil ücret uygulamalarının toplumsal refaha katkı sağlaması (%73,5), tüm çalışanların üretim sürecinde fikirlerini paylaşmalarıyla kurumsal iletişimin artırılması ve ekonomik ve sosyal olanaklar ile çalışanların toplumsal yaşam kalitesinin yükseltilmesine (%76,5) yönelik oranların da bu söylemi güçlendirdiği düşünülmektedir.

Tablo 7 genel olarak değerlendirildiğinde, işletmelerin sağlanan ekonomik ve sosyal olanaklarla çalışanlarının yaşamına dokunabildikleri ve böylece toplumsal sürdürülebilirliğe katkı sağladıklarının bilincinde oldukları

söylenbilir. Sosyal açıdan sürdürülebilirliğin toplumların kalitesini yansıttığı (Littig ve Griebl, 2005:72) düşünüldüğünde, araştırma kapsamındaki işletmelerin bu yöndeki uygulamalarının kendilerine artı değer kazandıracaklarının da bilincinde olmaları gerekir.

Tablo 7’deki betimsel istatistik sonuçlarına göre; araştırma kapsamındaki işletmelerin sosyal sürdürülebilirliğe yönelik toplam puanı (3,82±0,77) “çoğunlukla” aralığında ve yüksek düzeydedir. Sosyal açıdan sürdürülebilir yaklaşım uygulamaları incelendiğinde en yüksek puana sahip uygulamaların sırasıyla; 1.“Ortak alanlarına yerleştirilen uyarı panoları ile çalışanların sürdürülebilirlik bilinci geliştirilmektedir”(3,88±0,84), 2.” Halka açık sürdürülebilir tasarım proje önerileri ile toplumsal iş birliği sağlamaktadır” ve “Ürün pazarlama faaliyetlerindeki sürdürülebilirlik vurgusuyla tüketici satın alma davranışlarını yönlendirmektedir” (3,88±0,77) ve 3. “Tüm çalışanların üretim sürecinde fikirlerini paylaşmaları kurumsal iletişimi artırmaktadır” (3,85±0,78) olduğu tespit edilmiştir. En düşük puana sahip uygulamanın ise “Sürdürülebilirliğe yönelik uygulamalar ile gelecek nesillere daha yaşanılabilir bir çevre bırakmaya katkı sağlanabileceği düşünülmektedir “ (3,76±0,78) olduğu görülmektedir.

Araştırma kapsamındaki işletmelerin sürdürülebilirliğe yönelik toplam puanları ve sürdürülebilirliğin üç bileşeni olan ekoloji, ekonomi ve sosyal boyutuna ait puanları Tablo 8’de yer verilmiştir.

Sürdürülebilirlik bileşenleri	n	Min	Maks	\bar{X}	SS
Ekoloji	68	3,79	4,24	3,98	0,79
Ekonomi	68	3,71	4,00	3,85	0,78
Sosyal	68	3,76	3,88	3,82	0,77
Sürdürülebilirlik Toplam puan	68	3,75	4,04	3,88	0,78

Tablo 8. İşletmelerin Sürdürülebilirliğe Yönelik Puanları

Tablo 8’ e göre araştırma kapsamındaki işletmelerin sürdürülebilirliğe yönelik toplam puanı (3,88±0,78) “çoğunlukla” aralığında ve yüksek düzeydedir. Boyut puanları incelendiğinde en yüksek duyarlılığın ekolojik boyutta olduğu (3,98±0,79), bunu sırasıyla ekonomik(3,85±0,78) ve sosyal sürdürülebilirlik (3,82±0,77) boyutları izlemektedir. Bu sonuca göre en düşük duyarlılığın sosyal sürdürülebilirliğe ilişkin olduğu, ancak üç boyutun puanlarının da “çoğunlukla” aralığında olduğu belirlenmiştir.

Araştırma kapsamındaki işletmelerin ekolojik, ekonomik ve sosyal sürdürülebilirlik ölçeği puanlarının üretim alanına göre anlamlı bir farklılık gösterip göstermediğini test etmek amacıyla Kruskal Wallis H testi ve Ki-kare testi yapılmıştır.

Değişken	Üretim Alanı	n	\bar{X}	SS	X ²	p	Anlamlı Fark
Ekoloji	A-Dokuma/terbiye/boyama	8	4,34	0,25	7,47	0,024	A>B,C p<0,05
	B-Tekstil ürünleri üretimi	24	3,94	0,28			
	C-Her ikisi	36	3,93	0,14			
	A-Dokuma/terbiye/boyama	8	3,84	0,26			

Ekonomi	B- Tekstil ürünleri üretimi	24	3,8 4	0,1 5	0,4 1	0,814
	C-Her ikisi	36	3,8 6	0,2 1		
Toplum	A-Dokuma/terbiye/boyama	8	3,9 5	0,1 6		0,379
	B- Tekstil ürünleri üretimi	24	3,7 8	0,2 4	1,9 4	
Toplam	C-Her ikisi	36	3,8 2	0,2 2		0,188
	A-Dokuma/terbiye/boyama	8	4,0 4	0,2 1		
Toplam	B- Tekstil ürünleri üretimi	24	3,8 5	0,1 5	3,3 4	0,188
	C-Her ikisi	36	3,8 7	0,11		

Tablo 9. İşletmelerin Sürdürülebilirlik Puanların Üretim Alanına Göre Karşılaştırılması

Tablo 9’da işletmelerin sürdürülebilirliğe yönelik uygulamalarında ekolojik sürdürülebilirlik ölçeği puanlarının üretim alanına göre anlamlı farklılık gösterdiği tespit edilmiştir ($X^2=7,47$; $p=0,024$). Farkın hangi gruplar arasında olduğunu belirlemek amacıyla gerçekleştirilen Mann Whitney U ikili karşılaştırma testi sonuçlarına göre dokuma/terbiye/boyama alanında üretim yapan işletmelerin ekolojik sürdürülebilirlik ölçeği puanlarının, tekstil ürünleri üretimi ve her iki alanda üretim yapan (dokuma, terbiye, boyama, üretim) işletmelerin puanlarına göre anlamlı düzeyde daha yüksektir. İşletmelerin üretim alanına göre ekonomik ve sosyal sürdürülebilirlik ölçeği puanları ve toplam puanlarının anlamlı farklılık ($p>0,05$) göstermediği belirlenmiştir.

4. Sonuç ve Öneriler

Denizli’de faaliyet gösteren işletmelerin sürdürülebilirliğe yönelik yaklaşımları ve üretim süreçlerine yansımalarının çevresel, sosyal ve ekonomik açıdan değerlendirilmesinin amaçlandığı araştırmada; 68 tekstil ve hazır giyim işletmesi araştırma kapsamına alınmıştır. İşletmelerin büyük çoğunluğunu 11 ile 15 yıl arasında, tekstil ürünleri üreten, küçük ve orta ölçekli işletmeler oluşturmaktadır. Araştırma sonuçlarına göre, işletmelerin çoğunluğunun yeni ürün geliştirme periyodunu uzun süreli planladığı ve yavaş moda felsefesini benimsediği gözlenmiştir. Sürdürülebilirliğin üç bileşeni olarak ekolojik, ekonomik ve sosyal sürdürülebilirlik uygulamaları ölçeklerinde üç ölçeğin de toplam puanlarının “çoğunlukla” aralığında ve yüksek düzeyde olduğu tespit edilmiştir.

İşletmelerin sürdürülebilirliğe yönelik uygulamalarında ekolojik sürdürülebilirlik ölçeği puanlarının üretim alanına göre anlamlı farklılık gösterdiği ve dokuma/terbiye/boyama alanında üretim yapan işletmelerin ekolojik sürdürülebilirlik ölçeği puanlarının, tekstil ürünleri üretimi ve her iki alanda üretim yapan (dokuma, terbiye, boyama, üretim) işletmelerin puanlarına göre anlamlı düzeyde daha yüksek olduğu belirlenmiştir. İşletmelerde en yüksek duyarlılığın ekolojik sürdürülebilirliğe, en düşük duyarlılığın ise sosyal sürdürülebilirliğe olduğu ilişkin olduğu tespit edilmiştir.

Araştırma sonuçları Denizli’de faaliyet gösteren tekstil ve hazır giyim işletmelerinin üretimde sürdürülebilirlik farkındalıkları ve uygulamaları açısından olumlu ve gelecek için umut verici olarak değerlendirilmesine rağmen, konuya duyarlılığın artırılarak üretim süreçlerine daha fazla yansıtılması gerekmektedir. Araştırma sonuçlarına göre en düşük duyarlılığın sosyal sürdürülebilirliğe yönelik olması bu yönde bazı girişimleri gerekli kılmaktadır. Öncelikle, kurum içi sürdürülebilirliğin sağlanması için üretim sürecindeki tüm personelin sürdürülebilirliği tüm boyutlarıyla

benimsemesi gerekmektedir. Bu kapsamda, çalışanların eğitim, seminer, bilimsel toplantılar, workshp vb. etkinliklere katılmalarının sağlanması önemli görülmektedir.

Giyim ürünlerinin üretiminde ekolojik etkiler üretim yöntemleri ve hammaddeye bağlı olarak değişim göstereceği için, tasarımcıların oluşturacakları giysi tasarımlarında bu hususları bir ilke olarak dikkate almaları önerilmektedir. Bunun yanı sıra tasarımda ve üretimde sürdürülebilir üretim stratejileri belirlenerek, kesimde düşük fire ve sıfır atık oluşturacak yeni yöntemler ve ürünün malzeme olarak içinde yer aldığı döngüsel üretim metodolojilerin geliştirilmesi de son derece önemli olarak görülmektedir. Böylece, atılacak değersiz bir malzemeye hem maddi hem de işlevsel değer kazandırılarak ekonomik ve ekolojik sürdürülebilirlik sağlanabileceği gibi başta tasarımcı olmak üzere üretici ve tüketici üzerindeki etkisiyle sosyal sürdürülebilirliğe de katkı sağlanabileceği düşünülmektedir. Ayrıca sürdürülebilirliğin sosyal boyutunun işletme ve çalışanlar kadar onların ailelerini de etkilediği düşünülerek çalışma saatleri, mesai düzenlemeleri gibi aylık çalışma çizelgelerinin oluşturulmasın da çalışanların öncelikli özel durumlarının dikkate alınmasının bu katkıyı güçlendirebileceği düşünülmektedir.

Sektörde sürdürülebilirliğe yönelik uygulamaların yaygınlaştırılmasında sorumluluğun sadece işletmeler, üreticiler ve tasarımcılarda olmadığı, tüketici taleplerinin de büyük rolü olduğu düşünüldüğünde; işletmeler ürün pazarlama stratejilerinin odağına yerleştirecekleri yavaş moda, geri dönüşüm, kaynakların tükenmesi, ekolojik denge vb. sürdürülebilirliğe çağrışım yapacak görsel ve işitsel uyarıcılarla tüketicinin farkındalığını artırabilirler. Böylece, tüketicilerin giysi tercihlerinde sürdürülebilir tasarımlara yönlendirilebilecekleri düşünülmektedir. Bu tercihleri ile tüketicilerin hissedecekleri toplumsal fayda ve sorumluluk duygusunun sosyal sürdürülebilirliğin geliştirilmesine katkı sağlayacağı ve tüketim alışkanlıklarının değişmesine zemin hazırlayabileceği öngörülmektedir. Kullanım ömrü bir şekilde sona ermiş olan tekstil ürünlerinin yeniden kullanılması ya da geri dönüşümünün sağlanabilmesi için çöplüğe değil giysi toplama kutularına veya ilgili yerlere teslim edilmeleri sürdürülebilirliğin tüm bileşenlerine hizmet edecektir. Bu nedenle, tekstil ve hazır giyim sektörünün yoğun olduğu diğer illerde de benzer araştırmaların yapılarak, mevcut durumun paylaşılması ile sektörün ve tüketicinin farkındalığının artırılması önerilmektedir.

Kaynakça

Brundtland World Commission Report (1987). Our common future, New York: Oxford University Press,

Karasar, N. (2004). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Ankara: Nobel Basımevi

Khan, M., M. (2014). Environmental Sustainability Evaluation Of Apparel Product: A Case Study On Knitted T-Shirt. *Journal of Textiles*, pp. 17-34.

Kılıç, S. (2012). Sürdürülebilir Kalkınma Anlayışının Ekonomik Boyutuna Ekolojik Bir Yaklaşım, *İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, No:47 (Ekim), s.201-226.

Kılıç, S. (2013). Giyim sektöründeki üretim artıklarının sürdürülebilir moda yaklaşımı ile değerlendirilmesi ve örnek bir uygulama. Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü Giyim endüstrisi ve Moda Tasarımı anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Koca, E. (2019). Artistic Studies on Design Development With Fabric Scraps in The Context of Sustainable Fashion, *The Research Journal of The Costume Culture*, 27(6), pp.654-665,

<https://doi.org/10.29049/rjcc.2019.27.6.654> pISSN 1226-0401 eISSN 2383-6334

Koca, E., Koç, F. (2020). Example of Iterative Process in Upcycled Clothing Design: Unused Neckties and Upholstery Scraps, *The Research Journal of The Costume Culture*, 28(6), pp. 890-911.

Koca, E., Öz C., Artaç, Y., B. (2016) “Hazır Giyim Sektöründe Sürdürülebilirliğin Yöneticiler Açısından Değerlendirilmesi” *Tekstil ve Mühendis Dergisi* Cilt 23, Sayı:103, s.220-230

<https://doi.org/10.29049/rjcc.2020.28.6.890> pISSN 1226-0401 eISSN 2383-6334

Kotob, F. (2011). What Is Sustainability? [Erişim tarihi 18 Ocak 2022]

https://www.researchgate.net/publication/282184670_What_Is_Sustainability

Kuhlman, T., Farrington, J. (2010). What is sustainability?, *Sustainability*, November, 2(11), pp.3436-3448, doi:10.3390/su2113436

Littig, B., Grießler, E. (2005). Social Sustainability: A Catchword between Political Pragmatism and Social Theory, *International Journal of Sustainable Development*, 8(1/2), pp.65-79.

Mangır, A., F. (2016). Sürdürülebilir Kalkınma İçin Yavaş ve Hızlı Moda, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Dergisi*, Cilt:19, 41.Yıl Özel Sayısı, s. 143-154.

Morelli, J. (2011). Environmental Sustainability: A Definition for Environmental Professionals, *Journal of Environmental Sustainability*, Vol: 1(1), pp.1-10.

Necef, Ö., K., Tama, D., Boz, S. (2020). Moda Endüstrisinde Uygulanan Sürdürülebilirlik Stratejilerine Örnekler,

TJFMD, s.67-78.

Niinimäki, K. (2013). *Sustainable Fashion New Approaches*. Helsinki: Aalto University publication series, Printed in Unigrafia

Obut, E., Koç F. (2021). Hazır Giyim Sektöründe Hatalı Parça Boyama Atıklarının Sürdürülebilir Kullanımına Yönelik Tasarım Uygulamaları, *Sanat ve İnsan Dergisi*, 5(1), s.34-54.

Obut, E., Koç F., (2021a). Hızlı Moda Bağlamında Parça Boyama Uygulamaları ve Ürünlerde Oluşan Hata Çeşitliliğinin İncelenmesi, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(117), Haziran, s. 495-518.

Palich, N., Edmonds, A. (2013). Social Sustainability: Creating Places and Participatory Processes That Perform Well for People, *Environment Design Guide*, 78, pp.1-13.

Resmî Gazete, 18/11/2005, No: 25997

Shrivastava, P. (1995). The Role of Corporations in Achieving Ecological Sustainability, *Academy of Management Review*, 20 (4), pp. 936-960.

Tiber, B., Yücel, S. (2018). Hazır Giyim Endüstrisinde Çalışan Tasarımcıların Sürdürülebilir Modaya Bakış Açısının İncelenmesi, *Dokuz Eylül Üniversitesi-Mühendislik Fakültesi, Fen ve Mühendislik Dergisi*, 20(60), s. 955-971.

Vallance, S. (2011). What Is Social Sustainability? A Clarification of Concepts, *Geoforum*, 42, pp.342-348.

Vivien, F., D. (2008). Sustainable Development: An Overview of Economic Proposals, *Sapiens*, 1(2), pp.1-8.

Funda AKSÜT ÖZBAŞ

Doktor, Feneryolu Özel Yürekler Halk Eğitimi Merkezi, fundaaksut@gmail.com İstanbul-Türkiye
ORCID: 0000-0001-7759-8627**ERWİN PANOFSKY'NİN İKONOĞRAFİK VE İKONOLOJİK ELEŞTİRİ YÖNTEMİNE GÖRE
MUHAMMED SİYAH KALEM'İN 2153-40B NUMARALI MİNYATÜRÜNÜN ÇÖZÜMLENMESİ****Özet**

Bu çalışmada; Topkapı Müzesi Hazinesi, Fatih Albümünde yer alan; "2153-40b" olarak kaydedilmiş ve Muhammed Siyah Kalem'e atfedilmiş yapıtın "İkonografik ve İkonolojik Eleştiri" yöntemi kullanılarak çözümlenmesi amaçlanmaktadır. Araştırma, nitel desende bir durum çalışması olarak planlanıp yürütülmüştür. Bu çalışma; yapıt çözümlenme tekniği kullanılarak yapılmış bir durum çalışmasıdır. Yapıt çözümlenirken sanat tarihi uzmanı Erwin Panofsky'nin geliştirdiği İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi'ne başvurulmuştur. Panofsky'in geliştirdiği bu yöntem; bir sanat yapıtının doğal anlam (olgusal ve ifadesel anlam), uzlaşmalı anlam (ikincil anlam) ve içsel anlamları (içerik) açısından ayrı ayrı incelemesini mümkün kılmaktadır. Yürütülen bu araştırma, yorumlayıcı bir yaklaşımla "yapıt ne anlatıyor?" sorusuna cevap aramıştır. Toplanan veriler, İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi ile çözümlenmiştir. İnceleme süreci, araştırmacı tarafından gerçekleştirilmiştir. "2153-40b" numaralı yapıtın doğal anlamı çözümlenirken yapıtta yer alan her bir görsel öge kompozisyon içerisinde yer aldıkları konum ve sahip oldukları biçim açısından incelenmiştir. Yapıtın uzlaşmalı anlamının çözümlenebilmesi için görsel öğelerin birbirleriyle ilişkileri incelenmiş, söz konusu ilişkileri anlamlandırabilmek için farklı kaynaklara başvurulmuştur. İçsel anlamın çözümlenebilmesi içinse hem sanatçının hayatına hem de yapıtın yapıldığı dönemin özelliklerine başvurulmuştur. Siyah Kalem'in "2153-40b" yapıtının Pablo Picasso'nun "Guernica" isimli yapıtıyla karşılaştırmalı incelemesinin yapılması önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Muhammed Siyah Kalem, 2153-40b, Minyatür, Erwin Panofsky, İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi.

**ANALYSIS OF MUHAMMAD SİYAH QALAM'S MINIATURE NO.2153-40B ACCORDING TO THE
ERWİN PANOFSKY'S ICONOGRAPHIC-ICONOLOGICAL CRITICISM METHOD****Abstract**

This study aims to analyze an artwork; registered as "2153-40b" in Album Fatih kept in Topkapı Palace Museum Treasury and which is attributed to Muhammad Siyah Qalam, using the "Iconographic-Iconological Criticism Method". The research is designed as a qualitative case study and conducted following a specific artwork analysis technique known as the Iconographic-Iconological Criticism Method developed by Erwin Panofsky. This method enables criticism of an artwork at three distinct levels i.e., the "natural" meaning (primary, factual and expressional), the "conventional" meaning (secondary) and the "intrinsic" meaning (tertiary, content). The research mainly seeks answer to the question "What does the artwork say?" with interpretive approach. Collected data are analyzed using the Iconographic-Iconological Criticism Method. The analysis process is carried out by the researcher. In order to evaluate the natural meaning of this artwork no. "2153-40b", each visual element is scrutinized with focus on its form as well as the position it holds inside the composition. To evaluate the conventional meaning, relationships amongst the visual elements themselves are examined for interpretation of which various sources are used. Eventually for analysis of the intrinsic meaning, both the artist's life and the characteristics of the time period when the artwork was created are

assessed. It is suggested that Siyah Qalam's artwork no. "2153-40b" be comparatively studied with Pablo Picasso's masterpiece "Guernica".

Keywords: Muhammad Siyah Qalam, 2153-40b, Miniature, Erwin Panofsky, Iconographic-Iconological Criticism Method.

1. Giriş

12. ve 17. yüzyıllar Türkistan ve Maveraünnehir arasında bir bölgede yaşadığı varsayılan Muhammed Siyah Kalem ve ona atfedilmiş minyatürlerin yaklaşık iki yüz yıldır ilgi odağı hâline geldiği bilinmektedir. Kimi sanat tarihçilerinin bu yapıtlar hakkındaki ortak görüşleri yapıtların güçlü, gizemli ve özgün olduğudur. Minyatürler uzun bir süre Topkapı Sarayı Müzesi Hazinesinde, Fatih Albümü ismi verilen ciltte saklanmıştır. Bilindiği üzere söz konusu minyatürler 1910 yılında Max van Berchem'in Münih'te düzenlediği bir sergide sergilendi. Bu sergiden sonra birçok araştırmacı Muhammed Siyah Kalem ve ona atfedilmiş bu minyatürler üzerine çalışmalar yapmıştır. Ancak tüm bu çalışmalar Muhammed Siyah Kalem olarak bilinen sanatçı ve yapıtlarının ait olduğu yer, zaman ve kültür konularına kesin açıklamalar getirememiştir (Işın, 2006, s. 7).

Bu çalışmanın konusu Muhammed Siyah Kalem'in 2153-40b numaralı yapıtının "İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi"yle çözümlemesidir.

"İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi" Erwin Panofsky'nin geliştirmiş olduğu bir yöntemdir. Panofsky bir yapıtın salt bir nesne gibi ele alınmasını eleştirmiştir. Ona göre sanat yapıtı doğduğu ve bir parçası olduğu kültür ve zaman göz önüne alınarak incelenmelidir (Akyürek, 1995, s. 9-11). Çünkü bu iki etkenin tüm içerikleri (coğrafya, inanç, dil, ekonomi, gelenekler, örf ve adetler) yapıta yansımaktadır (Boztaş ve Düz, 2014, s. 320). Panofsky'nin yöntemi üç aşamalı bir inceleme yöntemidir.

Bu aşamalar:

- 1) Birincil veya Doğal Anlam (Ön-ikonografik inceleme)
 - a) Olgusal anlam
 - b) İfadesel anlam
- 2) İkincil veya Uzlaşımsal Anlam (İkonografik inceleme)
- 3) İçsel Anlam veya İçerik (İkonolojik inceleme)

şeklindedir.

Birincil veya doğal anlam, "olgusal" ve "ifadesel" anlamdan oluşur. Olgusal anlam, bir yapıtta yer alan biçimlerin bilinen kimi nesnelere benzerliğinin tespit edilerek aralarındaki ilişkinin yani içinde oldukları hareketin saptanmasıyla oluşur. İfadesel anlam ise olgusal olarak tanımlanan yapıttaki öğelerin ifadesel niteliklerinin saptanmasıyla oluşur. Bu iki anlam birincil yani doğal anlamı meydana getirir (Cömert, 2006: 18).

Ön-ikonografik incelemeden sonra ikonografik incelemeye geçilir. Bu inceleme ikincil veya uzlaşımsal anlamın açığa çıkarılmasını sağlar. Bu anlam, yapıtı incelerken gündelik pratik deneylerin dışına çıkılarak olanaklı hâle gelir. Yapıtın öğeleri başkaca bilgilere başvurularak açıklanabilir (Cömert, 2006: 19).

Panofsky eleştirisinin son aşamasıysa ikonolojik yorumdur. Bu yorumla yapıtın içsel anlamı olarak da ifade edilen içeriğine ulaşılır. Bu son aşamada yapıtın ve sanatçının dönemi, coğrafyası, içinde var oldukları toplumun kültürü ve ekonomik koşulları dikkate alınır. Bu aşama için daha geniş bir bağlama ihtiyaç duyulur (Cömert, 2006: 20).

Bu çalışmanın amacı Muhammed Siyah Kalem'in "2153-40b" numaralı yapıtın ikonografik ve ikonolojik yöntemle çözümlenerek yapıtın içerdiği anlamların ortaya konmasıdır. Araştırma nitel desende bir durum çalışması

olarak planlanıp yürütülmüştür. Bu çalışma "nasıl" ve "niçin" sorularının temel alınıp doküman analizi tekniği kullanılarak yapıldığı bir durum çalışmasıdır. Problem İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi bağlamında toplanan verilerle çözümlenmiştir. İnceleme süreci araştırmacı tarafından gerçekleştirilmiştir.

2. Muhammed Siyah Kalem'e atfedilen "2153-40b" Numaralı Yapıt

Söz konusu yapıt bilindiği üzere Muhammed Siyah Kalem'e atfedilmiştir. Topkapı Sarayı Hazinesinde, Fatih Albümünde bulunan yapıtın diğer yapıtlar gibi daha büyük bir rulodan kesilerek çıkarılmış olduğu düşünülmektedir.



Şekil 1. TSM, Hazine, 2153, 40b (49,6 x 20 cm)

2.1. İkonolojik ve İkonografik Yöntem

2.1.1. Birincil veya Doğal Anlam (Ön-ikonografik İnceleme)

a) Olgusal Anlam

İnsanlık tarihinin çok eski dönemlerinden bu güne, tek tanrılı ve çok tanrılı inanç sistemlerinden çeşitli pagan inanç sistemine sözü edilen cinleri konu alan bu tasvirde, cinlerin kendi aralarındaki mücadeleleri anlatılmaktadır. Yapıtta bir attan pay alma kavgasına düşmüş olan altı cin ve onları yukarıdan izleyen biri cin diğeri insan iki figür görülmektedir. Bu yapıtta tasvir edilen cinlerin tamamının ortak özelliği; iri, kıllı cüsseli; sivri dişli; hantal el ve ayaklı; yarı insan yarı hayvan karışımı olmalarıdır. Bir kısmında boynuz da görülmektedir. Ayrıca hepsi tamamen çıplaktır ve takılar takmazlar.

b) İfadesel Anlam

2153/40b numaralı yapıtta tüm figürler tek renk olarak düşünülmüş bir fonun üzerindedir. Yapıt 20x49,6 cm. ölçülerinde, yatay dikdörtgendir. Bilinmeyen bir zaman anlatılmıştır. Figürlerin tamamı ikili ilişki içindedir. Muhammed Siyah Kalem'e atfedilmiş yapıtların genelinde olduğu gibi burada da çoklu figürler ikili gruplar şeklinde bir araya getirilmiştir. İkili figürlerde zıt ya da benzer hareketler, renk, şekil ya da ifadelerle farklılaşmaya gidilmiştir. Ancak bu figürler çözümlenmez organik bir düzende değildir. Her ne kadar ikili figürler kompozisyon aracılığıyla bağlanmaya çalışılsa da figürler yine teklere ayrılmıştır. Zaten sanatçının figürlerinin gücü bu tek tek figürlerin kuruluşundaki başarıdan gelmektedir (İpşiroğlu, Eyüboğlu, y.y., s.32). Söz konusu yapıtta toplam sekiz figür bulunmaktadır. Sahnenin ön tarafında altı cin parçaladıkları beyaz bir atı kapışırken sahnelenmiştir. Cinleri izleyen iki figür resmin sol üst köşesinden olayın gerçekleştiği sahneye bakmaktadır (Şekil 2).

Muhammed Siyah Kalem'e atfedilmiş yapıtların tamamında figürler arasında belli bir açıklık vardır. Figürler birbirini kapatmayacak şekilde konumlandırılmıştır. Mekânlar açık pembe, beyaz ya da açık kum rengindedir. Detay olmayan bu fonlarla oluşturulmuş mekân figürlerin mekânla bağını koparmaktadır. Bu yaklaşım figürlerin karagöz

perdesi ya da dekorsuz bir sahnede ifade edildiği algısını yaratır (İpşiroğlu, Eyüboğlu, y.y.:30). 2153/40b numaralı yapıt da böyle bir sahne içerisinde anlatılmıştır. Açık renk bir fon üzerinde yer alan figürlerin olduğu mekânın arkasında sanki başka bir mekân daha bulunmaktadır. Bu mekân bir perdeyle öndeki sahneden ayrılmıştır. Sahnedeki figürlerden daha yukarıda duran iki figür perdeyi indirerek buldukları mekândan öndeki sahneyi yukarıdan izliyor gibi gösterilmiştir. Figürlerin yukarıda olması ve dilediklerinde görmek istedikleri yeri izleyebilmeleri bu figürlerin mistik güçleri ve statüleri olan figürler olduğunu düşündürmektedir. Aşağıda gerçekleşen dehşet verici olayı izleyen bu iki figürün olanı biteni durdurma güçleri olduğu düşünülmektedir.



Şekil 2. Detay

Söz konusu iki figür soluk gridir. Figürlerden en soldaki kolunda bilezik, kulağında küpe ve boynunda kolye taşımaktadır. Sadece omuzlarına kadar görünmekte ve yanındaki figüre bakmaktadır. Diğer figüre göre daha iridir. Başında tacı andıran boynuzları göze çarpar. Sivri dişleri, iri ve hantal boynuzlu kafası onun bir cin olduğunu düşündürür. Aşağıda ön sahnede duran cinlerle benzer özellikler gösterdiği için onun da bir cin olduğu düşünülmektedir. Üst üste yığılmış olarak tasvir edilen yüz derisinin diğer cinlerde de aynı şekilde tasvir edildiği görülmüştür. Omuzlarında ve kafasında yer yer cılız kıllar vardır. Yukarıda durması ve üzerindeki takıların daha gösterişli olması bu cin figürünün statü olarak diğer cinlerden daha üstün olduğunu düşündürmüştür. Statü olarak üstün olduğunu düşündürten bir diğer özellik göz akının diğerlerinin aksine altın renginde tasvir edilışıdir. Tırtıklı boynuzları da taç izlenimi vermektedir. Bu cin aşağıdaki sahnede yaşanan çatışmayı durdurabilecekken izlemeyi tercih etmiş olabilir. Çünkü karşısında elini kaldırarak konuşan diğer figüre suçüstü yakalanmış ve azarlanıyormuşçasına bakmaktadır. Karşısında yer alan figürün statü olarak ondan daha üstün olduğunu gösteren herhangi yapısal işaret bulunmamaktadır. Ancak jest ve mimikler aynı şeyi söylemez. İkinci figürün kararlı biçimde ilk figüre bakışı ve elini kaldırması diğerini karmaşayı durdurması gerektiği konusunda uyardığı anlamına gelebilir. Bu figür daha cılız olmasına karşın otorite açısından daha güçlü görünmektedir. Bu figürün insan olduğu düşünülmüştür. Omuzlarına kadar tasvir edilmiştir. Tek elini yukarı kaldırdığı için sağ eli de görünür. Vücut oranları ve dişleri bu figürün insan olduğunu düşündürür. Belki cinlere hükmeden bir insan (şeyh ya da şaman) olabilir.



Şekil 3. Detay

Ön sahnede ve en solda yer alan ilk cin soluk kızıl kahvedir (Şekil 3). Başında bir çift boynuz bulunur. Tüm vücudu ince kıllarla kaplıdır. Koltuk altları ve kasıklarındaki kıllar oldukça uzundur. Uzun kuyruğunu arkadaki bacağı üzerinden dolayarak öne atmıştır. Sivri dişlerini aralayarak korku salan sesler çıkardığı hissettirilmiştir. Her iki ayak bileğinde halhal ve her iki kolunda bilezik, kulaklarında küpe takılıdır. Omzuna aldığı parçalanmış atın muhtemelen ön butlarından biriyle önünde yere oturmuş bir diğer cine öfkeyle bakmakta ve bağırılmaktadır. Soldan sağa doğru ilerlendiğinde görülen bu ikinci cin başını iki eli arasına almış, yerde oturmakta ve korkuyla ayaktaki kızıl cine bakmaktadır. Soluk gri renkte olan bu cinin de tüm vücudu kıllarla kaplıdır. Kafasında cılız ve kabarmış saçları dikkat çeker. Kuyruğu iki parçaya bölünerek iki kuyruğu varmış yanılsaması yaratır. Ön taraftaki ayağının arkasında cinsel organının bir kısmı görünür. Ayak bileklerinde halhal takılıdır. Kollarının hem alt hem üst kısmında ikişer tane olmak üzere dört bilezik görülür. Kopmuş at başı tam önüne düşmüştür. Sol tarafta, ayakta duran kızıl cine bakmaktadır. Hem yüzünü korumak ister gibi hem de teslim olmuş gibi ellerini yüzünün iki yanına, avuç içleri dışarı gelecek biçimde kaldırmıştır. Ayaktaki cinin otoritesini kabul etmiş, önündeki at başına razı olmuş görünür.



Şekil 4. Detay

Sahnenin ortasına denk düşen soluk kehribar renkteki üçüncü cinin başında kanadı andıran pembe boynuzları görülür (Şekil 4). Kıvrık saçları oldukça gürdür. Hem bileklerinde hem dizlerinde halhal takılıdır. Vücudu kıllarla kaplıdır. Kuyruğu uzun ve dikkat çekicidir. İri cüssesine rağmen çevik bir hareket içerisinde. Kollarında birer bilezik,

kulaklarında küpe ve kuyruğunu süsleyen bir takı vardır. Bu cin parçalanmış ata ait arka buda sarılmış, bu parçayı başka bir cinin elinden çektiirmektedir. Yüzünde kararlı bir ifade görülür. Soluk gri olan karşısındaki cin tek eliyle tutup at budunu kendine doğru çekerken diğer elini yumruk yapıp yukarı kaldırmıştır. Bu yumruk tam da karşısındaki cine inmeden hemen önce tasvir edilmiştir. Oldukça öfkelidir. Onun da yüzünde kararlı bir ifadeden söz edilebilir. Saçlarının dip kısmı dalgalı uçları düz, geriye doğru uzamaktadır. Vücudu daha iri ve hantal bir yapıya sahiptir. Bu cinin de ayak bileklerinde ve dizlerinde halhal vardır. Kolları bilezikli, kulakları küpelidir. Yine bu cinin de kuyruğunda takı vardır. Vücudu kıllıdır. Bacakları arasında cinsel organının bir kısmı görülür. İri gövdesine rağmen onun da hareketleri çeviktir.



Şekil 5. Detay

Sahnenin sağ tarafındaki son ikili cinden soldaki kızıl kahvedir (Şekil 5). Uzun saçları geriye doğru atılmıştır. Vücudu kıllarla kaplı, kuyruğu gür, diz kapaklarının altı uzun tüylüdür. Ayaklarında halhal, kollarında bilezik ve kulağında küpe takılıdır. Yönü sola doğru ancak bakışı sağa yani arkasına doğru, kuyruğuna yapışmış diğer cine bakmaktadır. Yüzünde şaşkın bir ifade dikkat çeker. Sanki suç üstü yakalanmış gibidir. Sahnenin en sağında bulunan cin siyaha yakın bir gridir. Boyu diğerlerine göre daha kısa, omuzları daha gür ve uzun kıllıdır. Ayrıca hem kol dirseklerinden hem dizkapaklarından hem de bileklerinden aşağı uzanan uzun kıllar görülür. Ayakları üstündeki kıllar da uzundur. Uzun sakalları vardır. Ayaklarına halhal ve kulağına küpe takmıştır. Sağ kolunda bilezik varken sol kolunda bilezik görülmez. Önündeki kızıl kahve cinin kuyruğuna sağ eliyle yapışmışken sol eliyle bir bıçak tutmaktadır. Yüzünde karşısındaki cini küçümseyen bir ifade sezilir.

2.1. 2. İkincil veya Uzlaşımsal Anlam (İkonografik İnceleme)

2153/40b numaralı yapıtta, kaynaklarda Demon olarak anılan cinlerin, beyaz bir atı parçalayarak kapıştıkları bir sahne tasvir edilmiştir. Bu cinler Muhammed Siyah Kalem'e atfedilen diğer minyatürlerde görülen cinlerden farklılık gösterir. Vücutlarındaki tüyler daha ince çizilmiştir. Bedenleri daha iri ve kuvvetlidir. Figürler ince bir tülün ardında gibidir. Kullanılan teknik diğer cin tasvirlerinde kullanılan teknikten farklıdır. Minyatür, kumaş üzerine yapılmış büyük bir resimden kesilmiş rulo parçasıdır (Karamağaralı, 2006: 43).

2153/40b numaralı yapıtta yer alan tüm figürler son derece güçlü ifade yeteneğine sahiptir. Her biri dramatik jestler içerisindedir. Muhammed Siyah Kalem'e atfedilen diğer yapıtlarda olduğu gibi bu yapıtta da figürlerde dinamizm görülür. Yine bu yapıtta fantastik bir dünyadan figürler tasvir edilmiştir. Bu figürler insan hayvan karışımı uzuvlara sahiptir. Ayaklar başka yapıtlarda olduğu gibi kıvrak, yırtıcı ve bir pençe gibi kavrayıcıdır. Gösterişli bir enerjiye sahip olan eller ve ayaklar dikkat çekicidir. Bu yapıtta ayaklar diğer yapıtların hemen hepsinde olduğu gibi çıplaktır. Sadece ayaklar ve eller değil baş, boyun, göğüs, kol, dirsek, bacak, eklem ve adalelerinde fazlasıyla birikmiş ve patlayan bir enerjiden söz edilebilir. Siyah Kalem'in beden gücünün ifadesini gösterme üzerindeki bu ısrarlı tavrı figürlere büyüklük

katmaktadır. Küçük ölçülerde olan bu figürlerden yayılan büyüklük, hayvani bir azgınlık ve kabına sığmazlık gösterir. Aklın ve zarafetin, estetik ve ahengin olmadığı bu figürler güdüsel, dizginsiz esrarlı bir doğa gücünü aktarır denebilir (İpşiroğlu, Eyüboğlu, y.y.:26).

3. İçsel Anlam veya İçerik (İkonolojik İnceleme)

Muhammed Siyah Kalem'in yaşadığı kesin tarih ve coğrafya bilinmemektedir. Sanatçının hayatı ve kimliği hakkında bilgiye rastlanmamakta, tarihi belgelerde bahsi geçmemektedir. Gerçek ismi dahi sırdır. Yapıtların üzerinde "Siyah Kalem'in işi" anlamında "Kârî Üstat Siyah Kalem" imzası olduğu ortaya konmuştur. İmzaların gelişigüzel atılmış olması, araştırmacılara bunların imzadan çok yapıtların kaydı tutulurken sonradan eklenen yazılar olduğunu düşündürmüştür (İpşiroğlu,1985,s.11). Siyah Kalem'e atfedilen yapıtlarda dervişler, keşişler, tüccarlar, göçerler ve cinler anlatılmıştır.

2153/40b numaralı yapıtta betimlenen cinler Uygur inanç sistemindeki etobur yeclere benzemektedir. İnsan bedeni, hayvan kafası ve hayvan organlarının karması olan cinler; saçları, belirgin kas yapıları, köpek dişleri ve fırlamış gözleriyle dikkat çekerler. Kolye, küpe, halhal, bilezik gibi takılar takmaktadırlar. Bu cinlerde ölümler diyarına ait şeytani Uygur öküzü ile geyik canavarının boynuzları görülür. Ayrıca ölüm tanrısı Erklig-Yama ile de bağlantılı bulunmuştur (Esin, 2006: 81).

Uygur Nevai ve çağdaşı bazı yazarlara göre cinler semavi ateş küresinde yaşadılar. Diledikleri zaman insan, hayvan ya da yarı hayvan yarı insan kılığında göründüler. Hatta kimi zaman bir toplumun kralı olarak dahi tahta çıktılar. 2153/40b numaralı minyatürün sol üst köşesinde tüm sahneyi izleyen soldaki cin, cinlerin kralı olabilir. Nevai'nin "cinlerin kralı"nın mahkemesinden söz ettiği Emel Esin tarafından aktarılmıştır (Esin, 2006: 83). Yine Nevai'ye göre bu cinler şeyhlerin bakışıyla kontrol altında tutulabilir (Esin, 2006: 84). 2153/40b numaralı rulo parçasında, geyik boynuzlu cinin yanında, insan olduğu düşünülen diğer figürün "cinlerin kralını" uyaran ve onu kontrol altında tutan bir insan olduğu düşünülmektedir. Olan biteni kayıtsızca izleyen cini uyardığı görülen insanın (belki bir şeyh, belki bir şaman) olaya müdahale etmesinin sebebi kansız kurbanın cinler tarafından parçalanması olabilir.

Eski Türklerde iki türlü kurban olduğu bilinmektedir. Bunlardan biri kanlı diğeri kansız kurbandır. Bu kurban "ıduk" denmektedir. Kurbanlar gök tanrılarına olduğu gibi yer cinlerine ya da dağ, vadi gibi kutsal bilinen yerlere de verilebilir. Kimi Türk toplulukları, kansız kurban olarak beyaz bir hayvanı kurban vermeyi benimsemiştir. Bu kurban edilmiş hayvan ömrünün sonuna kadar özgür bırakılır. Ona binilmez, yük yüklenmez, iş yaptırılmaz. Hayvanın sütü sağılmaz, yünü alınmaz, öldürülmez (Şeşen, 1995:132), (Katsyuba, 1993: 104), (İnan, 1986: 101). İncelenen yapıtta şeyh ya da şaman olduğu düşünülen insanın kansız bir kurbanın parçalanmasına karşı çıktığı düşünülmektedir. Bu bilgilere göre 2153/40b numaralı yapıtın Şamanist izler taşıdığı söylenebilir.

Şamanizm, Sibiryaya kavimlerinin dini inanışlarına verilen genel isimdir. Tunguzcada çaman (bilen insan) anlamından gelmektedir (Perrin, 2001: 17). Şaman kelimesi zamanla Kuzey Asya halkları arasında büyüsel yetenekleri olan kişiler için kullanılmıştır (Buluç, 1979: 320). Kahinlere, din ve tıp adamlarına Şaman veya Kam dendiği de bilinmektedir (Karamağaralı 1984: 22). Şamanizm'in bölgede kabul edilen İslamiyet, Hristiyanlık gibi dinlerin içerisinde gelenek görenek gibi yaşamaya devam ettiği bilinmektedir. Araştırmacıların 11. Yüzyıla 17. yüzyıl arasında İç Asya'nın farklı kısımlarında yaşadığını varsaydıkları Muhammed Siyah Kalem'in yapıtlarında Şamanik öğeler görülmektedir. Zincir, halka, çubuk, takı olarak kullanılan hayvan ayakları, ip, dar ve bezlerin Şamanizm'den gelen öğeler olduğu bilinmektedir. Bu öğeler Siyah Kalem yapıtlarında kimi zaman hayvanların boğazlarında, kimi zamansa insan ve cinlerin boyun, el ve ayak bilekleriyle, el ve kollarındadır. 2153/40b numaralı yapıtta da söz konusu öğelere rastlanmıştır.

Esin'e göre (2006) Muhammed Siyah Kalem gerçekliğe, dışavurumculuğa ve grotesk imgelere eğilimli bir Uygur Türkü karakter ve eğilimlerine sahiptir. Söz konusu özellikler 2153/40b numaralı yapıtta güçlü biçimde yansımaktadır.

Muhammed Siyah Kalem'e atfedilen yapıtlarda görülen gerçekçi, dışavurumcu tavır ve grotesk imgelere eğilimi 2153/40b yapıttaki figürlerde de görülür. Çağdaş sanatçıların görünmeyeni aktarabilmek için özü ve biçimi kavramlarla öne çıkarma eğilimleri Siyah Kalem'de de görülür (İpşiroğlu, 2004: 23). Kübist sanatçıların temsile dayalı sanat anlayışını reddettikleri bilinmektedir. Böylece resmin konusu görünmeyenin gösterilmesi olmuştur. Böylece farklı zaman aralıkları, tek yapıtta biçimci bir dille ortaya konmuştur. Hareket ve zaman kırılmaları da denebilecek ve Batı sanatına 1900'ün başlarında girmiş bu yeni zaman anlayışı nesnelerin ve figürlerin biçiminin bozulup çarpıtılmasıyla biçimlendirilmiştir. Kübist sanatçılardan yüzyıllar önce Siyah Kalem de farklı açılardan gösterdiği, bozduğu, parçaladığı gövde ve uzuvlarla hareket ve zaman kırılmaları oluşturabilmiştir (Deveci, 2018:1060). 1910 yılında Max van Berchem, Münih'te düzenlediği bir sergiyle Siyah Kalem'e atfedilen minyatürleri sanat dünyasına sunmuştur. Bu sergiden sonra çok sayıda sanatçı ve sanat tarihçi söz konusu minyatürlerle yakından ilgilenmiştir (Işın, 2006:7). Pablo Picasso'nun bu sergideki eserleri görüp görmediği bilinmemektedir. Ancak çözümlemesi yapılan resimle Picasso'nun "Guernica" isimli yapıtı arasında biçim ve içerik olarak benzerlikler saptanmıştır.

4. Sonuç

Bu makalede Muhammed Siyah Kalem'in 2153/40b numaralı yapıtı Panofsky'nin "İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi" yöntemi esas alınarak çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu yöntemde göre yapıt; doğal anlam (olgusal, ifadesel anlam), uzlaşmalı anlam (ikincil anlam) ve içsel anlam (içerik) olmak üzere üç basamakta incelenmiştir.

Doğal anlam, olgusal anlam düzeyinde yapıt incelendiğinde: Bir atın parçalarını kendi aralarında kapışan altı tane cin ve onları yukarıdan izleyen bir cin ve bir insanın olduğu görülmüştür. İfadesel anlam açısından doğal anlama bakıldığında 2153/40b numaralı yapıtta tüm figürler tek renk olarak düşünülmüş bir fonun üzerinde olduğu; olayın bilinmeyen bir zamanda geçtiği; figürlerin tamamının ikili ilişki içinde olsa da figürlerin tek tek dikkat çektiği, figürler arasında belli bir açıklık olduğu; figürlerin birbirini kapatmayacak şekilde konumlandırıldığı, mekanın açık kum renginde olduğu; figürlerin mekanla bağının koparılması nedeniyle mekanın karagöz perdesi ya da dekorsuz bir sahnede olarak algılandığı; yapıtta yer alan insanın şeyh ya da şaman olabileceği, figürler arasında bir rekabet olduğu görülmüştür.

Uzlaşmalı (ikincil) anlam düzeyinde yapıt incelendiğinde: bu cinlerin Muhammed Siyah Kalem'e atfedilen diğer minyatürlerde görülen cinlerden farklılık gösterdiği; figürlerin ince bir tülün ardında gibi çizildiği; kullanılan tekniğin diğer cin tasvirlerinde kullanılan teknikten farklı olduğu; yapıtın, kumaş üzerine yapılmış büyük bir resimden kesilmiş rulo parçası olduğu; yapıtta yer alan tüm figürlerin son derece güçlü ifade yeteneğine sahip oldukları; her birinin dramatik jestler içerisinde olduğu, figürlerde dinamizm görüldüğü, fantastik bir dünyadan figürlerin tasvir edildiği; figürlerin insan hayvan karışımı uzuvlara sahip olduğu;. ayakların kıvrak, yırtıcı ve bir pençe gibi kavrayıcı olarak gösterildiği; gösterişli bir enerjiye sahip olan eller ve ayakların dikkat çekici olduğu; ayakların çıplak olduğu; baş, boyun, göğüs, kol, dirsek, bacak, eklem ve adalelerinde fazlasıyla birikmiş ve patlayan bir enerji barındırdığı; küçük ölçülerde olan figürlerin ölçülerinin tersine büyüklük algısı yarattığı; figürlerin hayvani bir azgınlık ve kabına sığmazlık içinde gösterildiği; aklın ve zarafetin, estetik ve ahengin olmadığı bu figürlerin güdüsel, dizginsiz esrarlı bir doğa gücünü aktardığı görülmüştür.

İçsel anlam veya içerik (ikonolojik) inceleme düzeyinde yapıt incelendiğinde 2153/40b numaralı yapıtta, kaynaklarda Demon olarak anılan cinlerin, beyaz bir atı parçalayarak kapıştıkları bir sahne tasvir edildiği; bu cinlerin Uygur inanç sistemindeki etobur yeşillere benzediği; Uygur inanç sisteminden izler taşıdığı; ölüm tanrısı Erklig-Yama ile bağlantılı bulunduğu; sol üstteki cinin cinlerin kralı olabileceği; cinlerin kralı olduğu düşünülen cinin yanındaki insanın

cinlerin kralını kontrol edebilen bir şeyh ya da şaman olabileceği; parçalanmış atın kansız kurban olabileceği; yapıtın Şamanist öğeler taşıyor olduğu görülmüştür.

Muhammed Siyah Kalem'e atfedilen 2153/40b numaralı yapıtın "İkonografik ve İkonolojik Eleştiri" yöntemiyle yapılan çözümlemesi sonucu yapıtın Kübist sanatçı Paplo Picasso'nun "Guernica" isimli tablosuyla benzerlikler gösterdiği görülmüştür. Söz konusu iki eserin karşılaştırmalı çözümlemesinin yapılması önerilebilir.

Kaynakça

Buluç, S., (1979), Şaman, *İslam Ansiklopedisi*, Cilt: XI, 2. Baskı, İstanbul: M.E.B.

Yayımları, s. 310-335.

Deveci, E. (2018). Beden Ve Bozum: Mehmet Siyah Kalem'in Figürleri, *İdil*, (s.1057-1061) DOI: 10.7816/idil-07-49-02.

Esin, E. (2006). Muhammed Siyah Kalem ve İç Asya Türk geleneği. M. Haydaroglu (Ed.). *Ben Mehmed Siyah Kalem, insanların ve cinlerin ustası* içinde (s.63-96). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Işın, E. (2006). Şölen ve büyü / Mehmed Siyah Kalem'in gizemli dünyası.M. Haydaroglu, (Ed.). *Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanların ve Cinlerin Ustası* içinde (s.7-12). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İnan, A. (1986). *Tarihte Ve Bugün Şamanizm*, 3.Baskı, Ankara.T.T.K.Yayımları.

Karamağaralı, B. (2006). Muhammed Siyah Kalem'e atfedilen minyatürler, M. Haydaroglu, (Ed.). *Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanların ve Cinlerin Ustası* içinde (s.13-60). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Katsyuba, D.V. (1993). *Duhm-naya Kultura*, Teleutov, Kemerova.

İpşiroğlu M.Ş. (2004). *Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

İpşiroğlu,M.Ş., Eyüboğlu. S (y.y). *Fatih Albümüne Bir Bakış*, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları 622, Maarif Basımevi.

Perrin, M., (2001). *Şamanizm* (Çev. B. Arıbaş), İstanbul: İletişim Yayınları.

Şeşen, R. (1995). *Ibn Fazlan Seyehatnamesi*, İstanbul, Bedir Vc/Y.

Görsel Kaynakça

Şekil 1: Şekil 47: TSM, Hazine, 2153, 40b

Şekil 2: Şekil 47: TSM, Hazine, 2153, 40b'den detay

Şekil 3: Şekil 47: TSM, Hazine, 2153, 40b'den detay

Şekil 4: Şekil 47: TSM, Hazine, 2153, 40b'den detay

Şekil 5: Şekil 47: TSM, Hazine, 2153, 40b'den detay

Seda BALKAN
Doktora öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, sedacolak@windowslive.com, İzmir-Türkiye
ORCID: 0000-0002-1785-354X

Çınla ŞEKER
Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, cinla.seker@deu.edu.tr, İzmir-Türkiye
ORCID: 0000-0002-9610-3228

GRAFİK TASARIM VE MİTOLOJİ: MİTOLOJİK AMBALAJLAR²

Özet

Bu çalışmada, genel amacı bir mesajı iletmek olan yazının ve görsellerin algılanabilir ve görülebilir bir düzlemde iki boyutlu veya üç boyutlu olarak organize edilmesini içeren, yaratıcı bir süreç olan grafik tasarım ve konusunu mitlerden alan, ortaya çıkışlarını araştıran anlamlarını inceleyip yorumlayan bilim olan mitoloji arasındaki ilişki, konuyla ilgili grafik tasarım ürünleri üzerinden incelenmektedir. Mitler bir kültür ürünü olan sanatların tümüne esin vermiş ve konusunu oluşturmuşlardır. İnsanın binlerce yıldan oluşan sanat serüveninin uzunluğu ve zenginliği düşünüldüğünde bu araştırma için ortak ifade dili, grafik tasarım alanı ile sınırlandırılmıştır. Sınırlanmış örneklerde; Nike, Starbucks ve Versace şirketlerinin ambalaj tasarımlarının amaç ve işlevleri belirlenerek, biçimsel analizleri yapılmıştır. Böylece grafik tasarım ile mitoloji arasındaki ilişkiler ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Mitoloji, Ambalaj.

GRAPHIC DESIGN AND MYTHOLOGY: MYTHOLOGICAL PACKAGING

Abstract

In this research, the relationship between graphic design, which is a creative process, which includes the organization of text and visuals, the general purpose of which is to convey a message, in a two-dimensional or three-dimensional way on a perceptible and visible plane, and mythology, which is a science that takes its subject from myths, investigates their emergence and interprets their meanings, will be examined through graphic design products related to the subject. Myths have inspired and formed the subject of all arts, which are products of culture. Considering the length and richness of man's artistic adventure consisting of thousands of years, the common language of expression for this research is limited to the field of graphic design. In the limited sample; The purpose and functions of the packaging designs of Nike, Starbucks and Versace companies were determined and formal analyzes were made. Thus, the relations between graphic design and mythology were revealed.

Keywords: Graphic Design, Mythology, Packaging.

1. Giriş

Yaradılıştan bu yana insanoğlu hep bir keşif içinde hem yaşadığı evreni hem kendi özünü anlama çabası içerisinde olmuştur. Bu nedenle pek çok soru sormak durumunda kalan insan cevap bulmak için farklı yollar aramakta ve cevaplar bulmaya çalışmaktadır. Bu arayış içinde birçok alana başvurur, bunlar arasında bu çalışmanın temellerini

² Bu çalışma Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı kapsamında "Grafik Tasarım ve Mitoloji: Sanat Eğitimiindeki Yeri" başlıklı yayınlanmamış doktora tezinden üretilmiştir.

oluşturan sanat ve mitolojinin insanlık için önemi yadsınamaz derecede büyüktür. Her iki alan da yüzyıllardır hayal gücü ve merak duygusundan beslenerek zenginleşmiş ve zenginleşmektedir. Mitler bir kültür ürünü olan sanatların tümüne esin vermiş ve konusunu oluştururken; içinde yaşadığımız günümüz dünyasını şekillendiren temel kavramlardan biri olan tasarımı da etkilemişlerdir. Çünkü tasarım kaynağını sanattan almakta ve sanat ile aynı elemanları hedef kitesinde estetik beğeni yaratmak için kullanmaktadır. Üretim öncesinde ürünün tüm biçimsel ve fonksiyonel özelliklerinin belirlenmesi demek olan tasarım, iki boyutlu yüzeylerin çizgisel olarak tasarlanması temelinden doğmuş olan grafik tasarımın bir dalı olan ambalaj tasarımlarını tasarım özellikleri açısından incelemek çalışmanın ana amacını oluşturmaktadır.

Her milletin, milli tefekkürünün, milli psikolojisinin, kendine has özelliklerinin ilk kaynağı ise mitoloji olmuştur. Geniş manada mitoloji, dünyayı algılama sistemi olup bu algılamayı sistemleştiren dünya görüşüdür. Mit, değerler paradigmasında dünyayı algılama, şekillendirme, sembolleştirme, kısaca ifade etmek gerekirse hayatın ve olayların genelleştirilmiş modelidir (Ulutürk, 2012: 2).

Bununla birlikte, mitoloji, toplumsal varlıkta yer alan gerçek süreçleri, yalnızca saptamakla kalmıyor, doğa ve toplum üstüne henüz ayrılaşmamış, ayrışmamış sanatsal-felsefi bilgiyi de içine katarak, bu süreçleri aynı zamanda yorumluyor ve değerlendiriyordu. Apollon efsanesi özellikle şu sorulara yanıtlar getirmekteydi: Dünyanın kendine has bir özelliği olarak güzellik nerden gelmektedir? İnsan sanat yapma yeteneğini nasıl ve ne yolda edinmiştir? Sanat ile güzellik arasında niçin dolaylımsız bir bağlantı vardır? İnsan bilincinin o zamanki gelişme evresi için, yukarda sözü geçen sorunlara dinsel-fantastik bir alanda çözüm aranmış olmasına hiç şaşmamak gerek çünkü o zamanlar, güzellik, tanrısal bir etkime, tanrısal bir öge olarak; sanat da, tanrıların insanlara bir armağanı olarak kavranıyordu. Ancak burada, çok önemli bir başka şeyi de vurgulamak gerekiyor; kuramsal olmasa da, sanatsal-imgesel biçimde dile getirilmiş ilk estetik insanlık anlayışı buydu (Kagan, 1993: 19).

Sanatı tek bir tanımda anlatmak her zaman güç olmuştur. İnsanoğlunun varlığı ile ilişkilendirildiğinde başlangıçları tarihlenmeyen iç içe geçmiş iki konudur. Genel anlamda hayal gücünün ifadesi ve duyguların dışavurumu olarak tanımlansa da aydınlatılması oldukça zordur. Asırlar boyunca birçok tanımı yapılan ve yaşanan çağa göre anlamı ve sınırları değişen sanat, varlığını dinamik olarak devam ettirmektedir. Gombrich'in 'Sanatın Öyküsü' kitabında da dediği gibi: "Eğer tapınak ve ev inşası, resim ve heykel yapımı veya dokuma gibi etkinlikleri sanat olarak sayarsak, dünyada sanatçının bulunmadığı tek bir topluluk yoktur" (2015: 39). Tolstoy'un tanımıyla sanat; "Daha önce yaşadığı bir duyguyu yeniden canlandırmak ve bunu yaparken hareketle, çizgiyle, renkle, sesle ya da sözcüklerle dile getirilen imgeler aracılığıyla bu duyguyu başkalarına aktarıp onların da aynı şekilde yaşamalarını sağlamak... sanat denilen şey budur işte" (2007: 50). "...Bununla birlikte, toplumsal durumlar değişse bile, sanatın hiç değişmeyen, bir gerçeği yansıtmaya niteliği de vardır. İşte biz yirminci yüzyıl insanını, tarih öncesi mağara resimleri karşısında ya da çok eski ezgileri dinlerken heyecanlandıran, sanatın bu niteliğidir" (Fischer, 2012: 25).

Günümüzde artık eski bir formüleştirmeye sanat "insanoğlunun yarattığı yapıtlarda güzellik ülküsünün ifadesi" biçiminde tanımlanır. Oysa güzellik ülküsünün sanat için bir zorunluluk olmadığı, çağdaş sanat düşüncesi evreninde bir yeri kalmadığı kesin gibidir. Dolayısıyla sanat bugün Thomas Munro nun tanımıyla, "**doyurucu estetik** yaşantılar oluşturmak amacıyla dürtüler yaratma becerisi" diye nitelemek olanaklıdır. Doyurucu bir estetik **yaşantı** ise, mutlaka güzellik etkisi oluşturmak zorunda değildir (Sözen ve Tanyeli, 2010: 266).

Sanatın *varlık* nedeni hiçbir zaman bütünüyle aynı kalmaz. Sınıflara bölünmüş, bir iç çatışmayı sürdüren toplumda sanatın görevi başlangıçtaki görevinden birçok bakımdan ayrılır. (Fischer, 2012: 25). "Fransız sanat bilimcisi Renac'tan başlayarak, bu görüşte olan bilimciler, en eski sanatın köklerini ilkel toplumun kendisinde aramaya koyulmuşlar, bu kökleri büyü' de, ilkel toplum insanın oluşturduğu dinde bulmuşlardır. Bu bilimcilerin açıklamalarına göre, sanat dinsel gereksinimlerden, ancak dans ve şarkıların yardımıyla, gizemli güçlerin, ruhların, totemlerin

canlandırıldığı heykel ya da resimlerin yardımıyla anlaşılabilir büyüsel tılsımların gereklerinden ortaya çıkmıştır.” (Kagan, 1993: 217).

Güzellik kavramının sanatsal düşünce içinde başkøşeye yerleştirilmesi ancak Rönesans'ta ortaya çıkar ve 19yy' da neredeyse resmi bir sanat ideolojisine dönüşür. Çağdaş sanat anlayışı “güzel” sorunsalını tasfiye ettiği gibi, bir tanım çabasını da büyük ölçüde bir yana bırakmıştır. Sorun, daha çok sanatsal yaratma sürecinin ne olduğu biçiminde ortaya konmakta. Bu bakış açısıyla, sanatsal üretimin bir dizge değıştirme işlemi olarak nitelenmesi olanaklıdır. Başka bir deyişle, sanatsal yaratma gerçekliğın yeniden üretilmesi eyleminden başka bir şey değildir. Dünün sanatıyla bugünün sanatı arasında çok büyük bir ayrım olduğu bugün bilinmektedir. Estetiğın tarihi gibi sanatların tarihi de iki parçalı bir bütünsellik gösterir. Bir başka deyişle yeni sanatı eski sanattan, yeni estetiğı eski estetikten iyiden iyiye ayırmayı zorunlu kılan nedenler vardır (Timuçin, 2013: 216).

“Eski, modası geçmiş dinsel öğretilerden doğan duyguları aktaran sanat; kilise düşüncelerine özgü sanat, vatanseverlik duygularını dile getiren sanat, cinsel duyguları içeren sanat, batıl inançlara dayalı korku, gurur, kibir, milli kahramanlara duyulan aşırı hayranlık duygusunu aktaran sanat, birinin kendi milletine duyduğu özel sevgiyi ya da şehvet duygusunu uyandıran sanat; kötü ve zararlı olarak sayılacak, sansür edilecek ve kamuoyu tarafından hor görülecektir. Sadece bir grup insana ulaşabilen duyguları aktaran sanat, önemsiz olarak görülecek, ne suçlanacak ne de övülecektir. Genelde sanatın değerlendirilmesi, bugün olduğu gibi ayrı, zengin bir sınıfın yetkisinde değil, bütün insanların yetkisinde olacaktır” (Tolstoy, 2000, s. 354).

Gerçekten güzellik kavramının tarihteki yeri pek geniş değildir. Bu kavram Eski Yunan'da doğuyor ve belli eski bir hayat felsefesinin tohumu oluyor. Bu felsefe aslında antropomorfik bir felsefeydi; bütün insan değerlerini yükseltiyor ve tanrıları sadece büyük ölçüde insanlar olarak görüyordu. Gerek sanat gerekse din doğanın ve bilhassa doğanın en yüksek noktası olan insanın yüceltilmesiydi. Klasik sanatın örneğı Belvedere Apollun'u veya Melos Afrodit'idir. Bunlar insanlığın mükemmel veya ideal örnekleri, mükemmel biçimli, mükemmel ölçülü, saf ve asil; tek kelimeyle güzeldirler (Read, 2014: 13).

Tarih boyunca ortaya çıkan değışik sanat akımlarında, yaratılan eserin batıl inançlarla ve bu hayatın içindeki ya da dışındaki kutsal varlıklarla ilişkili olarak sihirli güçlere sahip olduğu, insanların deneyimlerini durağan imgelere aktarıp onları yeniden üreterek ve sembolleştirerek çevrelerini ve hayatlarını etkileme yetisine sahip oldukları inancı ortaya çıktı (Hodge, 2015: 7). Bütün halkların dini ve bilgeliğı, sanatla yaratılan formlarda vücut bulmuştur ve bu formlar insan için, kendilerini anlamasını sağlayan birer anahtar olmuşlardır (Farago, 2017: 128). Mitosları; ya bilim öncesi ve saf bir dünya görüşünün, sanatsal özelliğe sahip bir ürünü olarak görülebilir, ya da (ki bu alışlagelmiş bir görüştür) mitosların özünde "gerçek" bir olayın yattığını ve bunun sanatsal bir biçimde işlenmiş olduğunu, böylelikle de günümüze kadar aktarıldığı düşünür (Fromm, 1992: 209).

Tasarım tanım olarak; hayalde canlandırılan bir olayın, projesi, çizimi veya üç boyutlu görüntüsü olarak uygulanan ve ortaya konulan eserlerin tümüne verilen isimdir. Bu tanıma göre tasarlama, zihinde hazırlanan bir düşünceyi ve bir eylemi gerçekleştirmektir. Tasarım, zihinde tasarlanan bir düşüncesini bir eserin ilk biçimi sayılabilir. Tasarı, çizilen ilk biçim anlamına gelmektedir. Tasarımın tam olarak ifade edilebilmesi için, zihinde tasarı halindeyken olgunlaşp geliştirilmesi gerekmektedir. (Tepecik, 2002: 27) Grafik tasarım, pek çok alanı kapsayan görsel bir sanat disiplini. Sanat yönetimi, tipografi, sayfa düzeni, bilgi teknolojileri ve diğer yaratıcı alanları içinde barındırır. Bu çeşitlilik, tasarımcıların içerisinde uzmanlık ve odaklar edinebileceğı çok parçalı bir zemin anlamına gelmektedir (Ambrose ve Harris, 2012: 12). Grafik tasarım, görsel bir iletişim sanatıdır. Birinci işlevi de bir mesaj iletmek ya da bir ürünün ya da hizmeti tanıtmaktır (Becer, 2002: 33). Ambalaj, basılı bir ileti bulundurmanın yanı sıra, içeriğindeki ürünü hasardan ve ısı veya ışık değışimlerinden korumayı amaçlar. Ambalaj tasarımı pazarlama, iki ve üç boyutlu alan kullanımı ve ürünün satış alanında yerleşimi gibi konuları kapsayan bir uzmanlık alanıdır (Ambrose ve Harris, 2012: 120). Günümüz tüketici toplumunda ambalajlar sıkı bir rekabet ortamında ön plana çıkmak için yoğun çaba sarf

etmektedirler. Bu durumda “ Ambalaj, tüketici ortamında ürünün neye benzediğini dikkate almak zorundadır ayrıca rafta bulunan çeşitli ürünler arasında kolektif bir ifade de oluşturmalıdır” (Ambrose ve Harris, 2012: 120). Ambalajlar ürünün taşınması, korunması, saklanması gibi işlevlerinin yanı sıra ürünün doğrudan pazarlanması ve tanıtımının yapılması bakımından önemli bir yere sahiptir.

2. Mitolojiden İlham Alan Markalar ve Ambalaj Tasarımları

2.1. Nike

Nike, Inc. Amerika Birleşik Devletleri merkezli, önde gelen spor ayakkabı, spor giysi ve spor aksesuarları tasarımcısı ve pazarlayıcısı şirket ve bu ürünlerde kullanılan markadır. Phil Knight ve Bill Bowerman ortaklığıyla ilk kurulduğu zamanda adı Blue Ribbon Sports idi. Daha sonra firmada çalışan ve kendisi de bir koşucu olan Jeff Johnson tarafından, bir gece rüyasında Yunan mitolojisinin Zafer Tanrıçası Nike’ı görmesiyle firma adı değişir ve Nike olur. Air Jordan ve Nike Golf gibi alt markalarının yanı sıra, Converse gibi bağımsız markaların da sahibidir. ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Nike_\(%C5%9Firket\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Nike_(%C5%9Firket)))



Görsel 1. Nike Heykeli ve Nike Logosu

2.1.1. Tanrıça Nike

Yunan mitolojisinde zafer tanrıçası Roma mitolojisinde ise Victoria olarak adlandırılmaktadır. Nike, çok hızlı koşabilme ve uçabilme yeteneklerine sahiptir; bu nedenle Tanrıça hızı ve gücü de temsil etmektedir. Erhat’a göre (2015: 217) Nike zaferi sembolize eder; “kanatlı, hızla uçan bir kız olarak canlandırılır. Hesiodos'a göre, Nike Pontos'lular soyundan Pallas'la Okeanos kızı Styks'ten doğmadır. Olympos tanrılarında önceki kuşaktan olduğu halde, kimi mitograflar onu Athena'nın oyun arkadaşı olarak gösterirler”. Atinalıların zaferin kendilerinden ayrılmaması için taptıkları Nike Yunan mitolojisinde; “Zeus’a titanlara karşı savaşında yardımcı olduğu için, her zaman onun yanında veya savaşçı kızı Athena'nın yanında zaferin simgesi, kişileştirimi olarak yer alır” (Cömert, 2010: 77).

2.1.2. Nike Ambalaj Tasarımları



Görsel 2. Nike Air Force 1 Shadow



Görsel 3. Nike Ayakkabı Ambalajı

Nike'in markalaşmasının arkasında ki hikâye de Yunan Mitolojisinin Zafer Tanrıçasının yeri oldukça önemlidir. Marka 2021 yılında piyasaya sürdüğü ayakkabı modeli için markanın çıkış noktası olan Yunan mitolojisinde zafer tanrıçası “Semadirek'in Kanatlı Zaferi” grafiğine sahip bir ambalaj tasarlamıştır. Üst kısımda ki ambalaj kâğıdı soyulduğunda mermer desenli kaplamalar ortaya çıkmaktadır. Bir bütün olarak bakıldığında tanrıça teması dikkat çekici ve başarılı bir bütün içinde tüketiciye sunulmuştur.

2.2. Starbucks

Amerikalı kahve dükkânları zinciridir. İlk Starbucks mağazası 1971 yılında öğretmen olan Jerry Baldwin, tarih öğretmeni Gordon Bowker ile yazar olan Zev Siegel tarafından Pike Place Market adıyla bilinen yerde açıldı. 1982 yılında yatırımcı Howard Schultz da ortaklığa katıldı ve İtalyan espresso barlarından etkilenecek 1985 yılında II Giornale kahve dükkânları zincirini kurdu. Birkaç yıl sonra Starbucks'ın ilk sahipleri Peet's Coffee and Tea mağazasını satın alınca Starbucks'ı Shultz'a devrettiler. Böylece Shultz'un II Giornale kahve dükkânları, Starbucks adını alarak hizmet vermeye devam etti (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Starbucks>).

Bugün 65 ülkede 21.000'in üzerinde mağazasıyla sektörde öne çıkan markalar arasında yer almaktadır.



Görsel 4. Çift Kuyruklu Siren



Görsel 5. Starbucks Logo

2.2.1.Sirenler

Seirenler (adları Batı dillerine Siren diye geçmiştir) Yunan mitolojisinin uydurduğu efsanelik yaratıklar arasında günümüze dek tutunan ve başka mitolojilerin etkisi altında karışıma, değişime uğrayan deniz kızlarıdır. İlk Odyssea'da sözü geçen Seirenler kadın gövdeli, kuşkanatlı ve güzel sesli olarak tanımlanır. Sonradan ortaçağın yarattığı ve özellikle kuzey folklorunda görülen figürlerin etkisiyle Sirenler kanatlı olmaktan çıkmış ve yarı insan, yarı balık biçiminde deniz kızları diye canlandırılmıştır. Bugün de Siren ya da deniz kızı deyince, belden yukarısı kadın, belden aşağısı pullu ve yüzgeçli olan yaratıklar akla gelir (Erhat, 2015: 267).

2.2.2.Starbucks Ambalaj Tasarımları



Görsel 6. Starbucks Ambalaj



Görsel 7. Starbucks Ambalaj

“Starbucks ismi aslında “Moby Dick” romanındaki ilk eşin isminden geliyor. Açık denizlerin ruhunu ve macerasını denemek ve yakalamak için, orijinal kurucular Starbuck’ın gizemi ve heyecanı gerçekten uyandıran bir isim olduğuna karar verdi. Bu hissiyatı daha da güçlendirmek için stilize edilmiş bir sireni logoları olarak seçtiler. Siren ile sirenlerin Odysseus’u cezbedtiği gibi kahvenin müthiş çekiciliğini sembolize etmesi ve müşteriye Starbucks’ın meşhur kahvesini denemeye ikna etmesi amaçlandı” (Kozak, 2022: 1).

Starbucks cazibe kaynağı sirenlerden ilham alarak tasarladığı logonun yanı sıra ambalaj tasarımlarında da denizkızı temasını çok yönlü bir biçimde kullanarak tüketiciyle buluşmaktadır. Markanın kurumsal tasarımında kullanılan renkler ile uyumlu tonlar tercih edilerek farklı renk kombinasyonları başarılı ve uyumlu bir bütün oluşturmaktadır.

2.3.Versace

1978 yılında Milano'da kurulan Gianni Versace S.r.l, önde gelen uluslararası moda tasarım evlerinden biridir ve dünya çapında İtalyan lüksünün bir sembolüdür. Versace, Haute couture, hazır giyim, aksesuarlar, mücevherler, saatler, gözlükler, kokular ve hepsi de kendine özgü Medusa logosunu taşıyan ev mobilyalarını içeren moda ve yaşam tarzı ürünlerini tasarlar, üretir, dağıtır ve perakende satışını yapar (<https://www.versace.com/international/en/about-us/company-profile.html>).



Görsel 8. Medusa başı, G. L. Bernini, 1630



Görsel 9. Versace Logo

2.3.1.Medusa

Deniz tanrıları Phorkys ve Keto'nun kızları üç Gorgo, ülkelerinin girişini koruyan kız kardeşleri Grelerin üstündeki Okeanos ve Hesperides taraflarında, batının en ucunda otururlardı. Stheno, Euryale ve Medusa adlı bu üç tanrısal kız kardeşten yalnızca sonuncusu ölümlüydü. Gorgoların altın kanatları vardı ve Scopas'ın "Uyuyan Medusa" sında görüldüğü gibi, güzellerdi. Elleri bronzdu, yabandomuzu dişleri vardı ve başlarıyla kemerleri yılanlarla çevriliydi. Özellikle, kendilerine her bakını taşa çevirmek gibi kötü bir özelliğe sahiptiler. İnsanlara şiddet saçan Gorgolardan tanrılar uzak durur; yalnızca Poseidon Medusa ile birleşme cesaretini göstermiştir ve Perseus Gorgo'nun boynunu kesince, boynundan deniz tanrısının iki dölü çıkar: Bellerophon'tes' in atı Pegasus ve Khrysaor. Perseus'un zaferinden bu yana Athena, Gorgoneion denilen Gorgo maskesini korkunç bir silah gibi kalkanının üstünde taşımaktadır (Bonney, 2000: 339).

Gianni Versace, Yunan sanatı ve mitolojisinin izlerinin yoğun olduğu Reggio di Calabria'da doğmuştur ve çocukluk yıllarını burada geçirmiştir. Bu kültürden beslenen ve çevresinden ilham alan Gianni, markayı temsil etmek için Medusa'yı seçerek güçlü ve ikonik bir imaj oluşturmayı hedeflemiştir. Medusa temsili burada kullanılma amacının güzel olduğu kadar korkutucu, şok edici olduğu kadar da büyüleyici olması ve Medusa'ya bakanların taş kesilmesi gibi markanın ürünlerinin de aynı etkiyi müşteriler üzerinde oluşturmak istenmesidir.

2.3.2. Versace Ambalaj Tasarımları



Görsel 10. Versace Parfüm Ambalaj



Görsel 11. Versace Parfüm Ambalaj



Görsel 12. Versace Parfüm Ambalaj

Versace' nin ambalaj tasarımlarını incelediğimizde marka imajına uygun dikkat çekici ve gösterişli tasarımlar ön plana çıkmaktadır. Medusa'dan ilhamla iletilmek istenen şok edici güzellik ve büyüleyici çekicilik algısı, kullanılan altın, pembe altın, gümüş gibi ön plana çıkan iddialı kaplamalar tercih edilerek tüketiciye sunulmuştur. Mitolojik Medusa logosunun yanında Yunan tarzı desen ve bezemeler de ambalajlarda sıklıkla kullanılarak görsel bir bütün oluşturulmuştur. Parfüm şişesi için tercih edilen formlar kullanıcıların cinsiyetine ve karakterine göre yuvarlak ve kavisli veya köşeli ve düz olarak tasarlanarak üründeki başkalaşıma dikkat çekilmektedir. "İyi bir ambalaj; ürünün kalitesini, sağladığı katma değeri ve marka kimliğini destekleyip artırırken ürünün farklılıklarını da ortaya koyar.

Başarılı bir ambalaj; fiziksel görünüşünden dolayı tüketiciler tarafından rahat algılanması, devamında alışkanlıkları teşvik etmesi, satışta devamlılık işlevlerini yerine getirir” (Akgün, 2013: 4). Günümüz rekabet piyasasında markanın tüketiciyle bire bir iletişim halinde olan ambalaj tasarımlarının diğer markalardan sıyrılmak adına dikkat çekici olması ve ilettiği mesajı taşımaya çok önemlidir. Bu açıdan bakıldığında Versace ambalaj tasarımları tüketiciye beklentiyi karşılayan tasarımlar sunmaktadır.

3. Sonuç

“Mitoloji tarihin ötesinde insanın varoluşundaki zamansızlığa işaret eden, gelişigüzel olayların çapraşık akışından çıkıp gerçeğin özüne bakmamızı sağlayan bir sanat biçimidir.” (Armstrong, 2014:11). Mitler, toplumda büyük bir role sahip, onu şekillendiren anları ve öyküler içeren bir folklorun parçasıdır. Mitlerin ana karakterleri tanrılar, yarı tanrılar ve üstün güçleri olan insanlardır. Mitler toplumu yönetenler tarafından manevi dünya ya da din ile ilişkilendirilirler. Çoğu toplumlarda mitler, efsaneler ve tarih iç içe geçmiş olarak anılır ve anımsanır. Yine gelenek, görenek ve törenler bu mitler üzerine kurulmuştur. Antik dönemden beri mitler üzerine çalışmalar yapılmaktadır. Folklor, filoloji ve psikoloji gibi birçok günümüz sanatı mitler üzerine çalışmaktadır. Mitoloji kelimesi mit çalışmalarını veya Hıristiyan mitolojisi, Yunan mitolojisi gibi belli bir konu etrafında toplanmış mitleri ifade etmektedir.

19. Yüzyılın ikinci yarısında sanat ile zanaatın arasındaki ince çizginin arts and crafts akımı sayesinde ortadan kalkması, görsel sanatların konusu olan estetik tasarım nesnelere aracılığıyla insanın günlük yaşamına dâhil olmuştur. Endüstri devriminin ardından günlük yaşamın bir parçası olan mimari, peyzaj, iç mekân, endüstriyel ürünler, moda ve grafik tasarım ürünleri birleşerek tasarım disiplini oluşturmuşlardır. Tasarım üretim öncesinde bir mekân ya da nesnenin tüm biçimsel ve işlevsel özelliklerinin belirlenmesi demektir ve biçimsel özellikler görsel sanatların elemanları olan nokta, çizgi, ton, renk ve şekiller kullanılarak belirlenmektedir. Görsel bir tasarım dalı olan grafik tasarım bir ürün veya hizmeti iki boyutlu yüzeylerde tanıtan, mesajını yine görsel tasarım elemanlarını kullanarak gerçekleştiren bir tasarım alanıdır. Kapsamı teknolojik ve sosyal gelişmelere bağlı olarak değişen ihtiyaçlar tarafından belirlenen grafik tasarım ürünleri iki boyutlu kurumsal kimlik çalışmaları, afiş, reklamcılık, medya-iletişim, yayıncılık ve iki boyutlu yüzeylerin kıvrılıp katlanması ile oluşan üç boyutlu ürün ambalajlarına kadar geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Ambalaj tasarımı ürünü muhafaza etmek, taşımak, tanıtmak ve tanımlamak gibi dört farklı boyuta sahip bir grafik tasarım alanıdır.

Bu çalışmada konusunu ilhamını Yunan Mitolojisinden alan 21. yüzyıl markalarının ürün ambalajlarının grafik tasarım eleman ve ilkeleri açısından mitoloji bağlamında ele alarak analiz edilmiş, başarılarının ardındaki tasarım çözümleri tanımlanmış, ambalaj tasarımının gelişimi sanat-mitoloji-tasarım kavramlarının kesişimi üzerinden ortaya konulmuş, gelecek kuşak tasarımcılara örnekler üzerinden bilgi ve ilham bırakılmıştır. Çalışma için günümüzün önde gelen ve markalarını Yunan Mitolojisi karakterlerine dayandıran üç markası seçilmiş, ambalajları grafik tasarımın kaynağını sanattan alan görsel eleman ve ilkeleri göz önüne alınarak incelenmiştir. Araştırmanın örneklemini ilhamlarını Yunan Mitolojisinden almış dünya çapında tanınmış bir spor giyim firması olan Nike, yine dünya çapında tanınmış bir kahve zinciri olan Starbucks ve diğer bir dünya çapında tanınmış lüks tüketim firması olan Versace oluşturmuştur.

Ulaşılan tasarım örnekleri üzerinde gerçekleştirilen çalışmanın sonucunda örneklemdaki üç markanın da isim, logo, ve ambalaj tasarımlarında uluslar tarafından kabul gören mitolojik olaylar, karakterler, yerler gibi konuları seçmelerinin, markalaşma sürecinde sektörün enleri olmaları bakımından önemli rol oynadığı tespit edilmiştir. Toplumlar tarafından çok önceleri kabul görmüş ve ortak beğeni toplamış mitolojik olguların, firmalar tarafından referans alınarak marka imajı oluşturmada kullanılmaları, hedef kitleye ulaşmalarında ve akılda kalıcı olmalarında etkili bir faktör olduğu düşünülerek gerçekleştirilen analizlerde, ambalaj tasarımlarında biçim ve içerik ilişkisinin korunduğu görülmüştür. Yine incelenen ambalaj tasarımlarında, mitolojik karakterlerin ifade bulduğu biçimlerin sade ve yalın olması ile bu sade ve yalınlığın zaman içerisinde değişen tasarım anlayışlarına rağmen korunmuş olmaları sayesinde

mesajlarını hedef kitleye iletmelerinin güvence altına alındığı saptanmıştır. Zaman içerisinde gelişen ve değişen tasarım anlayışları doğrultusunda orijinallerine bağlı kalınarak zenginleştirilen ambalajların tasarım anlayışları taze ve güncel tutulmuştur.

Kaynakça

- Akgün, C. (2013) Ürünün Sihirli Dünyası: Ambalaj. Görsel İletişim Kültür Dergisi, baskioncesi.com
- Ambrose, G. ve Harris, P. (2012) Grafik Tasarımın Temelleri. İstanbul: Literatür Kitabevi
- Armstrong, K. (2014) Mitlerin Kısa Tarihi. İstanbul: Merkez Kitapçılık Yayıncılık
- Bahattin Ceylan, H. (2021) Etiket Tasarımı ile “Maske–Mesafe–Hijyen” Kurallarının Çocuk Tüketicilere Hatırlatılmasına Yönelik Bir Öneri. İdil Dergisi (Mayıs) s. 767–780. doi: 10.7816/idil-10-81-05
- Becer, E. (2002) İletişim ve Grafik Tasarım. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Bonnefoy, Y. (2000) Mitolojiler Sözlüğü I. Cilt A-K. Ankara: Dost Kitabevi
- Cömert, B. (2010). Mitoloji ve İkonografi. Ankara: De Ki Sanat Tarihi Yayınları
- Erhat, A. (2004) Mitoloji Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Farago, F. (2017) Sanat. Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Fischer, E. (2012) Sanatın Gerekliliği. İstanbul: Sözcükler Yayınları
- Fromm, E. (1992) Rüya Masallar Mitoslar. İstanbul: Arıtan Yayınevi
- Gombrich, E. H. (2015) Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Hodge, S. (2016). 50 Sanat Fikri. İstanbul: Domingo Yayınevi
- Kagan, M. (1993). Estetik ve Sanat Dersleri. Ankara: İmge Kitabevi
- Kozak, A. (2022). Starbucks Logo Tarihiçesi. (<https://tr.logaster.com/blog/starbucks-logo/>)
- Read, H. (2014). Sanatın Anlamı. İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Sözen, M., Tanyeli, U. (2015). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Tepecik, A. (2002). Grafik Sanatlar. Ankara: Detay Yayıncılık
- Timuçin, A. (2013). Estetik. İstanbul: Bulut Yayınları
- Tolstoy, L. N. (2007) Sanat Nedir? . İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Ulutürk, M. (2012) Tarihi, Dini, Kültürel Bağlamda Mitoloji ve Modern Kültür Ürünlerinin Mitolojiye Dönüşümü. Uluslararası Katılımlı Bilim ve Kültür Sempozyumu, 18-20 Nisan, Batman
- [https://tr.wikipedia.org/wiki/Nike_\(%C5%9Firket\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Nike_(%C5%9Firket)) (Erişim: 10.05.2022)
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Starbucks> (Erişim: 15.05.2022)
- <https://www.starbucks.com.tr/about-us/our-heritage> (Erişim: 16.05.2022)
- <https://www.versace.com/international/en/about-us/company-profile.html> (Erişim: 18.05.2022)

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. <https://www.unibo.fr/products.aspx?cname=nike+logo> (Erişim: 05.05.2022)
- Görsel 2. <https://www.gushiciku.cn/dl/1azx4/zh-hk> (Erişim: 05.05.2022)

- Görsel 3. <https://www.gushiciku.cn/dl/1azx4/zh-hk> (Erişim: 05.05.2022)
- Görsel 4. <https://citizenside.com/lifestyle/starbucks-logo-meaning/> (Erişim: 07.05.2022)
- Görsel 5. <https://www.starbucks.com.tr/> (Erişim: 08.05.2022)
- Görsel 6. <https://stories.starbucks.com/stories/2015/starbucks-anniversary-blend-coffee> (Erişim: 08.05.2022)
- Görsel 7. <https://entabe.com/38426/starbucks-50th-anniversary-blend> (Erişim: 08.05.2022)
- Görsel 8. <https://www.archaiologia.gr/print-article/?print=101634> (Erişim: 05.05.2022)
- Görsel 9. <https://seeklogo.com/free-vector-logos/versace> (Erişim: 10.05.2022)
- Görsel 10. <https://www.gittigidiyor.com/versace-parfum?cinsiyet=Kad%C4%B1n> (Erişim: 12.05.2022)
- Görsel 11. <https://www.gittigidiyor.com/versace-parfum?cinsiyet=Kad%C4%B1n> (Erişim: 13.05.2022)
- Görsel 12. <https://www.gittigidiyor.com/versace-parfum?cinsiyet=Kad%C4%B1n> (Erişim: 13.05.2022)