

sanat
ve insan

dergisi

Uluslararası Hakemli Dergi

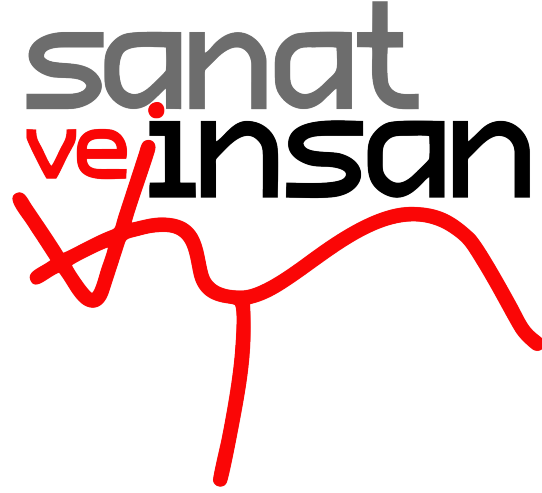
Journal of Art and Human

International Refereed Journal
E-ISSN:1309-7156

2020 Cilt 4 Sayı 2

Volume 4 Issue 2





E-ISSN: 1309-7156

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

Cilt / Volume 4
Sayı / Issue 2
Aralık / December 2020

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

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

EDİTORYAL KURUL / EDITORIAL BOARD

Dergi İmtiyaz Sahibi-Levent İskenderoğlu (Sanat Tarihi Bilim Uzmanı)

Dergi Editörü-Doç. Dr. Ali Ayhan

Dergi Editörü-M.A. Egemen Umut ŞEN

Türkçe Dil Editörü-Prof. Dr. İlhan Erdem

İngilizce Dil Editörü-Doç. Dr. Bilal Genç

Yayın Kurulu

Doç. Dr. Ali Korkut Uludağ – Müzik/Erzurum/Türkiye

Doç. Dr. Ceyda Alparslan Kuzu – Plastik Sanatlar/Girne/Kuzey Kıbrıs

Doç. Dr. Fatih Özdemir – Plastik Sanatlar/Nevşehir/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Binnaz Koca – Resim/Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Kübra Dilek Tankız – Klasik Batı Müziđi/Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Pınar Biçici Çetinkaya – Seramik Malzemeler/Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Tuna Taşdemir – Müzik/Malatya/Türkiye

Araştırma Görevlisi Esranur Kılınç – Resim/Malatya/Türkiye

Danışma Kurulu

Kurul Başkanı Prof. Dr. İsmail Aytaç – Malatya/Türkiye

Prof. Dr. Ata Yakup Kaptan – Grafik Tasarım/Samsun/Türkiye

Prof. Dr. Özer Kanburoğlu – Fotoğraf ve Video/İstanbul/Türkiye

Doç. Dr. Fatih Özdemir – Plastik Sanatlar/Nevşehir/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi İbrahim Sarıtaş – Siyaset Bilimi/Ankara/Türkiye

Bilim Kurulu

Prof. Dr. Abdulkadir Baharçipek – Uluslararası İlişkiler/Malatya/Türkiye

Prof. Dr. Ata Yakup Kaptan – Grafik Tasarım/Samsun/Türkiye

Prof. Dr. Ahmet Çaycı – Sanat Tarihi/Konya/Türkiye

Prof. Dr. Alaybey Karođlu – Plastik Sanatlar/Ankara/Türkiye

Prof. Dr. Besim Özcan – Yakınçağ Tarihi/Erzurum/Türkiye

Prof. Dr. Bülent Yılmaz – Peyzaj Mimarlığı/Malatya/Türkiye

Prof. Dr. Cemal Yurga – Müzik/Malatya/Türkiye

Prof. Dr. Ersan Çiftçi – Müzik/Malatya/Türkiye

Prof. Dr. Fatih Özkafa – İslam Sanatları/İstanbul/Türkiye

Prof. Dr. Havva Alkan – Mimarlık/Konya/Türkiye

Prof. Dr. İbrahim Halil Türker – Plastik Sanatlar/Samsun/Türkiye

Prof. Dr. İlhan Erdem – Türkçe Eğitimi/Malatya/Türkiye

Prof. Dr. İsmail Aytaç – Türk İslam Sanatı/Elazığ/Türkiye

Prof. Dr. Khaled Tadmori – Mimarlık Tarihi/Trablusşam/Lübnan

Prof. Dr. Kutgun Eyüpgiller – Mimarlık/İstanbul/Türkiye

Prof. Dr. Marcella Frangipane – Arkeoloji/Roma/İtalya

Prof. Dr. Mehmet Karagöz – Yeniçağ Tarihi/Malatya/Türkiye

Prof. Dr. Mehmet Ocakçı – Şehir Planlaması/İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Metin Sözen – Sanat Tarihi/İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Neslihan Durak – Genel Türk Tarihi/Malatya/Türkiye
Prof. Dr. Omar Tadmori – Tarih/Tarbluşşam/Lübnan
Prof. Dr. Özer Kanburoğlu – Fotoğraf ve Video/İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Yüksel Göğebakan – Plastik Sanatlar/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. Ali Ayhan – Müzik Eğitimi/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. Ali Korkut Uludağ – Müzik Eğitimi/Erzurum/Türkiye
Doç. Dr. Bekir Kocadaş – Sosyoloji/Adıyaman/Türkiye
Doç. Dr. Ceyda Alparslan Kuzu – Plastik Sanatlar/Girne/Kuzey Kıbrıs
Doç. Dr. Emine Tok – Bizans Sanatları- İzmir/Türkiye
Doç. Dr. Engin Gürpınar – Müzik/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. Fatih Özdemir – Plastik Sanatlar-Fotoğraf/Nevşehir/Türkiye
Doç. Dr. Hikmet Serdar Mutlu – Seramik/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. İbrahim Sarıtaş – Siyaset Bilimi/Ankara/Türkiye
Doç. Dr. Onur Zahal – Müzik Eğitimi/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. Şerife Tali – Sanat Tarihi/Ordu/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Aysun Tuna – Bölge Planlama/Bolu/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Bahtiyar Bahşi – Çağdaş Türk Lehçeleri/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Beyler Yetginer – Radyo, Tv, Sinema/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Binnaz Koca – Resim/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Fuat Şancı – Sanat Tarihi/Adıyaman/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Kübra Dilek Tankız – Müzik/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Levent Değirmencioglu – Müzik/Kayseri/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Güneş Açıkgöz – Müzik/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Mehriban Ganberova- Müzik/Azerbaycan
Dr. Öğr. Üyesi Murat Sezik – Siyaset Bilimi/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ozan Eroy – Müzik/İzmir/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Pınar Biçici Çetinkaya – Seramik/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Sadık Çalışkan – İletişim/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Savaş Kurtuluş Çevik – Resim/Nevşehir/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Şener Şentürk – Eğitim Programları/Samsun/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Tuna Taşdemir – Müzik/Malatya/Türkiye

İÇİNDEKİLER / CONTENT

GÜNCEL SANATTA BEDEN VE ACI BODY AND PAIN IN CONTEMPORARY ART Bahar Başak ÜSTEL ARI	7-18
ALAN PARKER'IN MISSİSSİPİ YANIYOR FİLMİNİN ÖNEMİ VE DRAMATURJİK BİLEŞENLERİ THE IMPORTANCE AND DRAMATURGIC COMPONENTS OF ALAN PARKER'S MISSISPY BURNING Ersin AYCAN	19-24
HARPUT YENİ (ESEDİYE) HAMAMININ RESTORASYON PROJESİNE YÖNELİK KAZI ÇALIŞMASI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME AN EVALUATION ON THE EXCAVATION STUDY FOR THE RESTORATION PROJECT OF HARPUT NEW (ESEDİYE) BATH Kadir ATICI	25-36
KÖY ENSTİTÜLERİ ÖNCESİ ÖĞRETMEN YETİŞTİRME KURUMLARI TEACHER TRAINING INSTITUTIONS BEFORE VİLLAGE INSTITUTES Halime YEŞİL	37-47
KATILIMCI ARAZİ KULLANIM PLANLAMASINDA TOPLULUK HARİTALAMA KAVRAMI THE CONCEPT OF COMMUNITY MAPPING IN PARTICIPATORY LAND USE PLANNING Aysun TUNA & Bilge Hatun AY	48-59
POST - MİMESİSTE İMGESEL BOZULMA IMAGINARY DISTORTION IN POST MIMESIS Necmi KARKIN & Merve BAŞARAN	60-65
MALATYA İLİNİN TURİSTİK YERLERİNİN ÇEVİRİMİÇİ YORUMLAR KAPSAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ: TRIPADVISOR ÖRNEĞİ EVALUATION OF THE TOURISTIC SITES OF MALATYAIN THE SCOPE OF ONLINE COMMENTS:TRIPADVISOR EXAMPLE Turgut TÜRKÖĞLU & Mahir DEMİR	66-85
SANATTA DÖNÜŞÜM VE ŞEYLER THINGS AND TRANSFORMATION IN ART Evren SELÇUK	86-101
PALU SURP LUSAVORİÇ KİLİSESİ PALU SURP LUSAVORIC CHURCH İsmail AYTAÇ	102-120
GRAFİK TASARIM EĞİTİMİNDE HARF ESTETİĞİ VE DENEYSSEL TİPOGRAFİ THE AESTHETIC OF LETTER IN THE GRAPHIC DESIGN EDUCATION AND EXPERIMENTAL TYPOGRAPHY Serpil KAPTAN	121-132
DİJİTAL KAMU DİPLOMASİSİ ARACI OLARAK TÜRKÇE ÖĞRETİMİ: YUNUS EMRE ENSTİTÜSÜ İNTERNET SİTESİ İNCELEMESİ TURKISH TEACHING AS A DIGITAL DIPLOMACY TOOL: YUNUS EMRE INSTITUTE INTERNET SITE REVIEW Ersin AYCAN & Sadık ÇALIŞKAN	133-140

Bahar Başak ÜSTEL ARI
Dr. Arş. Gör. Çankırı Karatekin Üniv. Sanat Tasarım Mimarlık Fakültesi, baharbasakustel@hotmail.com.tr, Çankırı-Türkiye
ORCID 0000-0002-6676-2484

GÜNCEL SANATTA BEDEN VE ACI

Özet

Bu çalışmada, sanatçıların beden ve acı kavramları üzerine yapmış olduğu söylemler ve çalışmalar belirlenerek, sanatçıların acı ve beden kavramını nasıl şekillendirdiğine değinilmiştir. 19-20 yüzyıl sanatçıları arasında Goya, Otto Dix, Frida Kahlo gibi sanatçıların eserlerinde beden ve acı kavramlarından beslenerek iç dünyalarındaki acıyı ortaya çıkarma özgürlüğü ile yapmış olduğu eserlere değinilmiştir. Aynı zamanda Güncel sanatta yer alan Marina Abromoviç, Stelarc, Orlan, Jenn Holzer, Gina Pane gibi sanatçıların eserlerine yer verilmiştir. Sanatçılar bedenlerine (body art) bilinçli olarak zarar vermiş ve iradelerinin son noktalarına kadar sürdürebilme kararlılığı ile aratma arzusunun eşinde gitmişlerdir. Bu irade ile gerçekleştirilen performans çalışmalarından örnekler verilerek, beden ve acı kavramları üzerinden sanatçıların eserlerindeki ifade-üslup farklılıkları ve süreçteki etkileşimlerine değinilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Beden, Acı

BODY AND PAIN IN CONTEMPORARY ART

Abstract

In this study, the discourses and studies made by the artists on the concepts of body and pain were determined and how the artists shaped the concept of pain and body were mentioned. Among the 19-20 century artists, the works of artists such as Goya, Otto Dix, Frida Kahlo, which were fed by the concepts of body and pain, were mentioned with the freedom to reveal the pain in their inner world. At the same time, the works of artists such as Marina Abromovic, Stelarc, Orlan, Jenny Holzer, Gina Pane, who are involved in contemporary art, were mentioned. By giving examples from the performance works carried out with this will, the expression-style differences of the concepts of body and pain in the works of the artists and the interactions in the process were tried to be touched. The artists deliberately damaged their body (body art) and pursued the desire to create with the determination to continue to the end of their will.

Keywords: Art, Body, Pain

1. Giriş

“Sanat gündelik yaşamın gerçeğinden ve bizi kuşatan bayağılıktan özgürleşmek, yaşamımıza bir anlam verebilmek içindir.” İnsanoğlu içerişinde var olduğu kültürün bozulup özelliklerini yitirmeye başlaması sebebi ile yaşananlara bir çıkış yolu arayışı içerişindedir. Bu yüzden sanatçılar yeni bir söylem bulmak ümidi ile içerişinde yaşadığı kültüre ait etkenlerden faydalanarak eserlerini oluşturmaya başlamıştır (Gasset, 2012, s. 8).

2. Beden ve Acı

Bu bağlamda incelediğimizde 20. Yüzyıl sanatında beden kavramının sanatsal çalışmaların içerişinde kendine yer bularak bir ifade aracına dönüşmüş olması bu arayışların bir neticesidir. Artık geçmiş dönemlerin aksine beden, sanatın nesnesi olmaktan değil öznesi olarak kendine yer bulmuştur. Bu yeni yaklaşım ile sanat anlayışı tamamıyla farklılaşarak yirminci yüzyıl’ da beden kavramı en önemli öge olarak nitelendirilmeye başlanmıştır. 20. Yüzyıl beden yüzyılı olarak tanımlanırken bu değerlendirmenin en dikkat çekici sebeplerinden biriye, teknolojidir.

Aynı zamanda “acı çekmek” kavramı da bu yüzyılın ana teması olarak dikkatimizi çekmektedir (Kahraman, 2010, s. 42, 43).

Antmen’e göre beden sanatı 1950’li yılların neticesinde yalnızca bir üslup olarak belirmiş ve bilhassa kavramsal sanata önem veren sanatçıların kendilerini ve sanatsal söylemlerini bedenleri aracılığı ile anlatabilmelerinin önünü açmıştır. Beden kavramını sanatın bir söylemi olarak değerlendiren anlayışların ortak noktası, “kültür-doğa” gerçekliliği üzerinden bir okuma yapılabilir (2008, s. 222, 223). Stallabrass’ a göre sanatçıların, insan bedenini nasıl ele aldıklarını, sanatçıların kendi bedenlerine açtığı yaralardan ya da İsa’lı çarmıhların üzerine boşalarak yapılan işaretlerden; performans sanatı olarak yaptırılan ameliyatlardan; Çağdaş sanatın adeta serbest bir bölgede var olduğunun kanıtı gibidir. Bu serbest bölgede şenlikli sürprizler, ahlakın ihlali ve birçok dini inanç üzerine yönelik saldırılardır (Stallabrass, 2010, s. 11). Duchamp’ın hazır üretim bir nesneyi sanat nesnesi olarak sunması, (Görsel 1) Klein’in insan bedenini bir fırça gibi kullanması sanatçılarda var olan beden kavramını farklılaştırarak beden’i ve sanatçının kendi bedenini kullanma fikrini doğurmuştur (Dokak, Muraz, 2019, s. 136-144).



Görsel 1. Marcel Duchamp, Çeşme, Porselen, 1917

Beden biyolojik bir olgu olarak var oluşumuzun somut bir halidir. Bu olgu hareket edebilen ve organlara sahip tüm canlılar için geçerlidir. İnsan, idrak becerisi olan ‘akıl’ aracılığıyla düşünme ve tasarlama gücünü bünyesinde barındırır. Akıl ve beden dualitesi felsefenin başlıca sorunsallarından olmuştur. Sokrates ile üzerinde düşünölmeye başlayan rasyonel düşünce akli bedenden daha öne koymuştur. Rasyonalizm bireyin özünün akılda olduğunu belirtirken bedeni tek başına bir sorunsal olarak değerlendirmemiştir. Akıl aracılığıyla var olduğu kabul edilen beden maddi bir gerçeklik olarak sunulmuştur. Bugün insan bedeni biyolojik bir varlık olmanın ilerisinde, toplumsal yaptırımlar tarafından sosyal bir varlık olarak da nitelendirilmektedir (Çüçen, 2012, s. 386-446).

İnsanın varolduğu tüm zaman dilimlerinde düşünme biçimlerinin şekillenmesi ve yaşam şekillerinin değişmesi beraberinde beden kavramının da değişime uğradığını söyleyebiliriz (Corbin, Cortine, Vigarello, 2008, s. 7-47). Yüzyıl öncesi bilinen ilkel topluluklarda var olan beden kavramını ile bugün bizim yaşamakta olduğumuz toplumdan çok daha farklı bir biçimde ele alınmıştır. Sanat içerisinde, İlk çağlardan bu zamana kadar geçen sürede beden kavramı gerek biçimsel gerek ise düşünce boyutunda dönüşüme uğramıştır. Beden insanlık tarihi boyunca hep bir anlatı olarak kullanılmıştır. Kültürler arasında değişim gösterse de bedene yapılan müdahaleler hep var olmuş (açılan delikler, sürülen boyalar ve takılan nesnelere) ve beden pek çok çeşitli biçimlere büründürölmüştür. Beden sanatı ilk olarak Afrika kıtasında, tarih öncesi mağara çizimlerinde ve hatta daha eski bile diyebileceğimiz bir zamanda karşımıza çıkmaktadır (Şeyhun, 2009, s.15-48). Daha sonra insanlığın üretim ve tüketim biçimleri ile beden kavramını yeni biçimlere sokmuştur yani Beden, insanlık tarihinin düşünce ve algı yasalarına göre şekil almıştır. Bazen estetik ölçütler

içinde ele alınan güzel beden, bazen ise kilisenin yönlendirmeleri ve dayatmaları ile ele alınır iken aydınlanma ile birlikte beden bilimsel yaklaşımlar içerisinde açıklanmaya başlanılmıştır (Corbin, Cortine, Vigarello, 2008 , s. 7).

“Dünya’yı düşünmek, onunla ilgili düşünümde bulunmak içi bir nedene ihtiyaç duyarız ve bu nedeni bize dünyayla ilişki kurmamızı sağlayan beden verir.” bu söylemde bulunarak akıl ve beden kavramlarını insana dair haller içinde değerlendirilmiştir. 20.yy ikinci yarısı itibari ile sanatçı ve beden, disiplinlerarası bir ilişki bütünlüğünde ele almaya başlar. Beden kavramını sorgulayan felsefe acı kavramını da sorgulamıştır. Buna göre, tüm düşünürler, tüm dinler, insanoğlunun varolma öyküsünü, acının kaçınılmazlığı ile açıklamaktadır (Rank, 2001). Acı, kişinin yararlanabileceği ve tükenmeyecek olan bir malzemedir. Acı psikolojik bir olgu değildir, yaşamsal bir olgudur. Acı çeken beden değildir, tümüyle bireydir ve ilke olarak acıdan, her insan içgüdüsel olarak kaçır (Breton, 2015, s. 39-163). Rollo May’in ‘Yaratma Cesareti’ adlı kitabının sunuş yazısında May’e göre acı, sanatsal yaratıcılık konusunda insana verilmiş önemli bir armağan, olumlu bir lanettir. May’in düşüncesine göre “acının varlığı var olan yapının aksadığını gösterir ve üzerine gidildiği takdirde, yeni bir düzenin, yaşamın yaratılmasına giden yolun başlangıcıdır.”(May, 1998, s. 8).

Eserlerinde beden ve acı kavramlarını oldukça sık gördüğümüz Goya ile birlikte sanatçı, iç dünyasını ortaya çıkarma özgürlüğüne erişir. Goya, acılarını ve deliliğe varan karamsarlığını yapıtlarına yansıtmayı, yaratım sürecindeki içsellikini ortaya çıkmasıdır. Sanat, tarihinde duyarlılığı ile örnek olabilecek sanatçılar arasında Otto Dix akla gelen isimler arasındadır (Görsel 2). Sanatçının, ikinci dünya savaşının şiddetini acısını ve bedene yansımasını anlatan resimleri oldukça dikkat çekicidir. Acı ve beden kavramını en iyi ortaya koyan sanatçılardan biriside Frida Kahlo, olmuştur (Görsel 3). Sanatçı yaşamış olduğu gerek bedensel gerekse ruhsal sıkıntılarını eserlerine aktarmıştır. (Çakır Aydın, 2002, s. 154, 180).



Görsel 2. Otto Dix, Wounded Soldier, 1924



Görsel 3. Frida Kahlo, The Broken Column, 1944

Sanat Nesnesi Olarak Beden ve sanat içerisindeki bedenın ön plana çıkmasını Eleanor Heartney şu şekilde dile getirmektedir. “1950’lerden itibaren sanatın konularından olan beden, batı sanatının sık sık başvurulan ve bilinçli bir aracı haline gelmiştir.” (Aydemir, 2018, s. 298). Gösteri sanatı (beden sanatı), malzemesi sadece beden olan ve beden aracılığıyla yeni ifade biçimleri bulmayı hedefleyen bir eylemlerdir. 1960’lı yıllardan günümüze gösteri sanatı ve beden sanatı gibi sanatın pek çok farklı disiplinlerinin teknolojik kaynakların de gelişip yaygınlaşması neticesinde bu yeni ifade biçimindeki ilerleyiş daha da hızlanmıştır. Bu yıllardan itibaren Marina Abramoviç, Orlan, Stelarc ve Gina Pane gibi bazı sanatçılar bu söylem ile önemli çalışmalar gerçekleştirmişlerdir (Bozkurt, 2005, s. 122,123). Beden ve acı kavramlarının bir arada var olduğu eserlere sahip olan Marina Abramoviç, kuşkusuz en önemli sanatçılardan bir tanesidir. Sanatçı fiziksel ve ruhsal bedenın sınırlarını zorlayan bir beden sanatçısı olarak, kendini parçalara bölmüş, kırbaçlamış ve hafıza kaybına neden olmasına yol açan ilaçlar almaktan çekinmemiştir.

Atakan’a göre Marina Abramoviç eylemlerinde, acı ve fiziksel sınırlamalarının üstesinden gelebilmek için bedenini nasıl zorladığını göstermiştir (2008, s. 94). Sanatçı 1960’larda resim yapmayı bırakarak performanslar gerçekleştirmeye başlamıştır. Abramoviç’in İlk çalışmaları “Sanatçı Aramızda” ile aynı paralellikte “rahatsız edici yüzleşmeler” üzerine şekillenmektedir (Görsel 4).



Görsel 4. Marina Abramoviç, Sanatçı Aramızda, Performans, 2010, USA

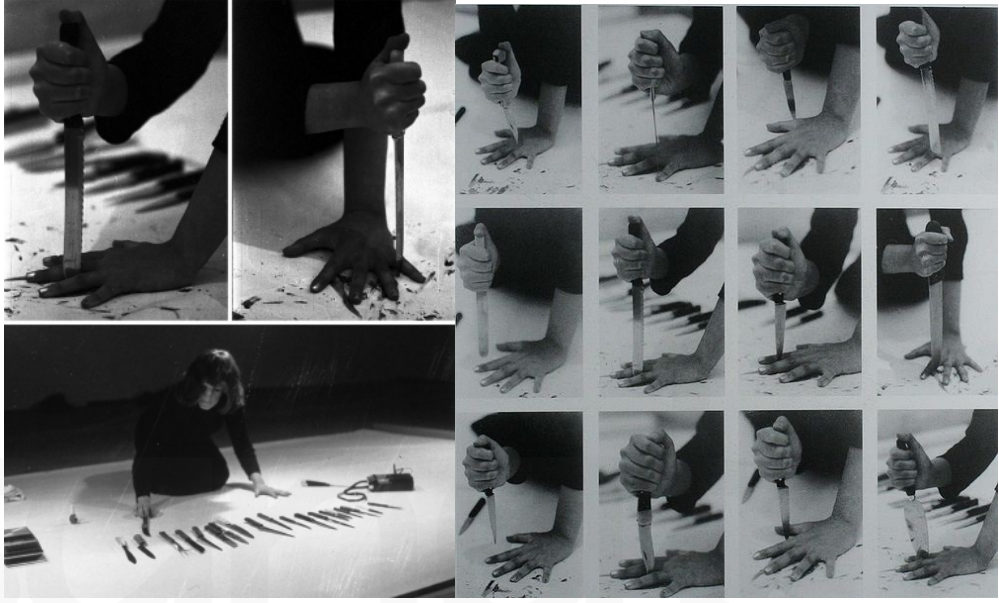
Abramoviç 1976’da tanıştığı ve daha sonra partneri olacak olan Ulay ile on yıldan daha uzun bir süre performanslar gerçekleştirmiştir. Abramoviç ve Ulay birlikte gerçekleştirdikleri ve oldukça tehlikeli olan “Atıl Enerji” adlı performanslarında (Görsel 5) Abramoviç’in yayı, Ulay’ın ise oku tuttuğu beden ağırlığı ve dengesinin çok önemli olduğu, bir performansı gerçekleştirmişlerdir (Wilson, 2015, s. 14).



Görsel 5. Marina Abramoviç, Atıl / Enerji, Performans, 1980

Antmen'e göre Marina Abramoviç, performanslarını gerçekleştirmeden performansını etkileyebilecek olan tüm koşulları oldukça titizlikle gözden geçirerek performans için belirlendiği mekân da, tasarladığı zihinsel kurgunun içindeki karaktere bürünerek, gösteriye başlamıştır (2008, s. 237). Bedenine şiddet uygulamakta oldukça cesur olan sanatçı Abramoviç'in 1970'ler boyunca gerçekleştirdiği performansları, fiziksel ve ruhsal şiddet aracıyla bedeni bilinçli bir durumdan bilinçsizliğe götürmüştür. Abramoviç bu konu ile ilgili olarak şunları dile getirmiştir:

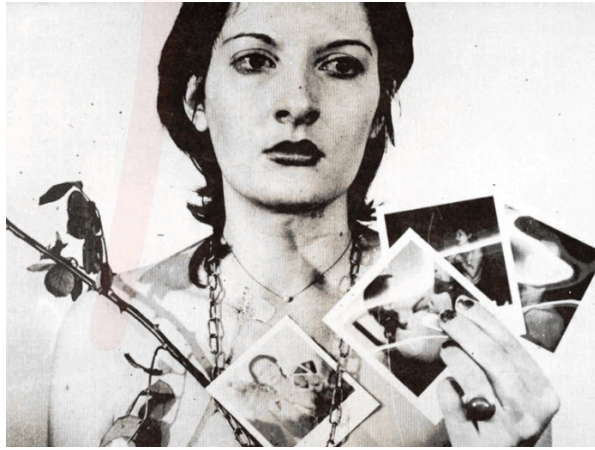
“Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç. Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemektir. Bu deneyimi halkla birlikte yaşamak istedim. Bunu tek başıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan, fiziksel ve zihinsel sınırlarınızı karşılayan yoğun bir enerji alırsınız. Sonraları başka kültürleri tanıdığım, Tibet'e gittiğim, Aborjinlerle tanıştığım, hatta Sufi ayinlerini gördüğümde, bütün bu kültürlerde bedenin zihinsel bir atlama gerçekleştirebilmesi için fiziksel olarak aşırı zorlandığını fark ettim. Ölüm ve acı korkusunu yenmek için, bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlama gerekiyordu. Biz, Batı kültüründe yaşayan insanlar, çok korkağız. Performans, benim için o başka boyuta ve uzama atlama formuydu.” (Fineberg, 2014, s. 335).



Görsel 6. Marina Abramoviç, Ritim10, Performans, 1973, Edinburg

Beden ve acı kavramlarının bir arada olduğu işlerinden biri olan Ritim 10'da, (Görsel 6) Abramoviç elini masaya koyarak parmaklarının arasına bıçaklar saplamaya başlar. Sanatçı bu performansında, bıçakların masaya ya da etine saplanışını ve seyircinin tepkilerine dikkat çekmektedir.

Abramoviç diğer bir performansı "Ritim 0" bir galeride neredeyse bütün tehlikeli aletlerin içinde yer aldığı bir performanstır (Görsel 7). Sanatçı bu performansında masanın üzerinde bulunan yetmiş iki objeyi ziyaretçilerden istedikleri gibi kullanmalarını istemiştir. Oldukça korkunç bir sona doğru giden bu performansta sanatçının giysileri yırtılmış bedenine müdahalelerde bulunulmuş ve hemen akabinde bir silahın namlusunu ağzına alması için zorlanmıştır. Hemen akabinde sonlandırılan bu performansta sanatçı sınırlarını ve insan ilişkilerinin doğasında giderek artarak varolan maruz kalma ve savunmasızlık duygularını izleyicilere göstermiştir (Fineberg, 2014, s. 335). Sanatçı neredeyse bütün performanslarında, bedenin sınırlarını tanımlamak, bedeni kontrol edebilmeyi irdelerken acı kavramı bu performansların ayrılmaz parçası haline gelmiştir.



Görsel 7. Marina Abramoviç, Ritim 0, Performans, 1974, Napoli

Bedeni kullanarak çalışmalar gerçekleştiren önemli sanatçılardan biri de Orlan'dır. Bedenini, özellikle de yüzünde değişiklikler yapan sanatçı bunları gerçekleştirmede teknolojik imkânlardan faydalanmıştır. Orlan, sınırlı uyuşturma ile rahim ameliyatı olurken aynı anda hasta ve izleyici olunabileceğini fark eder ve sanatçı bu ameliyatı bir performansa dönüştürmeye karar vermiştir. Sanatçının gerçekleştirdiği bu tür performansları izleyicide sarsıcı bir etki

yaratmıştır. Sanatçının performans ameliyatlarında bilinci hep açık olmuştur ve ameliyat gerçekleştirilirken kitap okumuş ve bir şeyler yemiştir aynı zaman da performansın o anki tanıklarına ve kameraya yüzünde acı ifadesi olmadan sakin bir ifade ile bakmıştır (Arı, 2015, s. 47-50). Orlan, gerçekleştirmiş olduğu performanslarda toplumsal ve ahlaki yapıyı beden üzerinden irdeleyerek sınırlara, otoriteye ve iktidarın politikalarına sert bir biçim ile karşı koymuştur. Kadınların gençlik ve güzellik anlayışı ile gerçekleştirdikleri ameliyatları Orlan, güzellik kavramını sorgulamak ve ideal güzeli yaratmak için gerçekleştirmiştir. (Feyzioğlu, 2011, s. 91).

Türkdoğan'a göre Orlan'ın ameliyat eylemlerinde dikkat çeken şey süreç olduğu kadar sonuçtur. Orlan'ın performanslarında bozuma uğrayan şey estetik ameliyatlar ile güzelleştirilip sergilenen bedendir. Sanatçı, bedeninde bozulma gerçekleştiren performanslar gerçekleştirmiştir. (Görsel 8) Orlan'ın bu canlı performansları izleyiciye acı verici ve korkunç gelmiştir (Türkdoğan,2014, s. 111).



Görsel 8. Orlan, Azize Orlan'ın Yeniden Doğuşu, Performans, 1990, Paris

1960'dan beri beden ve acı kavramları üzerine performanslar gerçekleştiren bir diğer sanatçıda Stelarc'dır sanatçı bedenini kancalara asarak gerçekleştirmiş olduğu performanslar ile dikkat çekmiştir.



Görsel 9. Stelarc, Ear On Arm Suspension, Performans, 2018

Stelarc, 1976-1988 yılları arasında kancalar ile ondan fazla asılma performansı gerçekleştirmiştir (http://web.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended_body.html). Sanatçının bu performanslarından almış olduğu acı ve yaralar birkaç haftada anca iyileşmektedir. Günümüzde özellikle yerli ritüellerinde dinsel veya manevi güç için karşılaştığımız bu eylemlerin aksine Stelarc acıya yüklenen her türlü mistisizm ve duygusallığı reddeder ve performanslarının öncesi ve sonrasında aynı insan olduğunu belirtir (Breton, 2011, s. 105,106). Stelarc'ın kancalara asılmış bedeni yerçekimini aşmanın mümkün kılınabileceğine vurgu yapar (Görsel: 9) (Yılmaz, 2013, s. 372, 373).

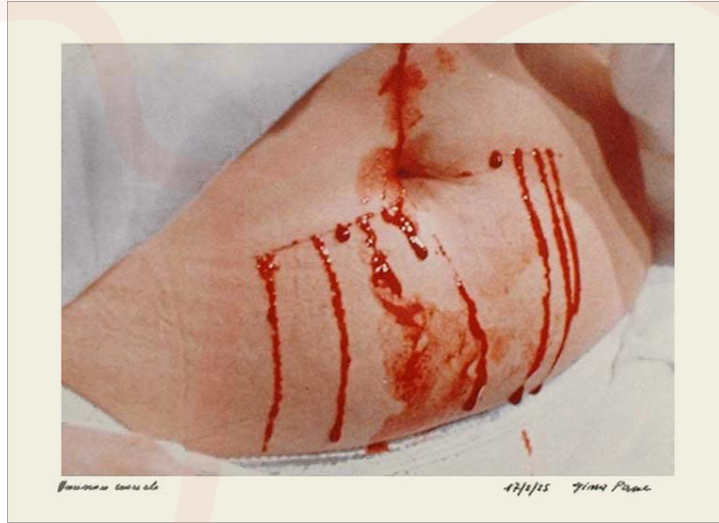
Stelarc'a ve birçok diğer çağdaşının savunduğu beden olabildiğince hızlı kurtarılması gereken bir giysi olduğudur. Sanatçıya göre havada asılı olan beden "boşlukta duran bir heykel gibidir. Ona göre performanslar sadece sanatsal aksiyonlardır. Sanatçı "performanstan önce ve sonra ve eylemler sırasında hep aynı şeyleri düşündüğünü" söyler. Eylemlerinde bedenini, yıpranmasını, acı hissini oluşmasını, insan türünden kopuşu ve teknolojik ilerlemenin karşısında bedenini gereksizliğini ortaya koymaya çalışır (Breton, 2011, s. 105,106). Sanatçı 1971'de kendisini ipler ve

kancalar aracılığıyla galeri duvarına asarak “asılmalar” serisine başlamıştır (Görsel 10). Oldukça önemli bir gösteri olan bu asılma performansları yaklaşık kırk dakika sürmüştür ve sanatçının vücut ağırlığının dağılımı on sekiz acı noktasına dağıtılmıştır. Stelarc bu performanslarını herhangi bir ağrı kesici ya da medikal bir yardım almadan saatlerce sürdürebilmiştir.



Görsel 10. Stelarc, Asılı Bedenler, Performans, 1980, Tokyo

Fransız sanatçı Gina Pane kendi bedenini kullandığı performanslar gerçekleştiren sanatçılar arasındadır. Sanatçı performanslarında kullandığı bedeni, psikolojik, estetik, biyolojik, toplumsal ve dinsel bağlamda bir anlatım şekli olarak değerlendirmektedir. Sanatçı performansında seyirci karşısında bedeninin yaşamın kökeni olarak nitelendirdiği göbek hizasına jilet ile yaralayarak, acı kavramı üzerine düzenlenmiş bir performans gerçekleştirmiştir (Görsel 11), (Yılmaz, 2013, s. 374, 375).



Görsel 11. Gina Pane, Tin, Performans, 1974

Sanatçı performanslarında bedenin acıya karşı direncini sınıdığı eylemler ile toplumun üzerindeki bilinç düzeyini artırmayı hedeflemiştir. Breton sanatçının bir performansını şöyle anlatır; “Pane eline bir kamera alır ve seyircileri uzun uzun filme çeker, bu arada bazı kişilerin yüzleri üstünde ısrarla durur. Şiddet karşısında toplumsal edilgenliği, nefret karşısında kayıtsızlığı ifşa eden karmaşık bir eylem, aynı zamanda bakışın anestezisi” (Breton, 2011, s. 102). Performanslarda dikkat çekmek istediği nokta ise toplumun, günlük hayatta yüzyüze geldiği şiddet nedeniyle oluşan tepkisizliğidir (Yılmaz, 2013, s. 374, 375).

Sanat eleştirmeni Catherine Millet, Gina Pane'nin bir performansı ile ilgili duyduğu sıkıntı ve keyifsizliği şöyle anlatmaktadır; “daha sonra aksiyonlarını hiç seyredemedim, bu gücü bulamıyorum kendimde, birkaç metre ötemde ağzın kesilmesi, akan kanın sütle karıştırılması ve gargara yapılması... Gina Pane'nin bütün

performanslarındaki amaç, bedenin zarar görmesi değildir. Sanatçı şöyle ifade eder; “Bu bedenin patlaması, her yöne doğru gitmesi gerekir, mekânlar, yeni topraklar fethetmesi gerekir”

Sanatçının performanslarında oluşan yaranın simgesel bir anlam taşıdığı ve başka bir yarayı hafifletip ve hatta dindirdiği ifade edilir. Pane için acı bir mazoşizm olmaktan çok bir armağan, bir iyileştirme ve bir kurtuluştur. Gina Pane performanslarını gerçekleştirirken başkalarına ait acıyı dindirmek istediği ile kendi bedeninde deneyimler. Gina Pane'nin bedenini keserek, yakarak, parçalayarak canını yakmasının amacı, toplumlarımızda var olan şiddeti ifşa etmektir. “Bedenimle gerçekleştirdiğim eylemler aracılığıyla amacım, bireyselliğimizin kalesi gibi hissettiğimiz bedenin yaygın imajının gerçekte ne olduğunu göstermek, bu imajı toplumsal aracılık işlevi olan esas gerçekliğine oturtmaktır. Beden sosyolojinin ilk ve doğal enstrümanıdır” (Breton, 2011, s. 97-105).

Beden ve acı kavramlarını irdeleyen bir diğer sanatçıda Jenny Holzer olmuştur. Holzer'in “Lustmord” adlı çalışması, sanatçının beden ve acı kavramlarına bakış açısı hakkında bilgi verir. Almanca bir sözcük olan “Lustmord” tecavüz ve cinayet ile ilişkilidir. Sanatçı bu seri çalışmalarında, 1992-1993 yıllarında tecavüz, cinayet, ölüm konuları ile ilgili yazmış olduğu yazıları içerir. Bu yazılar ise genellikle Bosna savaşı sırasında kadınların yaşadıkları cinsel şiddeti anlatmaktadır. Savaşta kadınlara yapılanların basına yansımaları ile ilk defa dünyanın dikkatini savaşta yaşanan tecavüz saldırıları dikkat çekmeyi başarmıştır. Bu bağlamda, Jenny Holzer'in çalışmaları savaş devam ederken oluşturulan oldukça tepkisel çalışmalar olarak nitelendirilebilirler.

Sanatçının “Lustmord” serisindeki işler arasında yer alan tecavüz ve cinayetlerin kurbanları, şahitleri ve faileri şeklinde meydana getirdiği üç grubun söylemlerini sıradan el yazısı ile insan bedeninin üzerine yazılmış ve şiir dizelerden oluşmaktadır ve bunlar fotoğraf halinde sergilenmişlerdir (Görsel 12-13). Seriyeye ait bir diğer çalışma ise masalar üzerinde bulunan kadın bedenine ait kemikler olmuştur. Sanatçı her iki çalışmasını da yaşanan acıları beden parçaları üzerinden anlatmış ve seyirci üzerindeki etkisini artırmıştır.

“Bireylerin deneyimlediği gerçeklerin geçerli olduğunu göstermek istedim. Bütün serilerin okuyucuya ya da bakana bir miktar hoşgörü aşılayacağı; okuyucunun, ona bütün kalbiyle inanarak, her cümlemin arkasındaki kişiyi tasvir edebileceği umuduyla, her sava eşit ağırlık vermek istedim.” Jenny Holzer sanatçı kurban, şahit ve failin söylemlerini, tensel bir yüzeyde oluşturarak izleyiciye dokunma algısını yaşatmayı amaçlar ve yaşanan dehşeti yansıtmaya çalışır. Bu bağlamda “Lustmord” serisi, beden ve acının toplumsal boyuttaki bir karşılığı olarak değerlendirilebilir (Kılınç, 2019, s. 150,151).



Görsel 12. Jenny Holzer, Lustmord, 1993



Görsel 13. Jenny Holzer, Lustmord, 1993

3. Sonuç

Tüm bu anlatımların sonucu olarak beden ve acı kavramlarının sanat içerisinde bir ifade biçimi olarak şekillenmesi, toplumsal, siyasal ya da kültürel bağlamda bir analiz geliştirir. Beden sanatı da kültürel veya toplumsal varoluşun performanslar aracılığıyla irdelenmesidir. Sanatçılar tarafından gerçekleştirilen tüm bu eylemler anlık bir biçimde gerçekleştirilir ya da kişinin, yaratımlarına bağlı uzun bir düşünce pratiğinin sonucu olarak ortaya konulmaktadır.

Sanatçıların gerçekleştirmiş olduğu bütün bu düşünsel performansların ana hatlarını oluşturan bakış açıları ise toplumlar içerisinde yaşanan sorunlara gerek bir eleştirel bakış açısı gerekse bir karşı koyuş olmuştur.

Sanatçıların ortaya koymak istediği düşüncenin beden, aracılığı ile gerçekleştirmesi, bu düşüncenin canlandırması açısından olayın etkisini ve inandırıcılığını artırmıştır. Bu etkiyi artırmak için çoğu zaman sanatçılar kendi bedenlerini kullanmışlardır.

Gerçekleştirilen performanslardan da anlayacağımız üzere; sanatçı bedeninin sınırlarını, fiziksel direnci, cinsel kimliği, acıyı, ölümü, nesnelere olan etkileşimi ve tehlikeye sokma gibi eylemler ile irdelemiştir. Beden sanatçısının aktardığı beden ve acı gerçekliğinin, yalnızca kişisel bir duygu belirtisinden ibaret olmadığını, aynı zamanda bu duygu ve düşüncelerin sanatçıda oluşmasına toplumsal etmenlerin ve kültürün çok fazla etkisi olduğu anlaşılmaktadır.

Öyle ki bu düşünsel eylemlerdeki amaç güzelin anlatımı ya da bedeninin başkalaştırılması değil, toplumların bilinçli ya da bilinçsizce ortaya çıkarmış olduğu oluşumlar, sanatçılar tarafından ortaya konulan sav'a beden ve acı arasındaki ilişkide dâhil edilerek izleyici üzerindeki etki artırılmıştır.

Kaynakça

- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (3. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*, (çev. Z. Rona), (1. Baskı). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları
- Arı, Ö. (2015). *Beden İmgeleri Bağlamında Acı ve İroni*, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi
- Aydemir, S. (2018). *Gina Pane'in Performanslarında Nesneleşen Acı*, Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını
- Bozkurt, M. (2005). *Video Sanat Enstalasyon-Film-Performans*, (Sanat Dizisi 26), İstanbul: Bileşim Yayıncılık
- Breton, D. (2011). *Ten ve İz*. (Çe: İsmail Yerguz), (1. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Breton, D. (2015). *Acının Antropolojisi*, (Çev: İsmail Yerguz), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Corbin, A., Courtine, J.J. & Vigarello, G. (2008). *Bedenin Tarihi II*, (Çev. Saadet Özen), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Çakır Aydın, M. (2002). *Sanatta Eleştirelilik*, Beta Basım, İstanbul

Çüçen, A. K. (2012). *Felsefeye giriş*, Sentez yayıncılık, Bursa

Dokak, H. Muraz, Ö. (2019). Çağdaş Sanatta Sanat Nesnesi Olarak Beden, *NWSA Fine Art Dergisi*, 136-144

Feyzioğlu, H.U. (2011) . Otorite Nesnesi Olarak Beden, *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları* 19, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Hastaneleri Basımevi

Fineberg J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*, (çev. A. Atay, G.E. Yılmaz), (3. Baskı). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları

Gasset, J. (2012). *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üzerine Düşünceler*,(Çev. N.G. Işık), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Kahraman, H.B. (2010). *Cinsellik Görsellik Pornografi*, (2. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı

Kılınç, M. (2019,) https://www.journalagent.com/tasarimkuram/pdfs/DTJ_15_27_142_155.pdf 24 haziran 2020 tarihinde alındı.

May, R. (1998). *Yaratma Cesareti*, Metis Yayınları, (Çev. Alper Oysal), İstanbul

Pektaş, F.N. (2013). *Çağdaş Sanatta Beden Algısı* “1960 Sonrası Bedene Merleau-Ponty ile Bakmak” Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul

Rank, Otto, (2001). *Doğum Travması*, Metis / Ötekini Dinlemek Dizisi, (Çev. Sabir Yücesoy), İstanbul

Stallabrass, J. (2010). *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*, (Çev. E. Soğancılar), (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları

Şeyhun, Melis H. (2009). *Bir Tuval Olarak Beden*, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 15

Türkdoğan, T. (2014). *Sanat Kültür Politika*, (1.Baskı). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*, (2 Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi

Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak*, (Çev. F.C. Erdoğan). (1. Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi

İnternet: (http://web.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended_body.html) adresinden 22/05/2015 tarihinde alınmıştır.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: https://tr.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp

Görsel 2: <https://www.moma.org/collection/works/87725>

Görsel 3: <https://charlotteabrahamart.wordpress.com/2016/10/17/frida-kahlo/>

Görsel 4: <https://media.robadaadonne.it/video/rivedersi-dopo-30-anni-marina-abramovic-e-ulay/>

Görsel 5: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3120>

Görsel 6: <https://nl.pinterest.com/pin/503206958335374534/>

Görsel 7: <https://www.imdb.com/title/tt11324260/mediaviewer/rm2588707841>

Görsel 8: <https://kosmickrew.wordpress.com/2014/10/15/orlan-and-stelarc-manifesting-posthumanperformance/>

Görsel 9: <http://stelarc.org/?catID=20325>

Görsel 10: <https://walkerart.org/magazine/meredith-monk-16-millimeter-earrings-and-the-artists-body>

Görsel 11: <http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/Pane-Psyche-2.jpg>

Görsel 12: https://www.journalagent.com/tasarimkuram/pdfs/DTJ_15_27_142_155.pdf

Görsel 13: https://www.journalagent.com/tasarimkuram/pdfs/DTJ_15_27_142_155.pdf



Ersin AYCAN
Öğretim Görevlisi, İnönü Üniversitesi, ersin.aycan@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0002-1715-9865

ALAN PARKER'İN MISSİSSİPİ YANIYOR FİLMİNİN ÖNEMİ VE DRAMATURJİK BİLEŞENLERİ

Özet

Sinemanın varlığından bugüne dek yaşanan pek çok olay beyaz perdeye aktarılmış kimi yaşanan olayları tam gerçekliğiyle yansıtmış kimi ise senaristin uyarlamaları ile kısmen değiştirilmiştir. Alan Parker'ın Mississippi Yanıyor filmi de 1966'da siyahların oy kullanma haklarının verilmesi ile beyazların egemenliğine son vermek isteyecekleri iddiasıyla başlayan ve evi ateşe verilen Dahmer'in ve eşinin ölümüyle bir katil-maktül filmi olmasının ötesinde beyaz perdede yankı bulmuştur. Film BoxOffice verilerine göre 09 Aralık 1988 yılında gösterime girdikten sonra toplamda \$34,603,943 hasılat elde etmiştir. Gerek sinema sektörü gerek akademik çevrede geniş yankılar uyandırmış ve hakkında tartışmalar yaşanmış bir filmin dramaturjik analizinin yapılması da kaçınılmaz hale gelmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mississippi Yanıyor, Alan Parker, Sinemasal Dramaturj.

THE IMPORTANCE AND DRAMATURGIC COMPONENTS OF ALAN PARKER'S MISSISSIPY BURNING

Abstract

Many events that have taken place since the emergence of the cinema have been adapted to the screenplay while some of them have reflected the events with their full reality and some have been partially changed with the adaptations of the screenwriter. Alan Parker's Mississippi Burning, which narrated the claim that the black would want to end the sovereignty of the white as a result of black suffrage in 1966, and the death of Dahmer and his wife, whose house was set on fire, made a tremendous impact on the big screen beyond being a 'murderer-murdered' movie. The film grossed \$ 34,603,943 after its release on December 09, 1988, according to BoxOffice data. In this context, it will be useful to make a dramaturgical analysis of the film that has had wide repercussions and discussions both in the filming and academic circles.

Keywords: Mississippi Burning, Alan Parker, Cinematic Dramaturgy.

1. Giriş

Sinemanın var olduğu günden bu yana kendi özüyle uğraşmak bir yana yaşadığı toprakların ve kültürlerin de asıl problemleri ile ilgilenme hususunda önemli bir araç olduğu, anlattıklarıyla toplumsal eksende yeni bilgiler ve çıkarımlar salık verdiği ve insanları yönlendirdiği söylenebilir. Bu düzlemse sinemanın bilimsel bir bakış çok boyutluluğu akademik bazda gerek tarihçilerin gerek sosyologların gerek sinemacıların vd. ilgisini çekmiş ve bu alanda sayısız makaleler oluşturulmuştur.

Bir roman yazarı yazdığı eserle aslında kendi hayatından ya da romanda yarattığı kahramanlarından nasıl dersler veriyor ya da çıkarımlarda bulunuyorsa aynı şekilde bir yönetmen de filmi beyaz perdeye aktarırken benzer kaygıları taşıyabilir. Alan Parker'ın da çalışmaya konu olan filmde benzer kaygıları taşıdığı söylenebilir. Mississippi Yanıyor filminin basit bir katil-maktül filmi olmadığı aşikardır. Filmin gerçek bir hikâyeden alınmasıyla bunun gösterimi tarihsel bir gerçekliği su yüzüne çıkarmakla ilintiliyken eserin aslında gerçeğinden işlemediği de iddia edilir.

Hikâyenin ilk bölümünün ortaya çıkışı 1966 yılının Ocak ayına denk gelir. Hikâye Mississippi'de küçük bir kasabada dükkan sahibi olan Dahmer'in tüm hayatının etkileyecek kararıyla meydana gelir. Irkçı beyazların tehditlerine meydan okuyan Postacıların getirdiği seçim vergisi zarfının alarak kabul ettiğini beyan eden Dahmer, iki dolarlık seçim vergisini ödemeyi de taahhüt eder. Siyahların oy vermeye başlayıp beyazların egemenliğini bitirmesinden korkan beş ırkçı Kul Klux üyesi Dahmer'i ortadan kaldırmaya ant içerler. Dahmer'in evini ve arabasını yakan bu üyeler sivil hak mücadelesi veren Dahmer'i yanan evde katlederler. Dahmer'in eşi ise olay sonrasında hayatını hastanede kaybeder. Dahner'lerin Oğlu Dennis Dahmer ise "Mississippi hala mükemmel bir yer değil, ama en azından düzeliyor." diyerek Mississippi'yi özetler (Mississippi Adaleti, 1999).

Mississippi Yanıyor (Mississippi Burning) Alan Parker tarafından 1988 yılında beyaz perdeye aktarılmış bir filmdir. Film, biri Afroamerikanlı ile iki beyazın öldürülmesi olayına dayanır. Eserin hikayesinde arka plan düşünülmeyen görülen tek ve net olay vardır: Irkçılık.

Eserin hikayesi Mississippi'de geçen bir olay ile bir belgesel olma niteliğini de taşıyabilir. Yaşanan cinayetin çözülmesi gibi basit bir olayın anlatılmadığı eserin dramaturjik analizinde ayrıca görülebilir.

Mississippi Yanıyor adlı film, "Freedom Summer" veya "Missisipi Yaz Projesi", Freedom Summer veya Mississippi Yaz Projesi, Mississippi'deki kayıtlı siyah seçmenlerin sayısını artırmayı amaçlayan 1964 tarihli bir seçmen kaydı kampanyası olarak görülür. Çoğunluğu beyaz olan 700'den fazla gönüllü, sandıklarda seçmenlerin sindirilmesine ve ayrımcılığa karşı savaşmak için Mississippi'deki Afrikalı Amerikalılara katılmış, bu hareket, Irk Eşitliği Kongresi (Congress on Racial Equality- CORE) ve Şiddetsiz Öğrenci Koordinasyon Komitesi (Student Non-Violent Coordinating Committee - SNCC) gibi sivil haklar örgütleri tarafından organize edilmiş ve yerel Federe Organizasyonlar Konseyi (Council of Federated Organizations - COFO) tarafından yönetilmiştir. "Freedom Summer" gönüllüleri, Ku Klux Klan, eyalet ve yerel kolluk kuvvetleri mensuplarının şiddetli direnişiyle karşılaşmış; dayak, yalan tutuklama ve hatta cinayete ilgili haberler, uluslararası bazda sivil halk hareketine dönüşmüştür (Editors, 2020).

Mississippi Yanıyor vizyona girdikten aylar sonra, film eleştirilenleri ve akademisyenler filmi kınamış, birkaç film eleştirmeni, FBI'nın kayıp adamları aramadaki gerçek rolünü yanlış temsil ettiği ve sivil haklar hareketinde siyah aktivistlerin rolünü küçümsediği için suçlamış, filmin asla Chaney, Schwerner veya Goodman isimlerinden bahsetmediğini bildirmiş ve Mississippi Özgürlük Yaz Projesi'ni çevreleyen olayları tasvir etmediğini ortaya koymaya çalışmışlardır., Mississippi Yanıyor filminin ana karakterleri medeni hakları kucaklasa bile sembolik olarak beyaz üstünlüğünü desteklediği sonucuna varmışlardır (Hoerl, 2008, s. 15).

Mississippi Yanıyor, geçmiş olayların yanıltıcı tasvirlerini sunduğu için güçlü eleştiriler alan Oliver Stone'un (1991) JFK filmi gibi diğer filmlerle aynı statüyü paylaşan ve iyi bilinen tarihsel tabanlı bir filmidir. Ayrıca hem eski sivil haklar aktivistlerinden hem de ana akım basınından aldığı sert eleştiriler nedeniyle ayrıca beyaz perdedeki yeri detaylıca incelenmiştir (Hoerl, 2009, s. 56). Eserin tabanında yatan önemli ana karşıtlıklardan birisi ve subliminal (gizil) gönderilerden en mühimi, kısmen yüceltilmiş bir ulusal kimlik yaratmak için kullanılan Ajanlar Ward ve Anderson arasında görülebilir. Yine de az bir izleyici kitlesi, Alan Parker'ın bu karakterleri ayırt etme girişiminin tuhaflığını anlamış olabilir (Jansson, 2005, s. 279).

Genel olarak Alan Parker'ın yaşanmış bir olayı beyaz perdeye aktararak, kendi yorumuyla beslediği düşünülebilir. Tartışma ve eleştirilere konu olan Mississippi Yanıyor, çok fazla çevreden kendine hem yergi hem de övgü almış olarak değerlendirilebilir. Bu eser yıllardan bu yana tartışılacak olsa da beyaz perdedeki yerinin değişmesi imkansız diye düşünülebilir.

2. Alan Parker'ın Mississippi Yanıyor Filminin Önemi ve Dramaturjik Bileşenleri

2.1. Filmin Sanatsal Düşüncesi

“Mississippi Yanıyor” filminin ırkçılık karşıtı olduğu, bu konuyu mütemadiyen eleştirdiği söylenirse de bu düşüncenin arkasında farklı fikirlerin ve sanat anlayışlarıyla beraber değişik düşüncelerin de varlığı sorgulanabilir. Bu durum Amerikan sinemasının genel yapısıyla da alakalı olabilir. Irkçılık konusu ana konu olarak verilse de filmin arka planında sanatsal kaygıların varlığıyla beraber ırkçı düşüncelerin yansımaları da açıkça belirtilmektedir. Durum sadece siyah ve beyazların farklılığı değil aynı zamanda dünya toplumlarından bazıları için de önem arz ediyor. Karakter analizlerinde de görüleceği gibi bu süreç tarihin içindeki bir parçanın filmde reel bir şekilde yansımalarıyla alakalı olabilir.

2.2. Filmin Konusu

Filmde, 1960’lı yıllarda bilhassa Amerika’da çok fazlaca görülen zenci - beyaz kavgalarının yaşanmış öyküsünden ve bu olaydan yola çıkarak esinlenildiği görülür. Bir dönem Amerika’sının gerçek olaylardan yola çıkılarak panoramik olarak resmedildiği de ayrıca dikkati çeker. Genel olarak film hakkında açıklamalar yapılacak olursa filmin konusu şu hatlarla çizilebilir: Mississippi’de ırkçılık faaliyetleri oldukça yüksek seviyededir. Beyazların siyahlara göre önemli bir üstünlüğü görülür. Daha açık sahnesinde olayın nereye gideceği ve konunun neyi işleyeceği sezilecektir. Bu sahnede yönetmen çatışma kısmının açık sahnesi ile izleyiciye sezdirmede bulunmuştur da denilebilir. Bölgede bulunan insan hakları görevlilerinin ve yanlarındaki bir siyahinin öldürülmesi üzerine bölgede geniş çaplı araştırma ve soruşturma başlar. Bu araştırmaların başında ise, FBI tarafından görevlendirilen iki kişi vardır. Bu süreçte ırkçılık karşıtı faaliyetlere karşı duran FBI görevlileri ve onların karşısında Mississippi ’deki yerel asayiş (şerif/polis) görevlileri karşı karşıya gelir. Daha filmin başında FBI görevlilerinin kasaba şerifleri ile olan konuşmasında akıllara şu soru hemen gelir: Acaba bu cinayetin arkasında polis var mıdır?

Filmde FBI görevlileri ırkçılık karşıtı, kahraman, lider gibi gösterilmiştir. Yerel asayişlerse özerk bir yapıda sunulmuştur. Yani bu ırkçılığın nedeni aslında Amerikan yönetimi değil de kasabalarda eyaletlerden ve ana devletten bağımsız olarak görev yapan bazı kolluk kuvvetleriymiş gibi gösterilmiş denilebilir. Film boyunca bu özerk yapı dikkati çekmektedir. Yönetmen belki de bilinçli olarak Amerikan yönetimi ile FBI kurumunu masum ve yüce bir konuma getiriyor. Yukarıda bahsedilen ve ırkçılığın yanında başka konuları da işliyor denilmesindeki amaç bununla ilintilidir.

2.3. Filmin Yapısı

Eser, dramatik tarzda seyircinin karşısına çıkar. Dramatik yapının olay örgüsünü de açıkça ortaya koyan senaryoda olayların etki alanı ve sonuçları dramatik yapıyı oluşturur. Yani cinayetin işlenmesi ile aslında bir sonuç değil yeni bir başlangıç verilmiş ve ana olaylarla beraber ana olayı destekleyen küçük çatışmalar cinayetin çözümüne kadar izleyiciyi sürüklemek için başarıyla kurgulanmıştır. Mesela filmde ana olayın yanında FBI ajanlarından biri ile şerifin eşi arasında geçen ve merak edilen son ana olay içine ustaca yerleştirilmiştir. FBI ajanlarının da birbirleri ile olan tartışmaları bu tartışmanın veya çatışmanın donunda kimin galip geleceğinin beklentisi içinde olan seyirciyi teknik olarak filme bağlar.

Gerek gün ışığının gerekse gece ışıklarının çok etkili kullanıldığı görülen eserde siyahların çektiği ve insanlık dışı olayların konu edildiği filmde bütün beyazlar yüceltilmiş bütün siyahlar ise ezilmiştir. Bu süreç, filmde gerek siyahların yemek yediği yerin ayrılmasıyla gerek yaşam alanlarının farklı yerlere kurulmasıyla da göz önüne çıkarılmıştır.

2.4. Konflikt (Temel Anlaşmazlık Durumu)

Eserde verilecek mesaj veya mesajların FBI üzerinden verilmesi ilgi çekici bir durum olarak değerlendirilebilir. Bu kurumun adının açıkça verilmesi FBI kurumunun da yapısal olarak yüceltildiği ile ilintili sayılabilir. FBI, filmdeki asıl mesajı vermek için kullanılmış en iyi yapılanma olarak gösterilir. Temelde siyah-beyaz çatışmasını, karmaşasını, anlaşmazlığını inceleyen filmde çok önemli gerçekler barındırılmaktadır. Öyleyse şu soru

filmde temel anlaşmazlıkları doğuruyor denilebilir: Irkçı faaliyetler, siyasi yapılanmalar yetkili kurumların işe el atmasıyla son mu buluyor? Bu açıdan film günümüze uyarlanırsa, yaşananlara şöyle bir bakılırsa filmin mesajının gayet güzel verildiği sezilebilir. Bunun yanında, her ne olursa olsun her zaman birileri çıkıyor ve hukuksuzları, yanlışları engellemek için mücadeleye giriyor. Bu durum bu filmde FBI olarak verilir, başka bir filmde CIA olarak...

2.5. Karakterler

2.5.1. Ajan Allan Ward: Genç ve idealist. Filmin ana karakterlerinden ve FBI ajanlarından. Ajan Anderson ile olayı çözmeye çalışan inatçı, emredici deneyimli gibi görünse de Anderson'a göre daha toy bir kişilik. Her şeyi kitabına uyduran, son derece iyi niyetlidir. Filmin etken yapısını oluşturan şüpheci ve kurallara bağlı birisidir. Her ne olursa olsun en sonunda inadından vazgeçtiğinde olayı Anderson çözüme götüreceğinden, Anderson ile gireceği tartışmaya kadar doğrularından asla vazgeçmeyen kişilik.

2.5.2. Ajan Rupert Anderson: Yaşlı ve tecrübeli. FBI ajanlarından ve filmin ana karakterlerinden alaylı bir karakter. Kuralları umursamayan, sonuca ulaşmak için her yolu deneyen karakterdir. Gerekteğinde bunun için şiddet bile uygular. Öyle ki yapmak istediği şeyi kafasına koyduğunda yapan, sert fakat bulunduğu karaktere yön verirken isteğine ulaşmak gerektiğinde yön değiştirebilen bir karakterdir. Tamamen etken yapıda izleyicinin karşısına çıkar. Söylemleri filme yön verir.

2.5.3. Şerif Ray Stuckey: Kasabanın şerifi. FBI ajanları için gerekeni yapacağı zannedilse de ırkçı ve önemli figürlerden birisidir. Cinayet esnasında orada olmadığından saliverilecektir.

2.5.4. Şerif Yardımcısı Clinton Pell: Katil, acımasız ve ırkçı beyazları savunan karakterlerden birisi. Diğer şeriflerle beraber işledikleri cinayeti örtbas edemeyen, eşinin Anderson'a itiraflarıyla olay çözüme kavuştuğunda ırkçı kimliği ortaya çıkan karakterdir.

2.5.5. Mrs. Pell: Gerçeklerin farkında olan ve bunları düşündükten sonra kendi kabuğunu kırarak cesaretle doğruları söyleyebilecek bir kadın. Eşinden yediği dayaklar bile onu doğruyu söylemiş olmasından dolayı pişmanlığa düşürmeyecek ve hayatına devam edebilecek kadar güçlü bir karakter olduğunu gösterecektir.

2.5.6. Clayton Townley: Yerel iş adamı. Irkçı beyazların lideri olsa da bunu itiraf etmez. Misissippilidir. Yahudilere, Türklere, Katoliklere, Moğollara, Tatarlara karşı düşmanca söylemleri vardır. Anglosakson demokrasiyi ve Amerikan tipi yaşamayı istediğini savunmaktadır.

2.5.7. Hâkim: Hâkim de ırkçı yapıdadır ve olaylardan insan olarak oldukça etkilenmiştir. Hukuku olaylar karşısında kullanmıştır. Verdiği hükümlerde bunu göstermektedir.

2.6. Mücadele Durumu

Karakterler ayrıntılı olarak işlenirse de karakterlerin yapısı hakkında bilgi sahibi olunabilir. Filmdeki olgu ve olaylar birbirine bir zincir gibi bağlıdır. Geniş bir olay örgüsünün içinde tek sonucun beklendiği görülür. Bu da cinayetin aydınlatılıp aydınlatılmayacağıdır. Geniş bir olayın içinde çözüme götüren çatışmalar seyirciyi doruk noktaya taşır. Doruk noktaya ulaşıncaya kadar siyah insanlara karşı tavırlar, törenlerine karşı bakış açıları, yemek yedikleri yerler seyirciyi iyice doldurmaktadır. Eser, klasik olarak bilinen serim-düğüm-çözüm unsurlarını barındırır.

2.7. Durum

Sadece Amerika'da Misissipi'de olan bir olaydan yola çıkılsa da asıl durum evrensel boyuta taşınmak istenmiştir. Cinayetin işlenmesi ve cinayete sessiz kalınması ile toplumsal bir sırrın açığa çıkarılması durumu, aslında yönetmenin zihninden geçenleri gösterir gibidir. Siyahlara karşı kin, nefret, acımasızlık, ikinci sınıf insan muamelesinin yapılması sadece bir bölgedeki insanların yaşadığı gerçek bir olayla tüm insanlığa karşı bu film aracılığıyla tutulmuş bir aynadır.

2.8. Suje

2.8.1. Prolog

Filmin ilk sahnesinde bir yanda beyazların kullandığı ve oldukça modern görünen bir çeşme ile öteki yandan bulunan ve klozeti andıran, sadece siyahların su içebildiği bir çeşme belirir. Filmin genel yapısı hakkında bilgi veren sahnenin arkasından bütün olaylara yön verecek bir cinayetin işlenmesi ve yanan bir evin görüntüsü ile filmin serim bölümü başlar. Bu sahneler dramatik çatışmanın önemli ipuçlarını da içinde barındırmaktadır.

2.8.2. Serim

İşlenen cinayeti çözmek üzere görevlendirilen iki FBI ajanının yolculuğu ve şiddet fotoğrafları görülmektedir. İki ajandan biri deneyimli (Anderson) diğeri ise (Allan) çaylaktır. İlk kez birlikte bir işe çıktıkları görülen ajanların arasında yaşanacak çatışmanın da ipuçları bu sahneden itibaren sezilebilir. Üç kişinin ölümüyle sonuçlanan saldırıyı ve Güney'deki olayları çözmek için yolculukları başlamıştır. İki ajanın valiyi, şerifin bürosunu, Ku Klux Klan'ı ve görüldüğünden daha fazlasını barındıran esrar perdesini kaldırmak kolay olmayacaktır.

2.8.3. Dügüm ve Gelişme

Ajan Allan'ın zencilerle birlikte yemek yemeye çalışması, onlarla konuşarak işleri çözmeye çalışması Güney'deki siyahileri iyice sıkıntıya sevk eder. Anderson'un uyarılarına rağmen bunu birkaç kez tekrarlayan Allan'dan dolayı pek çok siyahi, beyazlar tarafından tehdit edilir, ardından beyazların saldırıları da görülür. Yerel iş adamı olduğunu iddia eden Clayton Townley ile yapılan bir röportaj esnasında beyazların fikri açıkça ortaya konur. Mississippi'de ne Yahudileri, ne Türkleri ne Moğolları ne Tatarları istemediklerini söyleyen Townley aslında durumun sadece siyahlarla ilgili olmadığını da vurgusunu yapar.

Anderson ve Allan'ın, şerif yardımcısı Pell'in evine gittikleri görülür. Pell olayda baş antagonist olarak tanımlanabilir. Evdeki kadının (şeri yardımcısının eşi Pell) olayı çözmeye ajanlara yardımcı olacağı da usta oyunculukla sezdirilmiş denilebilir. Nitekim ilk görüşmede bunun zeminini hazırlayan yönetmen ikinci görüşmede Anderson ile Bayan Pell'i yalnız görüştürmüş ve bu durum doğruların saklanmayacağını düşünen Bayan Pell sayesinde çözüme doğru ilerlemiştir.

2.8.4. Doruk

Bayan Pell'in Anderson'la işbirliği yaptığı ortaya çıkınca Bayan Pell kocası tarafından öldüresiye dövülür. Bu olay artık filmin doruk noktasına çıktığını gösterirken olayların çözülmeye başladığının da göstergesidir.

2.8.5. Çözülme

Aynı anda Ajan Anderson, Ajan Allan ile olayları kendi yöntemleriyle çözeceğini bildirmek istese de Allan'ın inatçı ve kuralcı kişiliğinin devam ettiği görülür. Bu durumu şiddete başvurarak çözen Anderson, olayları çıkardığını Pell'den öğrendiği herkesi kendi yöntemleriyle sorgular ve suçları ortaya çıkarır ve olayları çözüme kavuşturur.

3. Sonuç

Olayların çıkmasında hem sorumlu olan hem de olaylara göz yuman şerifler ve diğer beyazlar ile ilgili olarak hâkim kararları tek tek belirir. Siyahilerin ve beyazların birlikte söyledikleri bir şarkı ile sonuç ortaya çıkar.

Genel olarak, yönetmenin eserleri arasında parlayan ve çok tartışılan bir film olan Mississippi Yanıyor gerek sinematografik tercihleri gerek sosyo-kültürel problemleri, ırkçılık sorunlarının tarihteki unutulmaz bir olay ile bütünleştirip ayrıntılı şekliyle ortaya koyduğu görülebilir. Bu sonuçla birlikte incelenen eserin kendi konusu içinde unutulmayacak bir eser olduğu da saptanabilir.

Kaynakça

Editors, H. (2020, 11 04). *Freedom Summer*. History: <https://www.history.com/topics/black-history/freedom-summer> adresinden alındı

Hoerl, K. (2008). Remembering and Forgetting Black Power in Mississippi Burning. *Papers in Communication Studies*(218), 13-30.

Hoerl, K. (2009, Şubat 29). Burning Mississippi into Memory? Cinematic Amnesia as a Resource for Remembering Civil Rights. *Critical Studies in Media Communication*, 1(26), 54-79.

Jansson, D. R. (2005). 'A Geography of Racism': Internal Orientalism and the Construction of American National Identity in the Film Mississippi Burning. *National Identities*, 3(7), 265-285.

Mississippi Adaleti. (1999, Mayıs 2). Kasım 2020 tarihinde <https://www.milliyet.com.tr/pembenar/mississippi-adaleti-5250339> adresinden alındı

Kadir ATICI
Uzman Sanat Tarihçi, aticikadir@outlook.com, Elazığ-Türkiye
ORCID:0000-0002-3731 2871

HARPUT YENİ (ESEDİYE) HAMAMININ RESTORASYON PROJESİNE YÖNELİK KAZI ÇALIŞMASI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Özet

Elazığ-Harput geçmişten günümüze çeşitli medeniyetlerin üzerinde hüküm sürdüğü bir şehir olmuştur. Harput yaşayan medeniyetlerin izlerini günümüzde yaşatabilen bir Anadolu kentidir. Elâzığ'ın ilk yerleşimi olan Harput'un tarihi zengin bir kültürel mirası barındırmaktadır. Bu kültürel miraslardan olan hamamlar da, sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik olarak geçmişten günümüze kültür varlığı olarak yerini almıştır.

Makalemizin konusu olan Yeni (Esediyeye) Hamamı, Elazığ İli, Merkez İlçesi Harput Mahallesiinde bulunmaktadır. Yeni Hamamın Röleve-Restitüsyon ve Restorasyon projelerinin çizilmesi için yapılan kazı, hafriyat ve sondaj çalışmaları, proje çizimleri, Sanat Tarihi raporunun hazırlanması gibi aşamalarına değinilecektir. Harput'taki Yeni Hamamının mimari özellikleri, planı, malzemesi, teknik ve süslemeleri, karşılaştırma ve değerlendirme, sonuç ve kaynaklar bölümü ile sınırlanmıştır. Ayrıca arşiv ve güncel fotoğraflar ile plan ve kesit çizimler kullanılmıştır.

Anahtar Kelime: Harput, Esediye, Hamam, Kazı, Restorasyon.

AN EVALUATION ON THE EXCAVATION STUDY FOR THE RESTORATION PROJECT OF HARPUT NEW (ESEDİYE) BATH

Abstract

Elazığ-Harput has been a city dominated by various civilizations from past to present. Harput is an Anatolian city that can keep the traces of living civilizations alive today. The history of Harput, the first settlement of Elazığ, contains a rich cultural heritage. Baths, which are among these cultural heritage, have taken their place as cultural assets from the past to the present socio-culturally and socio-economically.

The New (Esediyeye) Bath, which is the subject of our article, is located in the Elazığ Province, Central District, Harput District. The stages of excavation, excavation and drilling for drawing relief-restitution and restoration projects in New Bath, project drawing studies, preparation of Art History report will be mentioned. The architectural features, plan, materials, techniques and decorations of the New Bath are limited to the comparison and evaluation, results and resources section. In addition, archive and up-to-date photographs, plan and section drawings were used

Key Words: Harput, Esediye, Bath, Excavation, Restoration.

1. Giriş

Elazığ geçmişten günümüze çeşitli medeniyetlerin üzerinde hüküm sürdüğü bir şehir olmuştur. İlk yerleşim Paleolitik Çağ'a kadar inmektedir. Paleolitik Çağ'dan günümüze aralıksız yerleşim gören Elazığ, yaşayan medeniyetlerin izlerini günümüzde yaşatabilen bir Anadolu kentidir. Elazığ İlinde bulunan eserlerin çoğu Harput'ta bulunmaktadır. Elâzığ'ın ilk yerleşimi olan Harput'un tarihi zengin bir kültürel mirası barındırmaktadır. Son zamanlarda yapılan arkeolojik bulgular Harput merkezinin tarihini M.Ö.2000'li yıllara kadar götürmektedir. Harput'ta Orta Tunç

Çağı ile başlayan, Hurriler, Hititler, Urartular, Medler, Persler, Sasaniler, Bizanslılar, Anadolu Selçukluları, Beylikler, Osmanlı olmak üzere kesintisiz bu topraklarda yaşamışlardır (Foto 1).



Foto 1. Harput'tan genel görüntü (1985)

Her uygarlık kendinden önce var olan uygarlıkların eserlerini korumuş, aslına uygun olarak kullanmış veya farklı bir yapı olarak kullanılmak üzere işlevlendirmiştir. Harput'ta kilise, camii, mescit, türbe, hamam, çeşme gibi çok sayıda eser günümüze ulaşmıştır. Bu eserlerin bir kısmı restorasyon görmüş bir kısmı ise restorasyon yapılmak üzere projeleri hazırlanmaktadır.

2. Harput Yeni (Esediyeye) Hamamının Restorasyon Projesine Yönelik Kazı Çalışması Üzerine Bir Değerlendirme

2.1. Harput Hamamları

Elazığ il ve ilçelerinde bulunan hamamlar ile ilgili olarak Evliya Çelebi seyahatnamesinde; Harput'taki Kale Hamamı, Cemşid Hamamı, Dere Hamamı hakkında bilgi vermektedir. Adı geçen hamamlardan herkesin istifade ettiği belirtilmiştir. Devamında ise yüz yirmi adet hanedan (soylu kimseler için) hamamları olduğu hakkında da bilgiler verilmektedir (Evliya Çelebi,1986:106-107). Burada bahsedilen hanedan hamamları muhtemelen konaklarda yıkanma yeri olarak düzenlenen bölümler ifade ediyordu. Evliya Çelebi'nin söylediği kadar olmasa da Harput sancak merkezinde çok sayıda hamam olduğu görülmektedir. Kaynaklarda 9 hamamın da bulunduğu tespit edilmiştir. Hoca Hasan Hamamı, Kale Hamamı, Esediye Hamamı, Dere Hamamı vs. Elazığ il ve ilçelerinde günümüze 12 hamam nispeten sağlam olarak ulaşmıştır.

Hamam, temizlik ihtiyacının yanı sıra İslam dünyasında kültür haline dönüşmüştür. Kaynaklarda Harput'ta bulunan hamamlar sabahtan öğlene kadar erkekler için öğleden akşam ezanına kadar kadınlar için tahsis edilmiştir. Harput hamam geleneklerinde, erkek hamamlarında; hamama giden bir erkek kendinden sonra hamama gelen bir akrabası, dostu, arkadaşı varsa onun hamam ücretini ödemiş. Bayramlardan ve Ramazanlardan iki üç gün evvel, hamamlar, geceleri de açılmış. Bu sebeple hamamlar çok kalabalık olurmuş. Kadın hamamları ise hamamcılar tarafından sergi verilmez, her evde hamam günleri hazırlanıp hamama gönderilirdi. Bu eşyaları taşıyan kadın işçilere Kabdaşyan (Kap taşıyan) denilirdi. Hamam eşyaları ise; hamam leğeni, oturağı, tası, tahta yuvarlak hamam oturakları,

nalınlar, kıldan, kalın keçe, minder veya halı seccade, hamam sergi örtüsü, mavi beyaz veya kırmızı beyaz ufak kareli bezden bohçalar kap taşıyanların sırtına verilirmiş (Sunguroğlu,1950:358).

2.2. Harput Yeni (Esediye) Hamamı

Harput Mahallesiinde yer alan Yeni (Esediye) Hamamı, 22 Ekim 1981 tarihinde, 11 pafta 415 parsel ve 1089'a 30/5 teftiş numaraları ile I. Grup yapı olarak tescillenmiştir (Foto 2). Yeni Hamam; Esediye Hamamı veya Arslaniye Hamamı olarak da bilinmektedir (Ünal,1989:207;Sunguroğlu,1950:366;Köçer vd,2009:389). Hamamın üzerinde herhangi bir kitabe bulunmamaktadır. Hamamda restorasyon projesine yönelik yapılan kazı, sondaj ve hafriyat çalışması sonucunda da kitabeye rastlanılmamıştır. Ancak Yeni (Esediye) Hamam hakkında hurufat defterlerinde ve salnamelerde yapılan araştırmalarda kayda ulaşılmıştır. Hamam mimarisinde kabul edilen plan tipolojisine göre (Eyice,1997:403) Harput Yeni Hamam, dört eyvanlı ve köşe halvetli gruba girmektedir.

Tarihçesi; Esediye olarak da bilinen ve cami, medrese, imarethaneden müteşekkil bir külliyesinin etrafında teşekkül etmiş olan Esediye mahallesiinin adı ilk defa 1523 tarihli tahrir defterinde zikredilmektedir (Ünal,1989:202). Sunguroğlu, Yeni Hamam hakkında şu bilgileri vermektedir; “Arslaniye Hamamı, buna Yeni Hamam da denilirmiş. Dere Hamamının epeyce yukarısında, Esediye mahallesiinde ve Esediye Caminin de önünde ve yine dere içerisinde oldukça büyük bir hamamdır. Bu hamama da biz yetişmedik, bizim zamanımızda harabeye yüz tutmuş ve yalnız kubbesi metanetini yıllarca muhafaza etmişti. Bu hamam hakkında hiçbir tarihi kayda tesadüf edilememiştir.” (Sunguroğlu,1950:366) diye ifade etmiştir.

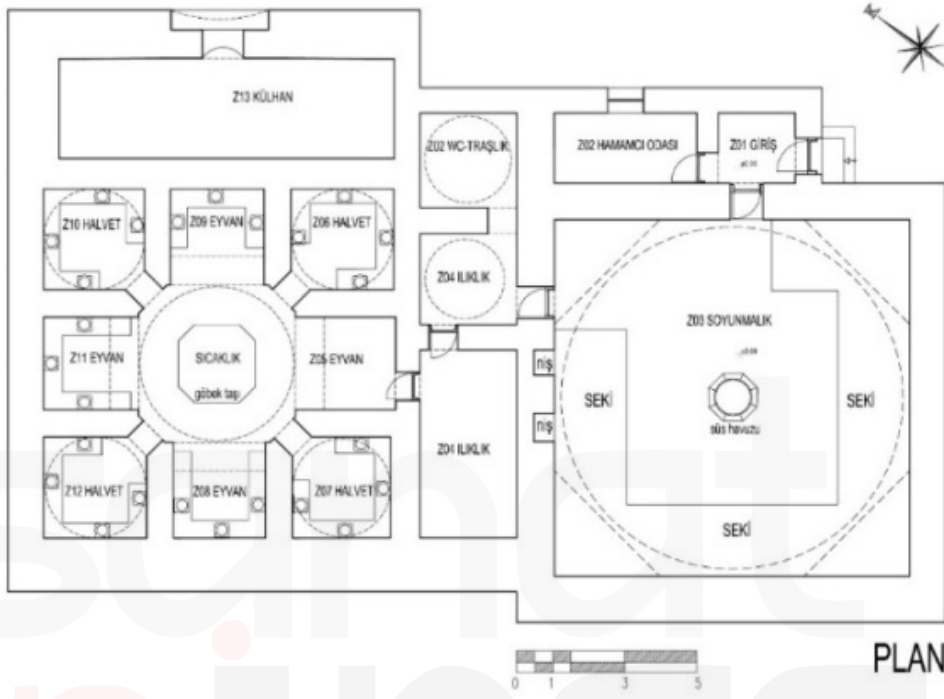
Hamam, Esediye Cami ve Külliyesine yakın olduğu için birçok kaynaklarda yanlış olarak XIII. yüzyıl'a tarihlendirilmiştir. Fakat Harput Hurufat Defterlerinde M.1747 tarihli vakfiyede Harputtaki Osman Ağa Camine Karaçor Kazası hanedanından Osman Ağa bin Abdullah Ağa tarafından yaptırıldığı anlaşılan Yeni Hamamı, yine kendisinin yaptırmış olduğu camiye (Osman Ağa Cami) vakfettiği anlaşılmıştır (Çakar-Uzun,2017:48).



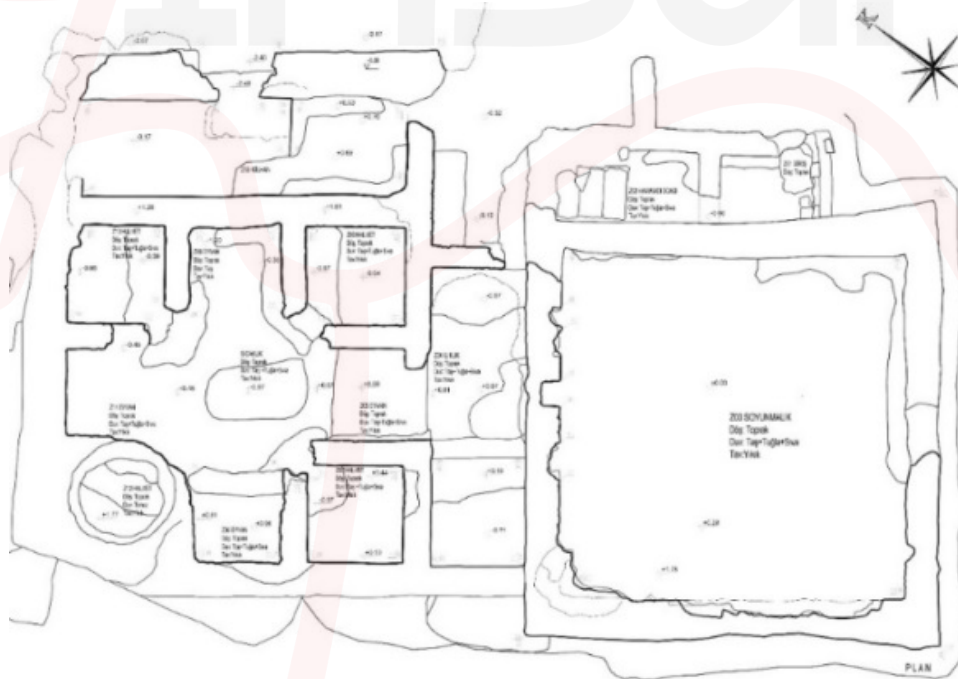
Foto 2. Harput Yeni (Esediye) Hamamı genel görünüm

2.2.1. Mimari Analiz

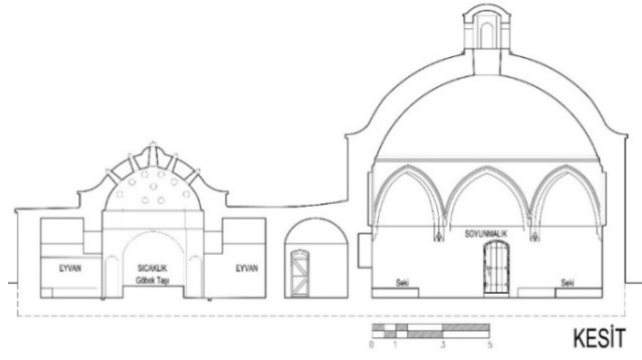
Hamamın giriş holü, soğukluk, ılıkılık, sıcaklık, su deposu ve altındaki külhanın büyük bölümü günümüze ulaşmıştır. Yapının tamamı taş malzemeden inşa edilmiştir. Soğukluk, giriş mekânları ve su deposunun üst örtüsü tamamen, diğer mekânların üst örtüsünün bazı kısımları yıkılmıştır (Plan 1). 2016 yılında yapılan kazı çalışmaları neticesinde plan şeması net bir şekilde ortaya çıkarılmıştır (Plan 2). Kazı çalışmalarından sonra rölöve projeleri, 3D lazer tarama yöntemiyle elde edilmiştir (Çizim 3-4).



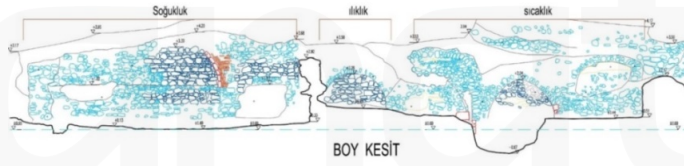
Plan 1. Harput Yeni (Esekiye) Hamamın Rölöve Planı



Plan 2. Yeni Hamamın Restorasyon Planı



Çizim 3. Yeni Hamamdan Bir Kesit



Çizim 4. Soğukluk, İlklık ve Sıcaklık Boy Kesiti

Hamam Giriş ve Soyunmalık Mekân; Eşik taşından da anlaşılacağı üzere hamama girişi güney cephedeki küçük bir kapı ile sağlanmıştır. Giriş holü 2x2 m lik kare bir mekândır. Bu holün kuzeyinde yer alan mekânın hamamcı odası olduğu düşünülmektedir. Güney cephesinden bir kapı ile ara yoldan girişin batısında yer alan soyunmalık kısmına girilmektedir. Soyunmalık mekânı yaklaşık 9.85x9.85 m ebatlarındadır. Soyunmalık mekânının batı ve kuzey duvarları kısmen ayakta (Foto 3). Doğu ve güney duvarları ile kubbesi tamamen yıkılmıştır. Batı duvarında kubbe kasnağına geçişi sağlayan kemer ve tromp izleri açıkça görülmektedir. (Foto 4-5).



Foto 3. Hamam Doğu Giriş Cephesinden Görünüm



Foto 4. Soyunmalık İçten Batı Duvarı



Foto 5. Soyunmalık İçten Kuzey Duvarı

Ilıklık Bölümü; Soyunmalık mekânın kuzey duvarından, kapatılmış olan bir kapıyla ılıklık kısmına geçilmektedir. Fakat Ilıklık bölümü yıkılmıştır (Foto 6-7). Ilıklık bölümü üç ayrı mekândan ibarettir. Ortada geçiş mekânı, doğu yönünde hela-traşlık, batı yönünde ise dinlenme alanı bulunmaktadır. Ilıklık bölümünden kuzey yönünde geçilen eyvan kısmı ile, sıcaklık bağlantısı sağlanmıştır.



Foto 6. Ilıklık ve Halvet Odaları Kazı Sonrası



Foto 7. Ilıklık ve Halvet Odaları Kazı Sonrası

Sıcaklık Bölümü; Ilıklıktan kuzey yönünde geçilen eyvan kısmı ile sıcaklık bağlantısı sağlanmaktadır. Sıcaklık kısmı, klasik hamam planlarında olduğu gibi dört eyvan ve dört halvetten oluşmaktadır (Foto 8-9). Eyvanlar artı şeklinde 2.50 m. eninde, halvetler ise köşelerde ve yaklaşık olarak 2.75x2.75 m. ölçülerinde kare planlıdır. Sıcaklık bölümünün ortasında ise göbek taşı bulunmaktadır. Göbek taşının olduğu orta alanın üzeri ise yine kubbe ile örtülüdür. Harput'taki diğer hamamlarla olan benzerlikleri, halvet girişleri ve eyvanlarla olan ilişkisi kubbe ile örtülü olduğu durumunu güçlendirmektedir (Foto 10).



Foto 8. Halvet GiriŖi ve Eyvan



Foto 9. Halvetlerin Üst Örtülerinden Bir Görünüm



Foto 10. Doğu Cephesine Bakan Halvet ve Evvanlar

Kazı çalışmalarında halvetlere ait taban kotuna ulaşılmıştır. Halvetlere girişlerde, muntazam kesme taşlar kullanıldığı görülmüştür. Halvetlerin tromp izlerinden üst örtülerinin kubbe olduğu anlaşılmaktadır. Eyvanlar, mevcut durumlarından da anlaşılacağı üzere tonoz ile kapatılmıştır. Halvet kubyelerinin tamamı ve eyvanların tonozları büyük oranda yıkılmıştır. Doğu yönünde bulunan “halvet-eyvan-halvet” sırasının hemen doğusunda külhan mekânı yer almaktadır. 9.33x2.75 m dikdörtgen planlı külhan kısmının da tonoz örtüsü yıkılmış durumdadır.

Külhan; Külhan bölümü, uzun kenarı yapının doğu cephesine, kısa kenarı ise kuzey cephesine bakan 2.75x9.30 metrelik dikdörtgen bir mekandır (Foto 11). Doğu cephesine bakan uzun kenarının tam ortasında baca yer almaktadır.



Foto 11. Kuzeydoğu Cephesi, Külhan Bölümü

2.2.2. Malzeme, Teknik Süsleme

Dış duvar yüzeylerinde, kaba yonu ve sıralı moloz taş malzeme kullanılmıştır. Yapıda genel olarak kullanılan malzeme ise taş ve tuğladır. Kemerleri oluşturan taşlar muntazam kesme taş, beden duvarları kaba yonu taştır (Foto 14). Tromplar, tuğla ile oluşturulmuştur. Mekânların iç yüzeyleri sıvalıdır (Foto 12-13). Zeminde doğal taş kaplama kullanılmıştır (Foto 15).



Foto 12. Soyunmalık Kısmı Güneybatıdan Bir Görünüm



Foto 13. Halvet İçten Görünümü



Foto 14. Sıcaklık Kısmından Bir Görünüm



Foto 15. Zemin Döşemesinden Bir Görünüm

Süsleme; Hamamda yapılan kazı, hafriyat ve sondaj çalışmasında herhangi bir süslemeye ulaşılamamıştır.

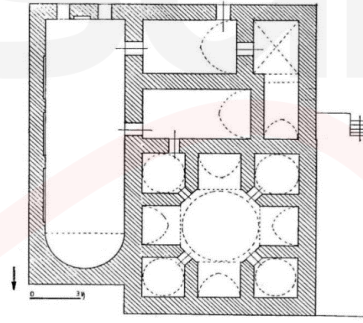
3. Sonuç

Salnamelerde ve diğer kaynaklarda sözü edilen Elazığ ve çevresindeki hamamların bazılarının yerine başka yapılar inşa edilmiş, bazıları da yıkılmış durumdadırlar. Ayrıca hamamların kötü kullanılmaları ve pek çok defa onarıma tabi tutulmaları sonucu birçok mimari unsurun yok edildiği görülmektedir. Çoğunluğun şadırvan, kurna, sekiler, ayakkabı nişi vb. küçük mimari elamanlar özgün olarak günümüze ulaşmamıştır. Hamamların sade yapılar olduğu, süs unsurunun yer almadığı dikkati çekmektedir. Mimari elemanların oran-orantıları yapıya içten ve dıştan estetik değer kazandırmaktadır. Hamamlar yapıldıkları dönemin plan ve hacim anlayışına uygun olarak inşa edilmişlerdir. Elazığ il ve ilçelerinde bulunan hamamların su ihtiyaçlarını temin için başka yerlerden şebekelerle su sağlandığı gibi, yapının yakınına açılan kuyulardan da su ihtiyacının karşılandığı anlaşılmaktadır.

Dört eyvan ve dört halvet uygulaması, XII. yüzyıl'dan başlamış olup Osmanlı'nın sonuna kadar kullanılmış bir plan tipidir. Harput Yeni Hamamı, Klasik Osmanlı Hamam Sıcaklığının plan tipolojisine göre dört eyvanlı, köşe halvetli guruba girmektedir. Genel mekân dağılımı bakımından Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Klasik Osmanlı Dönemlerinde çok sayıda hamam inşa edilmiştir. Benzer örneklere Türkiye'de olduğu gibi yakın iller olan Elazığ, Mardin, Malatya (Aytaç,2013:s.268) ve Diyarbakır'da rastlanmaktadır. Bu uygulamaya Mardin Sitti Radviyye Hamamı (M.1184-1185) (Foto 17/ Çizim 6) , Manisa Çukur Hamam (14. yüzyıl) (Foto 18/ Çizim 7) örnek verilebilir.



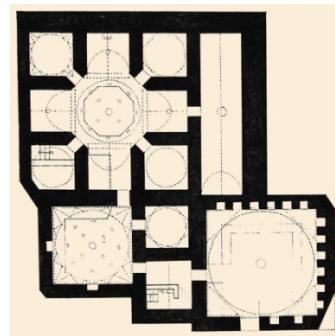
Foto 17. Mardin Sitti Radviyye Hamamı



Plan 6. Mardin Savurkapı Hamamı



Foto 18. Manisa Çukur Hamam



Plan 7. Manisa Çukur Hamamı

Harput Yeni (Esekiye) Hamamı, Harput Kale ve Hoca Hasan Hamamları ile büyük benzerlikler göstermektedir. Her iki hamam da hamam tipolojisine göre sıcaklığı 4 eyvanlı köşe halvetli olarak yapılmıştır (Foto 16/ Çizim 5).



Foto 16. Hoca Hamamı genel görünüm



Plan 5. Hoca Hasan Hamamı restorasyon

Harput Yeni (Esediyeye) Hamam, mevcut hali ile hamamın bütün mekanlarına, malzemelerine, mimari ve su tesisatlarına fikir verecek bulguların olması yapıdan gelen veriler, karşılaştırma ile elde edilen bilgiler ve malzeme analizleri rölöve, restitüsyon ve restorasyon projelerini kolaylaştırıcı unsurlardır. Hamam tesisatlarının görünen bölümlerinin temperli cam ile kapatılarak görünür halde restore edilmesi önemlidir.

Yapının özgün tüm malzemelerine ait analizler yapılarak restorasyon sırasında özgün veya özgüne en yakın nitelikte malzeme kullanımı önemlidir. Beden duvarları belli bir kota kadar gerekli temizleme-onarım-kısmi tamamlama uygulaması yapıldıktan sonra brüt beton hatıl ile kapatılarak korunmalıdır. Yapının mevcut beden duvarlarına yük bindirmeden, çelik konstrüksiyon ikinci bir taşıyıcı strüktür sayesinde hem onarılacak duvarlar koruma altına alınmalı, hem de kapalı bir mekan oluşturularak yapının yeni bir fonksiyon-işlev kazanması yapının restorasyon sonrası ömrünü uzatacağı gibi, bölgedeki diğer tarihi yapıların restorasyonuna da fikir verecektir.

Kaynakça

- Aytaç, İ. (2013), Malatya Türk-İslam Dönemi Mimari Eserleri, C.2, İstanbul.
- Çakar, E., Uzun, C. (2017), Hurufat Defterlerinde Harput (1690-1812), Harput Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları, Elazığ.
- Çelebi, E. (1986), Evliya Çelebi Seyahatnamesi, (Yayına Hazırlayan Mümin Çevik) C.4. İstanbul.
- Eyice, S. (1997), "Hamam", Mad. TDVİA., C. 15, İstanbul.
- Hadika Kent Arşivi, Hurufat Defteri No:1140/0, Sayfa 289/8
- Ünal, M., A. (1989), XVI. Yüzyılda Harput Sancağı (1518-1566), TTK Basımevi, Ankara.
- Köçer, M., Babuçoğlu, M., Eroğlu, C. (2009), Osmanlı Vilayet Salnamelerinde Ma'mûratü'l-azîz (1869-1907), Ankara.
- Sunguroğlu, İ. (1958), Harput Yollarında, C.1, Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları, İstanbul.

Halime YEŞİL
Öğretmen, Samsun 75. Yıl MTAL, halime_kumru@hotmail.com, Samsun-Türkiye
ORCID: 0000-0002-1746-435X

KÖY ENSTİTÜLERİ ÖNCESİ ÖĞRETMEN YETİŞTİRME KURUMLARI

Özet

Yaşadığımız dünyada eğitim, form değiştirerek de olsa her dönem kendini göstermiştir. Eğitimin önemi ile birlikte kalitesini arttırmak da zaman içerisinde önem arz eden bir konuya dönüşmüştür. Kaliteyi artırırken gerek eğitim görülen binaların fiziksel durumunu iyileştirmek gerekse eğitimi verecek öğretmen kalitesini arttırmak önemli konular arasında kabul edilmiştir. Makalemizde Osmanlı Devleti son dönemlerinden itibaren öğretmen ihtiyacının nasıl karşılandığı Türkiye Cumhuriyeti kurulunca bu sürecin nasıl devam ettiği kaleme alınmıştır. Bu konu ele alınırken her konuda olduğu gibi bu konunun da sosyolojik ekonomik birçok açıdan yansımaları kendisini gösterecektir.

Anahtar Kelime: Darül-muallimin, Dârül-muallimîn-i Kebir, Dârül-muallimât, Köy Muallim Mektepleri, Köy Eğitim Kursları.

TEACHER TRAINING INSTITUTIONS BEFORE VILLAGE INSTITUTES

Abstract

In the World we live in, education has manifested itself in every period by changing its form. Increasing both the importance and quality of education has become an important issue over time. While improving the quality, it has been an important issue both to improve the physical conditions of the buildings where they are trained and to increase the quality of teachers. In this article, the methods of meeting the teacher requirements, starting from the late Ottoman period was examined and how this process was continued after the foundation of the republic of Turkey. While this subject is being examined, its reflections will Show itself in sociological, economic and many other aspects as in every subject.

Key Words: Teacher Training School, Teacher Training High School, Women's Teacher Training School, Village Teacher Training Schools, Village Teacher Training Courses.

1. Giriş

Osmanlı Devleti yükselme dönemi sonrası birçok bozulan kurum ile ilgili sıkıntı yaşamaya başlamıştı. Bu kurumlardan biri de eğitim sistemiydi. Devlet bu sistemi hem bozulan kısımlarıyla ıslah etmeye çalışmak hem de nicelik ve nitelik olarak müderris ihtiyacını karşılayabilmek için bir takım çalışmalar başlatmıştır. Bu çalışmalar doğrultusunda müderris yetiştiren okullar şekil değiştirerek varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Yapılan bu çalışmalar, Köy Enstitülerinin de temelini oluşturarak öğretmen yetiştirmeye farklı bir ivme kazandırılmasında büyük rol oynamıştır.

2. Köy Enstitüleri Öncesi Öğretmen Yetiştirme Kurumları

2.1. Türkiye Cumhuriyeti Kurulduğunda Köylerde Genel Durum

Cumhuriyetin ilk yıllarında 16 milyonun üzerinde olan nüfusun %80'i köyde yaşamıştır (Gökçora, 2003: s.1). Bu kadar büyük bir oranı kapsayan Türk köyleri her konuda son derece geri kalmıştır (Şeren, 2008: s.207).

Cumhuriyetin ilk yıllarında pek çok sorunda olduğu gibi eğitimdeki sıkıntılar da Osmanlı Devleti döneminden bizlere miras kalmıştı (Babahan, 2009: s.204). Dolayısıyla eğitimdeki eksiklikleri giderebilmek “eğitimi kısa sürede yaygınlaştırmak” hedefine ulaşmak pek mümkün görülmediği gibi üzerinden seneler geçmesine rağmen birçok köye, beldeye okul götürülemediği ve bundan ötürü eğitim hizmeti sunulamamıştır (Kocabaş, 2010: s.210).

Bu durumun nedenlerine bakıldığında ise; kırsal alanlardaki okulların eğitim kalitesindeki zayıflıklar, şehirden gelen öğretmenlerle kırsal alandaki öğrenciler arasındaki iletişim zayıflığı, ulaşım imkânlarında sıkıntılar ve birçok ailenin çocuğunu okula göndermek yerine tarlada çalıştırmayı tercih etmesi gibi nedenler sayılabilmektedir.

Yine istatistiklere göre, yukarıda rakamlarla belirtildiği gibi birinci dezavantajlı grup kız çocukları olmuştur. Bunun en önemli nedeni, kuşkusuz kalıplaşmış sosyal yargılar ve dinî sebeplere dayanan inanç ve beklentilerdir. Kız-erkek açısından oran farklılığı bir tek Alevi köylerinde oldukça azalmaktadır.

Eğitim hizmetinden istifade etme açısından dezavantajlı durumda olan bir diğer sosyal grup ise, Doğu kesimlerinde varlığını sürdüren genç nüfus olmuştur. Bu durumun oluşmasında Osmanlı İmparatorluğu döneminde açılan okulların çoğunun Batı vilayetlerinde olmasının etkisi büyüktür. Dolayısıyla Cumhuriyetin ilk dönemlerinde, Batı ile Doğu bölgeleri arasında okuma-yazma oranı açısından büyük farklılıklar kendisini göstermiştir (Babahan, 2009: s.204,205)

Neticede 1930 – 1940 yılları arasında eğitim öğretim alanında varılan nokta, Atatürk'ün beklediği hedeflerin altında kalmıştır. Bu yüzden de eğitimin yaygın ve başarılı bir duruma getirilmesi ancak Cumhuriyetin 10. yılından itibaren mümkün olabilmektedir (Şeren, 2008: s.222).

2.2. Köy Enstitüleri Kurulmadan Önceki Eğitim Kurumları

Türk eğitim tarihinde “Köy Enstitüleri Hareketi” olarak bilinen köylerde yaşayan insanlardan, köye uygun öğretmen yetiştirerek toplum kalkınmasını köylerden başlatmayı amaç edinen fikirlerin geçmişi, II. Meşrutiyet dönemine kadar gitmektedir.

Tanzimatçılar, 1839 yılından 1945 yılına kadar, eğitim konusunda önemli bir çalışmada bulunmamışlardır. Padişah Abdülmecit 1845 senesinde “Meclis-i Vâlâ-yı Ahkâm-ı Adliye”de okutmuş olduğu fermanında, milletin cehaletinden ve bu cehaletin ortadan kalkması için yeterli önlemlerin alınmadığından duyduğunu üzüntü belirtmiştir (Başar, 2004: s.41).

1848 yılında ise “Dârümuallimin” isminde İstanbul rüştiyelerine öğretmen yetiştirmek için öğretmen okulu açılmıştır (Ekinci, 1967: s.78-79). Ayrıca; Padişahların konuya eğilmesiyle birlikte bu dönem, Osmanlı Devleti'nin, Batı dünyasına karşı gerileme sebeplerinin sorgulandığı ve çözümler üretilmeye çalışıldığı bir dönem olmuştur (Akdemir, 2013: s.17).

1869 Maârif-i Umumiye Nizamnâmesiyle bir taraftan kız okullarına öğretmen yetiştirecek bir Dârümuallimât kurulması, diğer taraftan da daha nitelikli öğretmenler yetiştirilmek üzere bir Dârümuallimîn-i Kebir'in açılması hükme bağlanmıştır (Öztürk, 1998: s.21).

II. Meşrutiyet döneminde, Türk eğitim sistemi içinde öğretmen yetiştirme hususunda en çok fikrin üretildiği dönemlerden birisidir. Dönem başında oluşan özgürleşme ve sorunlar konusunda fikirlerin açıkça ortaya konmasıyla öğretmenlik sorunu hakkında da çokça düşünce ifade edilmiştir (Arıbaş, 2008: s.170).

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra bu düşünceler çerçevesinde; İptidaiye şubesi Dârümuallimîn-i Âliye'den ayrılarak “Dârümuallimîn-i İptidaiye” adı altında bağımsız bir okul haline gelmiştir (Öztürk, 1998: s.22).

Satı Bey'in bu çalışmaları, ilköğretime öğretmen yetiştirme faaliyetlerinin devamı olarak görülmüştür. Satı Bey, muallim mekteplerinin süresini iki yıldan üç yıla çıkarmış, program ve müfredatta mühim değişiklikler yapmış; özellikle resim ve elişleri derslerini, öğretim ve eğitimdeki önemine inanarak programa eklemiştir (Koçer, 1967: s.52).

Ahmet Tevfik isminde bir öğretmen, köye uygun bir eğitim sistemi ihtiyacından söz eden ilk kişi olmuştur. Ahmet Tevfik, 1912 Ocak ayında Üsküp Dârümuallimî'nin çıkardığı "Yeni Mektep" dergisinde "Dârümuallimînler-Çiftlik Mektepleri" başlıklı bir makale yayınlamıştır. Bu yazısında Dârümuallimînler, kırsal yerlerde ve bu yerlerin civarında kurulacak "Çiftlik Mektepleri" içinde açılmalıdır, böylece öğretmenlik yeteneğini kazanmış muallim çiftçiler yetişmiş olacaktır, görüşünü savunmuştur (Karadağ, 2002: s.1506).

Yine Kastamonu Mebusu İsmail Mahir Efendi; Osmanlı Mebuslar Meclisinde, 1914 senesinde yaptığı konuşmada; memlekette 70 tane sancak olduğunu, böylece memleketi 70 eğitim bölgesine ayırmak gerektiğini ve her sancağın devlet çiftliği olan bir yerinde, bir kız ve bir erkek öğrenci alınarak yatılı okullarda okutulmasının doğru olacağını ifade etmiştir. İşte daha sonra gerçekleştirilen köy eğitimleri ve köy enstitüleri, İsmail Mahir Efendi'nin bu görüşlerinin neredeyse uygulamaya geçmiş halidir (Başgöz, 1995: s.42-43). İsmail Hakkı Baltacıoğlu da "Maarifte Bir Siyaset" adlı incelemesinde İsmail Mahir Efendi ile aynı görüşü paylaşarak, köylere gidecek öğretmenlerin köyün şartlarına uygun şekilde yetiştirilmesi gerektiğini belirtmiştir.

1919 senesinde, Mustafa Kemal Atatürk'ün liderliğinde başlayan Millî mücadele döneminin ilk zamanlarında, düşman işgaline uğrayan bölgelerdeki Dârümuallimâtların büyük bölümü işgalciler tarafından kapatılmış ve bunlara ait binalar, farklı amaçlar için kullanılmaya başlanmıştır. Faaliyette kalmayı başaran okullarda ise, eğitim ve öğretim büyük oranda işgalci devletlerin güdümüne girmiştir. Öte yandan, TBMM Hükümeti'nin kontrolünde bulunan bölgelerdeki öğretmen okullarının birçoğu ise kapatılmıştır. Bu durumun oluşmasındaki en büyük sebep ise ekonomi olmuştur. Açık kalabilmeyi başaran öğretmen okulu sayısı 14 olup, öğrenci sayısı 900 civarı öğrenciyi ancak bulmuştur. Buralarda gerek fiziki koşullar gerekse eğitim öğretim ortamı hiç de iç açıcı olmamıştır. Bütün bu olumsuzluklara rağmen olumlu gelişmeler de gerçekleşmiştir. Pek çok liva ve vilâyet merkezinde yeni öğretmen okullarının açılması için büyük fedakârlıklar gösterilmiş, 1923'te ülkedeki öğretmen okulu sayısı 37'e ulaşmıştır (Öztürk, 1998: s.49).

Sayıları artan lakin öğrencileri az ve eğitim öğretimi yetersiz olan bu okulların sayıları azaltılarak öğrenci sayısı ve öğretimin niteliği arttırmaya çalışılmıştır. Fakat köy enstitüleri kurulana kadar ilk öğretmen okullarıyla öğretmen yetişmesinin mümkün olmadığı görülmüştür. O yıllarda, öğretmen okullarına yönelik bir eleştiri de "nazarî derslere" fazla önem verilerek, meslek derslerine ve "ameli çalışmalara" gerekli titizliğin gösterilmemesi olmuştur (Akyüz, 1999: s.329-330). Bu duruma ek olarak; millî mücadele döneminde, ülkedeki öğretmen açığının hat safhaya ulaşması, öğretmen okullarına verilen önemi arttırmıştır. Bu durumun en önemli göstergelerinden biri de bu okullarda olan mezuniyet törenlerine duyulan ilgi olmuştur (Öztürk, 1998, s.49).

2.3. Köy Enstitüleri Kuruluş Süreci

Cumhuriyet döneminde ise, eğitim alanında yenilik yapabilmek amacıyla Amerikalı eğitimci Dewey, Alman eğitimci Kühne gibi birçok yabancı uzmanın Türkiye'ye davet edildiği ve bunların yaptıkları araştırmalar ile ilgili raporlar sundukları görülmüştür (Aysal, 2005: s.268). Amerikalı eğitimci John Dewey vermiş olduğu raporda, çeşitli öğretmen okullarının açılmasını ve her öğretmen okulunun kendine özgü derslerinin bulunmasını aktarmış devamında köy okullarının programının genel olarak diğer ilkokulların programından ayrı olarak ele alınması ya da bu okullara yalnızca genel programın uygulanmasının sakıncalarına açıklık getirmeye çalışmıştır. Prof. Kühne de raporunda, köy enstitülerinin biçimlenmesine katkı sağlayan unsurlardan bahsederek, ilköğretim programlarında pratik bilgilerin yer almasının yanında, köy öğretmen okullarına yetenekli köy çocuklarının seçilmesinin önemini anlatmıştır (Ekinci, 1967: s.93-94).

Bu konuda yerli uzmanlar tarafından ortaya atılmış görüşler de mevcuttur, hatta bu konuyla ilgili bazı uygulamalara bile girişilmiştir.

Atatürk, Kurtuluş Savaşı'nın yaşandığı ilk yıllarda bile, ülkeyi çağdaş medeniyete kavuşturacak Milli Eğitim sistem ve kurumlarını araştırmaya başlamıştır (Aysal, 2005: s.268). Bu konuyu Atatürk, iki yönüyle ele almıştır. Birincisinde; yetiştirilen öğretmenin köyü cehaletten kurtaracak tipte olması, ikincisinde ise bu öğretmenlerin yeterli sayıda olması istenmiştir (Koçer, 1967: s.581).

Ulusal Bağımsızlık Savaşı'nın en sıkıntılı zamanlarında, 16 Temmuz 1921'de, Ankara'da Maarif Kongresi'nin (Millî Eğitim Şûrası) toplanması bu durumun kanıtı olmuştur (Aysal, 2005: s.268). Bu kongrede 250'den fazla kadın ile erkek öğretmen bir araya getirilmiştir. Atatürk bu kongreyi, cephedeki mücadeleden gelerek açmış ve burada çok önemli bir açılış konuşması yapmıştır (Kaplukan, 2012: s.174). Bu kongredeki konuşmasında; devletin göstermesi gereken en önemli çabanın, yıllardan beri ihmalin en büyüğü olan, irfan yolunda yapılması gerektiğini belirtmiştir. Şimdiye kadar yürütülen öğretim programlarının, milletimizi geri bıraktığını, dolayısıyla bir Milli Eğitim Programı'ndan söz ederek ne eskinin boş inançlarına ne de yaratılış niteliklerimizle ilgisi olmayan yabancı fikirlere, Batıdan ve Doğudan gelebilecek bütün etkilerden irak, milli karakterimiz ve tarihimize uyumlu bir program olmasını istediğini belirtmiştir. Yani devlet için her şeyden önemlisinin eğitim olduğunu ve bunu yaparken de kendimize has bir öğretim programının olmasının önemini anlatmıştır (Aysal, 2005: s.268).

Atatürk, Türkiye Muallimler Birliği Kongresi üyelerine ithafen, 25 Ağustos 1924'te verilen ziyafette; öğretmenlerin üzerine düşen sorumluluğun ne denli fazla olduğunu belirtmiştir. Yeni neslin şekillenmesinde, çağdaş öğrenci ve öğretmenlerin yetişmesinde öğretmenin rolünün önemini vurgulamıştır. Atatürk'e göre; "Cumhuriyet, fikren, ilmen, fennen, bedenlen kuvvetli ve yüksek karakterli muhafızlar ister" ifadelerini kullanarak öğretmenlerin yetiştireceği öğrencilerin nasıl olması gerektiğini ortaya koymuştur (Bilir, 2011: s.233).

Türk milletinin çağdaş uygarlık seviyesine kavuşması amacıyla yapılan inkılaplar arasında, 1 Kasım 1928'de yeni Türk harflerinin kabul edilmesiyle tüm yurttaki hummalı bir çalışmaya girişilmiştir. "Millet Mektepleri", herkesin okuma ve yazma öğrenmek istemesi üzerine, Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk'ün çabalarıyla açılmıştır.

Mustafa Necati (Uğural) Bey'in Millî Eğitim Bakanlığı zamanlarında, açılışı gerçekleşen Millet Mekteplerinde (1 Ocak 1929), okuma-yazma bilenlere yeni harflerle okuma-yazma öğretmek amaçlanmıştır. Ayrıca, cahilliğe karşı verilen bu mücadele, 1932'de "Halk Evleri"nin kurulmasıyla yeni bir güç kazandığı da görülmüştür. Halk Evlerinin kuruluş amacı; halkı sadece okuryazarlıkta temel bilgilerde değil, kültürel, sosyal ve güzel sanatlar alanında da geliştirmek, ulusal değerleri çağdaş yöntemlerle zenginleştirmek ve Atatürk ilke ve inkılaplarını yaymak şeklinde açıklanmıştır.

Henüz Kurtuluş Savaşı'nın sona ermediği ve Lozan Barış Antlaşması'nın imzalanmadığı günlerde Anadolu'da bir yurt gezisine çıkan Atatürk halka; kazanılan zaferlerin öneminden ziyade eğitim alanında kazanılacak başarının bizi gerçek kurtuluşa ulaştıracağına olan inancından bahsetmiştir. Çünkü siyasi zaferler, ilim ve iktisadi zaferlerle taçlandırılabilir. Yani Atatürk, eğitime verdiği önemi her fırsatta dile getirmeye çalışmıştır (Aysal, 2005: s.268-270).

Bu süreçte, Şubat 1923'te yapılan İzmir İktisat Kongresi'nde Mustafa Kemal eğitimle ilgili şu sözleri ifade etmiştir: "Çocuklarımıza öyle bir eğitim vermeliyiz ki ticaret, tarım ve sanat dünyasında ve bunların çalışma alanlarında yararlı olsunlar, etkili olsunlar, çalışkan olsunlar, yaratıcı birer organ olsunlar..." Yani; eğitimi çok çok kapsamlı bir şekilde ele alarak, bunun hem ilköğretim hem de ortaöğretim de uygulanmasının önemi aktaran cümlelerle konuşmasına devam etmiştir. Daha da detaylandırarak olursak; köy ilkokullarında geniş bahçelerin, ahır ve kümeslerin olması gerektiği belirtilmiştir. Bu yerlerin öğretmenlerin denetiminde, öğrenciler tarafından işletilmesi ve böylece çiftçilik çocuklara "amelî" olarak öğretilmesi gerektiği, yine; orta ve yüksek okulları bitiren erkek ve kız öğrenciler ve medrese mezunlarının ise köylere giderek en az bir yıl öğretmenlik yapmaları gerektiği belirtilmiştir (Akyüz, 1999: s.338). Aynı

yıl meclisin açılışında da Atatürk, “Eğitimi, ekonomik yaşamda başarı sağlayacak, işe dayalı ve üretici bir cihaz haline getirmek gerektiğini vurgulamıştır. Bu konuşmalardan da anlaşılacağı üzere Atatürk, teorik ve pratiğin iç içe olduğu, işe dayalı eğitimi temel edinen köy enstitülerinin tohumlarını o günlerde atmıştır (Yalçın, 2016: s.8).

2.3.1. Köy Muallim Mektepleri

Cumhuriyetin kurulduğu yıl ülkedeki ilkokul öğretmen sayısı 10.238 idi. Bu öğretmenleri aldıkları eğitim açısından incelendiğinde bu eğitimcilerin bir kısmının öğretmenlik mesleği açısından yeterli eğitimlerinin olmadıkları görülmüştür. Alan eğitimi açısından da bu eğitimcilerin yeterli olmadıkları bilinmektedir. Çünkü medreselerin alt sınıflarından ayrılan bu öğretmenler, iyi bir eğitim almamışlardır. Bu bağlamda gerek öğretmen kalitesinin yükseltilmesi ve gerekse ülkenin ihtiyaç duyduğu ilköğretim öğretmen sayısının artırılması için, cumhuriyet dönemi yöneticileri öğretmen eğitimi alanında yeniden yapılanmaya gitmişlerdir (Demircioğlu, 2008: s.225).

İlki 1868’de faaliyete başlayan ilk öğretmen okullarını bitiren öğrencilerin köylere gitmeye yanaşmamaları, gidenlerin de oradaki yaşantıya uyum sağlayamamaları, köy yaşantısına uygun öğretmen yetiştirme yolunda fikirler ortaya çıkmasına neden olmuştur.

İkinci Meşrutiyet devrine kadar gelen bu düşünceler, Cumhuriyet döneminde ağırlık kazanmıştır. Dârülfünun öğretim elemanlarından Ali Haydar (Taner), 1924’te verdiği bir konferansta, köylerde hizmet sunacak öğretmen yetiştirmek için ayrı köy muallim mekteplerinin kurulmasını önermişti. Bu öneri, 1-20 Mayıs 1925 yılında Konya’da toplanan Maarif Müfettişleri Kongresi’nde hazırlanan raporda da ifade edilmiştir. John Dewey de bu düşüncüyü teyit eden öneri getirmiştir (Öztürk, 1998: s.61). Ayrıca kongrede pratik bir çözüm olarak mevcut imam hatip okullarından köylere öğretmen yetiştirmek üzere yararlanılmasının da yerinde olacağı kabul edilmiştir. Bu doğrultuda Mustafa Necat, Millî Eğitim Bakanlığına getirilmiştir (Türkoğlu, 2000: s.67).

Mustafa Necat, bu göreve gelir gelmez çalışmalara hız vermiştir. 1926’ da çıkarılan Maarif teşkilatına ile ilgili yasa ile öğretmen okulları; ilk muallim mektepleri ve köy muallim mektepleri olarak ikiye ayrılmıştır. Bu dönemde iki tane köy muallim mektebi açılmıştır. Bunlardan biri 1926 senesinde Kayseri’nin Zencidere köyünde diğeri ise 1927 yılında Denizli vilayetindedir. (Öztürk, 1998: s.61). Konunun önemine binaen; Mustafa Necati’nin TBMM’ de, 1927 yılı bakanlık bütçesi görüşmeleri esnasında yaptığı konuşma ve meclise sunduğu bilgiler, derinliği ve çapı dolayısıyla günümüz idarecileri için eğitim tarihi dersi niteliğinde olmuştur (Bilir, 2011: s.234). Bu tarihte bir taraftan niteliksiz öğretmen okulları lağvedilmiş, okul sayısı sınırlandırılmış, bir yandan da bu az sayıdaki öğretmen okullarının teşkilat, kadro ve bina konularında geliştirilmesine başlanmıştır. Bahsi geçen işler için parasal kaynak oluşturmak adına İl Özel İdareleri’nin gelirlerinden %10 hisse ayrılmasını öngören, "Muallim Mekteplerine Muavenet Hakkında Kanun" tasarısı Türkiye Büyük Millet Meclisine sunulmuştur. 22 Nisan 1926 tarihinde bu kanun tasarısı kabul edilmiştir. Böylece İl Özel İdareleri’nin gelirlerinin %10’u, Mustafa Necati Bey’in öğretmen yetiştirme politikasının mali kaynağını oluşturmuştur. Bu kaynaklarla, 1926’dan itibaren bazı öğretmen okulu binalarının yapımına başlanmıştır (Yıldız, 2001: s.17).

Diğer yandan köy muallim mekteplerinin öğrenim sürelerine bakıldığında; sürenin üç yıl olması, ilk iki yılın genel eğitim, son yılın ise öğrencilerin iki gruba bölünerek bir grubun köylere imam, bir grubun ise öğretmen olacak şekilde eğitim görmeleri kararlaştırılmıştır. Mustafa Necati’nin göreve başlamasının ardından toplamış olduğu üçüncü heyette, İlimiyede öğretmen okullarının yeterli hale getirilmesi, bu maksatla da okulların belli merkezlerde toplanması konuları kararlaştırılmıştır. Necati, Türkiye’nin mahrumiyet bölgelerindeki öğretmenlerin seve seve görev kabul etmelerini sağlayabilmek için öğretmen okullarının son sınıf öğrencilerine tek tek mektuplar yazmıştır (Başar, 2004: s.199-201).

Öğretmenlerin daha donanımlı hale gelebilmeleri için, bu okullarda öğrenim görenlere, okul hekimi aracılığıyla sağlık, sağlık koruma, aşı, ilk yardım konularında temel bilgiler verilmiştir. 1933 senesine kadar faaliyet

gösteren bu kurumlarda “eğitim ve öğretimin iç içeliği” kavramı geçerli olmuştur (Atakul, 2004: s.4).

Köy muallim mekteplerine talebe seçilirken köy çocuğu olma zorunluluğu konmamış fakat mezuniyet sonrası köylerde beş sene muallimlik yapma şartı konulmuştur (Başar, 2004: s.199-201). Fakat bütün bu çabalara rağmen, sonuca baktığımızda bu okullarda istenilen başarı elde edilememiştir (Öztürk, 1998: s.63).

Kırby; köy muallim mekteplerini, şehir öğretmen okullarının yanında ucuz kuruluşlar sayılabilecek yapı, bakım ve ürünlerin kalitesi, güvenilebilirliği ve sayıları bakımından masraflı kuruluşlar olarak görmüştür. Yapılışları, öğretim ve deney kurumları olarak gereksindikleri araç gereç ve eleman bakımından, Denizli ve Zencidere ancak ağır ağır çoğaltılabilir, ama hiçbir zaman çok sayıda açılmazlardı. Batı örgütlenme modellerine göre kurulduklarından, en iyi koşullarla ancak 150 öğrenci barındırabilirlerdi. Üç yıllık bir öğrenim verildiğine göre, sınıfta kalma ve bu gibi nedenler de hesaba katılırsa, bunların her birinden her yıl elliden az köy öğretmeni çıkarabileceklerdir. Sonuç olarak, bu iki okulun, 35 bin Türk köyünü öğretmene kavuşturması için dört yüzyıl beklemesi gerekecektir ki bu da hiçbir öğretmenin ölmemesi ya da emekli olmaması koşuluyla sağlanabilecektir. Kırby'nin ortaya koyduğu bu sayısal hesaba göre, köy muallim mekteplerinin, köy öğretmeni ihtiyacını nicelik bakımından karşılaması olanaksızdır. Ona göre hükümet eğitim sorununu çözmek için başka yollara başvurmalıydı (Kırby, 2000: s.57-58).

1929 dünya ekonomik krizinin, dönemin hükümetini genel tasarruf çerçevesinde, eğitim harcamalarında da kısıntıya zorlaması önemli rol oynamıştır (Öztürk, 1998: s.63). Bu duruma ek olarak, tarım çalışmaları ve diğer uygulamalı derslerin, muallim ve diğer materyal eksikliğinden sebeple güçlendirilemediği de eklenince köy muallim mektepleri başarısızlıklarından ötürü kapatılmıştır (Karadağ, 2002: s.1506). Hasan Ali Yücel'e göre ise, bu okulların başarısızlığa uğramasında, ders araç gereçlerin yetersizliği gibi nedenlerin yanında yeterli ve nitelikli öğretmen bulunamayışı da önemli bir rol oynamıştır (Öztürk, 1998: s.63). (Öztürk, 1998: s.63). (Öztürk, 1998: s.63).

2.3.2. Köy Eğitim Kurulları

Cumhuriyetin ilk yıllarında öğretmen açığı azalacağı yerde artmıştır. Maaşların yetersiz oluşu, ve düzenli karşılanamaması gibi sebepler pek çok öğretmenin mesleği bırakmasına neden olmuştur. 1928-1933 arasındaki beş yıllık zaman zarfında mesleklerini icra etmeyi bırakanların sayısı 4.565'e ulaşmıştır. Yapılan atamalarla ayrılanların boşluğu doldurulamamıştır. Bakıldığında bu dönemde 80-90 bin gibi öğretmene ihtiyaç duyulmuştur (Kocabaş, 2010: s.210).

Sorunun kaynaklarından biri de şehirde yetişmiş ve eğitim almış ilköğretim öğretmenlerinin köye gitmek istememeleri ve bu gittikleri köylerde problem yaşamalarıdır. Şehir kültürüyle yetişmiş bu öğretmenler, köy ve kırsal kesim kültürüne uyum sağlayamamakta ve insanlarla iletişim problemi yaşamaktaydılar (Demircioğlu, 2008: s.225).

1932-33 Öğretim Yılında Maarif Vekili Dr. Reşit Galip, ilköğretim öğretmeni yetiştirme meselesini tekrar ciddiyetle ele almış ve özellikle nüfusun çoğunluğunu oluşturan köylerin öğretmen ihtiyacı üzerinde tekrar durmuştur. Bu amaçla “Köy İşleri Komisyonu” toplamıştır (Binbaşıoğlu, 2009: s.520). 19 Haziran 1933 tarihli Hâkimiyet-i Millîye gazetesinde yayınlanan bir demecinde bu komisyonlardan söz ederek: “Bir komisyonumuz, tüm millî eğitim kurumlarında gerek okulun kendi çatısı içinde gerek okulun çevresinde, “devrim eğitimi” hususunda neler yapılması gerekeceği ve neler yapılabileceği hususları üzerinde çalışmaktadır.” demiş ve devamında buradan elde edilecek sonuçlara göre de okulların öğretim programlarında gerekli değişikliklerin yapılacağını açıklamıştır (Uygun, 2013: s.68-69). Bu komisyonda köyler için öğretmen yetiştirme yöntemlerinin arayışına girilmiştir. İlköğretim müfettişlerine köycülük kursları açmıştır. Hazırlanan rapor, daha sonraları köy öğretmen okullarının ve köy enstitülerinin kurulmasının yolunu açmıştır (Binbaşıoğlu, 2009: s.520). Yani köye göre öğretmen yetiştirme konusu konuşulmaya başlanmıştır (Bilir, 2011: s.235).

Dr. Reşit Galip'in köyleri kaldırmak adına ateşini yaktığı bu girişim kendisinin vefatından sonra 1935

senesinde Milli Eğitim Bakanlığı vazifesine getirilen Saffet Arıkan tarafından sürdürülmüştür. Saffet Arıkan ayrı bir köy öğretmeni yetiştirilmesi üzerinde durmuş, bu duruma gerekçe olarak da şehir hayatına alışmış olan şehir çocuklarından yetiştirilmiş köy öğretmenlerinin köyde durmamaları, köyün sosyal hayatına uyum sağlayamamalarını göstermiştir.

Bu esnada Mustafa Kemal Atatürk; Muhafız Alayı Kumandanı İsmail Hakkı Tekçe'nin kendisine sunduğu öneriyi Saffet Arıkan'a iletmış ve öğretmen ihtiyacının Türk ordusunun yetiştirdiği çavuşlardan giderilebileceğini, bu konuda Saffet Arıkan'ın rahat olması gerektiğini ifade etmiştir. Atatürk, yüzlerce nefer arasında zekâlarıyla ön plana çıkan askerlerin, belirli süreyle açılan kurslarla bu iş için istifade edilebilecek elemanlar haline kolayca getirilebileceğini ve oluşacak bu kurslara, eğitmen kursu denebileceğini aktarmıştır. İşte bu görüşler doğrultusunda zaten kendisi de bir asker olan Saffet Arıkan, Türk ordusunun bu potansiyelinden faydalanmaya karar vermiştir (Başar, 2004: s.328-329).

Yapılan Eğitim Şurası biter bitmez, Tonguç bakanlıktaki işlerini yeni atadığı başyardımcısı Ferit Oğuz Bayır'a bırakıp, ivedi olarak yurt gezisine çıkmıştır (Türkoğlu, 2000: s.163). Böylece Tonguç; Kayseri, Yozgat ve Çorum köylerinde bir inceleme gezisi yapmış, köylülerle, öğretmenlerle görüşmüştür. Özellikle Kayseri'den olumlu izlenimlerle dönmüştür. Gittiği köylerde askerliklerini onbaşı ve çavuş olarak yapmış köylülerden düşündükleri işe yatkın olanlar çıkıp çıkmayacağını araştırmıştır. Önce bir çekingenlik olmuş sonrasında gönüllü bir eski çavuş ve onbaşı çıkmıştır (Tonguç, 2007: s.181-183). Bu kurslarda görev alan eğitmenler, kendi köylerine gönderilerek, üç sınıflı ilkokullarda karma, iş eğitimine dayalı, uygulamalı öğretim yapmaya başlamışlardır (Karaman, 2003: s.1).

Eğitmen adayları, köy enstitülerinin ilk binalarının inşasında görev almışlardır. Kendi köylerine giden öğretmenler, buradaki çocukları üç yıl okutup mezun ederek yeni öğrenciler almak, köyde meydana gelen sağlık problemlerini kaymakamlığa bildirmek, köylüye modern tarım tekniklerini öğretmek ve akşam okulları ile yetişkinlere okuma-yazma, hesap ve yurttaşlık öğretmekle de sorumlu tutulmuşlardı (Aysal, 2005: s.272).

Bu süreçlerin üzerine, 03.08.1936 yılında köy öğretmenleri ve eğitmenleri yetiştirmek üzere Eskişehir ile Çifteler Çiftliğinde açılacak kursun talimatnamesi belirlenmiştir (BCA, MGMK, 1936: K. 143, G. 24, S.15).

Bu yasaya dayanılarak, Kızılçullu (İzmir), Çifteler (Eskişehir) ve Karaağaç (Edirne)'ta birer eğitmen kursu açılmış, devamında Adapazarı-Arifîye, Kastamonu-Gölköy, Erzincan, Samsun-Akpınar ve Isparta-Gönen'de eğitim kursları açılmıştır (Atakul, 2008: s.5). Şunu da belirtmek gerekir ki, başlangıçta belirli illerde açılan eğitmen kursları sonradan köy enstitüleri kurulunca onların bünyesinde faaliyetlerine devam etmişlerdir.

Planlanan amaç şuydu; eğitmen kurslarıyla öğretmen okullarının kuruluşları için otuzar bin lira mütedavil sermaye ve devlete ait araziden ihtiyaç kadarı verildiğinde beş altı yıl içinde masraflarını kendi üretimlerinden çıkararak var olabilecek hale getirmektir. Kırsal bölgedeki öğretmeni mesleğe başlamak için köyde okul binası kurulması, öğretmenin kalacağı yerin yapılması, öğrenci ile faaliyette bulunmak için okul tarlası verilmesi önerilmiştir. Ayrıca Ziraat Vekâleti ile iş birliğine gidilerek gerekli desteğin sağlanması gerekmiştir. Şehir ve kasabalardaki öğretmenlerin başarılarının zamlarıyla ödüllendirilmesi ve köy öğretmenin görevine başlandığındaki maaşının 20 lira olması da tavsiyeler arasında olmuştur (Koç, 2007:s. 66).

Eğitmen kurslarında görev alacak öğretmenlerin kadroları ile ilgili ise Mecliste bazı kararlar alınmıştır. Bu karara göre; 1936 malî yılı bütçesinin, kuraklıktan korunma ve köy kalkınma planlarının hazırlık ve tecrübe masrafları verilmek üzere, Çifteler çiftliğinde açılan köy kalkınma eleman ve köy öğretmenleri yetiştirme kursunda aslî vazifeleri dışında ders vermeğe memur edilen ve kursun başladığı tarihten itibaren vazife alan ve bundan sonra da aynı şekilde vazife görececek öğretmenlere ait ilişik dokuz aylık kadronun tasdiki; Ziraat vekilliğinin 07.09.1936 tarih ve 1027/32109 sayılı tezkeresi ve maliye vekilliğinin 20.10.1936 tarih ve 4340 sayılı mütalaa namesi üzerine İcra Vekilleri Heyetinin 22.10.1936 toplantısında onanmıştır (BCA, KDB, 1936: K.69, G.84, S.11)

Yine Mecliste; Eskişehir Çifteler Çiftliğinde köy öğretmeni yetiştirmek üzere açılacak kursta çalışacak inşaat öğretmenin 1,5 aylık kadro tasdiki 22.07.1936 yılında onanmıştır (BCA, KDB, 1936: K. 67, G. 63, S. 5). 02.02.1937 yılında ise; inşaat mütehasıs ve öğretmenlerine dair 7 aylık isimsiz kadronun tatbiki gerçekleşmiştir (BCA, KDB, 1937: K.79, G. 88, S. 10). Verilen bilgilerden anlaşılacağı üzere kadro tasdikleri için farklı farklı kararlar alınablmıştır. Öğretmenler, 1,5 aydan 9 aya kadar çeşitli okullarda vazifelendirilerek kadroları tasdik edilmiştir.

Eğitmen kurslarında her 8-10 öğrenci bir grup olarak kabul edilmiş; bu gruptakilerin başına bir Öğretmen Okulu mezunu öğretmen, bir Yapı Usta Okulu mezunu inşaat öğretmeni, bir de Ziraat Okulu mezunu ziraat teknisyeni verilmiştir. Eğitmenlerin yetişmesi için gerekli önlemleri alan birer eğitim şefi bulunmuştur. Ayrıca her iki veya üç eğitmen grubu için de bir grup şefi seçilmiş, bu şeflerin amacı, kendilerine tayin edilen gruplardaki eğitmen adaylarını en iyi şekilde yetişmesini sağlamak olmuştur (Öztürk, 1998: s.70). Eğitimbaşılık denilen bu durum okul müdürünün önerisiyle bakanlıkça görevlendirilmiştir. Bu çalışma, yetiştirici ve yararlı bir çalışma olarak değerlendirilmiştir (Evren, 1998: s.97).

Eğitmen kurslarından olumlu sonuçların alınması üzerine, 11 Haziran 1937 yılında, bu uygulamaya bir devamlılık kazandırabilmek hem de resmi bir zemine oturtabilmek amacıyla TBMM’de 3283 sayılı Köy Eğitmenleri Yasası çıkarılmıştır (Türkoğlu, 2000: s.128-129). Bu yasaya göre; köy eğitmenlerinin Milli Eğitim ve Tarım Bakanlıkları tarafından tarım işleri yaptırılmaya elverişli okul ve çiftliklerde açılan kurslarda eğitilebileceği ifade edilmiştir (Binbaşoğlu, 1993: s.25).

Eğitmenli okullarda öğrencilerin el yazıları, öğretim programında istenen yazı tekniğine uygun olmuştur. Bu yazıların %65’i okunaklı ve güzel olmuş, eğitmenlerin çoğu kurslarda kendilerine gösterilen öğretim yöntemlerini başarıyla uygulamış, derslerini ellerine verilen kılavuza uygun olarak yapmışlardır. Neticede başarılı eğitmen sayısı %60’ın altına düşmemiştir. Köyde yeni okulu açarken gerekli araç gereçleri sağlayarak, okulu işletmek için kendi evlerinden soba vb. eşya getirerek; birçok aracı ve tesisi kendileri yaparak ya da evlerinin bir köşesini okul için ayırarak işe başlamışlardır. Eğitmenler, öğrenci devamına da önem vererek, kız ve erkeklerin okula gelmesini, ana babanın bu yönde bilinçlenmesini sağlamışlardır (Türkoğlu, 2000: s.470).

İsmet İnönü, Cumhurbaşkanı olduktan kısa süre sonra Kastamonu Gölköy Eğitmen kursuna yaptığı gezide şu soruyu sormuştur: “Bir şey öğrenmek istiyorum. Öğretim bir marifet bir sanattır. Yedi aylık bir kurstan sonra bu köy delikanlıları bari okutma yazdırma, ders verme işini becerebiliyorlar mı?” Cevap olarak Süleyman Edip Balkır (Gölköy Eğitmen Kursu Müdürü): “Bu alanda onları adamakıllı pişirmek için etkili olanaklar var. Ders uygulamaları sırasında her eğitmen adayına ‘Öğretim Kılavuzu’ verilir. Bu kılavuzlar, derslerin nasıl işleneceğini gösterirler...”(Balkır, 1998: s.88). Bu cümleler de eğitimin iyi bir şekilde yürütüldüğünü göstermesi adına önemlidir.

Bahri Köseoğlu, Lâdik’te açılan eğitmen kursları ile ilgili şu sözleri söylemiştir:

1935-1939 seneleri arasında eğitmenli olarak kuruldu. Bu okulun kuruluşu ilk defa kendi köyümde kuruldu. Bir dönem eğitmen yetiştirdi. Askerde onbaşı çavuş olan okuma yazma bilen, o dönem okuma yazma oranı %25-30’larda belki daha düşük... Benim köyümün muhtarlığı heyeti ihtiyat askerleri köy muhtar mühürü ne denir mütekallife yani zorlama şahısların birine veriliyor bu okul devam ederken askere alındıkları için bu adamlar kaymakamlığa bir dilekçe yazıyor biz köyümüzde okul istemiyoruz. Kaymakamlık bunu Ankara’ya bildiriyor. İki üç ay sonra okulun buradan Ladik’e aktarılmasına karar veriliyor.1945 Nisan mayıs aylarında İkinci Dünya Savaşı bitince ihtiyatlar gereği askerliği bitince askerliği bitiyor köyümüze geliyor muhtar diyor ki –hani burada bizim okul vardı.? Onlarda diyor ki falan falanlar dilekçe vermiş aynı heyet kaymakamlığa geliyor kaymakam

diyor ki: -geçmiş ola Ankara pilot okulunuzu Ladik'e aldı (Köseoğlu, 2016: Kişisel Görüşme).

Sonuç olarak; köy eğitim kursları 1946 senesine kadar çeşitli yerlerde açılarak sürecine devam etmiş ve 8,675 eğitimci yetiştirmiştir (Kapluhan, 2012: s.184).

2.3.3. Köy Öğretmen Okulları

Köy eğitim kursları, bundan sonraki yıllarda başarıyla faaliyet göstermiş; bunların bir kısmının yanı başına birer köy öğretmen okulu açılmıştır. Bu okullar, İzmir Kızılçullu ve Eskişehir Çifteler Mahmudiye'de açılmıştır. Maarif Vekâleti, 1938-1939 öğretim yılı başında Edirne Karaağaçta açtığı okulla köy öğretmen okullarının sayısını üçe çıkarmıştır.

Köy öğretmen okullarını inceleyecek olursak, 1937-1938 eğitim-öğretim yılı başında, köy öğretmen okullarına ikişer adet öğretmen ile dört-beş adet uygulama öğretmeni atanmış, iki okuldaki toplam öğretmen sayısı sadece on iki olmuştur. Bu sayı, 1938-1939'da yirmi beşe çıkmıştır. Bunlardan yalnız biri kadın olmuştur. 1942 yılına gelindiğinde ise Kızılçullu'da öğretmenlerin sayısı 28'e, usta öğretmenlerin sayısı da beşe çıkmıştır.

Bu okullarda herhangi bir müfredat programı olmamış, bakanlığın gönderdiği emire göre, genel kültür derslerinde ortaokul, lise ve öğretmen okullarının müfredat programlarından faydalanılmıştır. Dolayısıyla her okul, ayrı program ve ilkeler doğrultusunda faaliyet göstermiştir. Kirby'nin de ifade ettiği gibi, bu durum okullar arası eğitim, öğretim ve uygulamalar bakımından farklılıklara neden olmuştur.

Öğrenciler için çalışma saatlerine bakıldığında; sabah ve akşam etütleri dışında, günde 4 saat genel bilgi, 4 saat tarım ve teknik olmak üzere 8 saat, haftalık toplam 44 saat olarak belirlenmiştir. Bu okullarda eğitim ve öğretim faaliyetleri yaz aylarında da devam etmiştir.

Kızılçullu Köy Öğretmen Okulu'nda; yıl içerisinde öğrencilere not bildirilmemiş, karne verilmemiştir. Ancak not durumu iyi olmayanlar, her devrede öğretmenlerin okul yönetimine verdikleri not ve yazılara göre, müdür tarafından çağırılmış, zayıf oldukları derslere daha çok çalışmaları konusunda uyarılmış, sonucunda ise öğrencilerin sınıf geçmelerine öğretmenler kurulu karar vermiştir (Öztürk, 1998: s.73-76).

Eskişehir Çiftelerde ise okulun su ihtiyacının giderilmesi için 75 tonluk bir su deposu yaptırılmıştır. Okulun bahçesi geniş ve tarımsal çalışmalara fazlasıyla elverişli olduğundan bu alanda önemli işler yapılmış, bahçenin çeşitli yerlerine 2000 kadar fidan dikilmiş, büyükçe bir park yapılmıştır (Koç, 2007:s. 178).

Nihayet 1940 yılında köy enstitüleri kanunuyla bu okullar, köy enstitülerine dönüşmüştür (Öztürk, 1998: s.73).

3. Sonuç

Cumhuriyetin ilk yıllarındaki nüfusun %80'nin kırsal kesimde yaşadığı düşünüldüğünde eğitime yönelik ihtiyacın daha çok nerede olması gerektiği de kendisini göstermektedir. Fakat birçok sebepten dolayı kırsal yerleşimdeki öğretmen eksikliği bir türlü kapatılamamaktadır. 1848 yılında öğretmen yetiştiren Darülmualimin mekteplerinin açılması akabinde Darülmualimat adıyla kız öğretmen okullarının açılmasıyla devam eden süreç kendisini yenileyerek devam etmiştir. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde ortaya konulan sayısal veriler ise bu yapılan çalışmaların öğretmen ihtiyacını karşılamaktan çok uzak olduğu çok daha önemli çalışmalar yapılması gerektiğini ortaya koyuyordu. Bu doğrultuda Ahmet Tevfik, Mustafa Nejat gibi önderlerin fikirleriyle yoğrulan sistem İlk Muallim Mektepleri, Köy Muallim Mektepleri, Köy Eğitim Kursları, Köy Öğretmen Okulları şeklinde değişerek dönüşerek Köy Enstitülerinin temelini oluşmasında büyük rol oynayacaktır.

Kaynakça

Akdemir, A. S., “Türkiye’de Öğretmen Yetiştirme Programlarının Sorunları ve Tarihçesi”, *Turkish-Studies*, Ankara 2013, ss. 17-19.

Akyüz, Y., *Türk Eğitim Tarihi (Başlangıçtan 1999’a)*, Alfa Yayınları, İstanbul 1999..

Arıbaş, S., vd., *Türk Eğitim Tarihi*, Lisans Yayıncılık, İstanbul 2008.

Atakul, S., “Köy Enstitüleri’nin Kuruluşu”, *Kalem Eğitim Bilimleri Dergisi*, Ankara 2008, S. 1.

Aysal, N., “Anadolu’da Aydınlanma Hareketinin Doğuşu: Köy Enstitüleri”, *Atatürk Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, Ankara 2005, ss. 268-278.

Babahan, A., “Bir Sosyal Politika Projesi Olarak Köy Enstitüleri”, *Alternatif Politika*, Eylül 2009, C. 1, S.2, ss. 204-216.

Balkır, S., *Eski Bir Öğretmenin Anıları*, Cumhuriyet Yayınları, İstanbul 1998.

Başbakanlık Cumhuriyet Arşivleri, *Kararlar Daire Başkanlığı Katoloğu (1928-)*.

Başbakanlık Cumhuriyet Arşivleri, *Millî Eğitim Bakanlığı Katoloğu*.

Basgöz, İ., *Türkiye’nin Eğitim Çıkmazı ve Atatürk*, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1995.

Bilir, A., “Türkiye’de Öğretmen Yetiştirme Tarihsel Evrimi ve İstihdam Politikaları”, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Ankara 2011, C. 44, S. 2, ss. 233-235.

Binbaşıoğlu, C., *Başlangıçtan Günümüze Türk Eğitim Tarihi*, Anı Yayıncılık, Ankara 2009.

Binbaşıoğlu, C., *Çağdaş Eğitim ve Köy Enstitüleri Tarihsel Bir Çerçeve*, Dikili Belediyesi Kültür Yayınları, İzmir 1993.

Ekinci, N., *Sanayileşme Ve Uluslaşma Sürecinde Toprak Reformundan Köy Enstitülerine Türkiye (1923-1950)*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1967.

Evren, N., *Köy Enstitüleri neydi, ne değildi*, Güldiken Yayınları, Ankara 1998.

Gökçora, İ. H., “Kulluktan Özgür Bireye: Üretken Eğitim ve Aydınlanma Yolunda Köy Enstitüleri”, *Üniversite-Toplum*, 2003, ss. 1-5.

Karadağ, G., “Köy Enstitülerinde Tarih Eğitimi”, *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Ankara 2002, S.22, ss. 174-188.

Karaman, S., “63. Kuruluş yılında Köy Enstitüleri”, *Bilim, Eğitim ve Düşünce Dergisi*, Haziran 2003, C. 3, S. 2.

Kırby, F., *Türkiye’de Köy Enstitüleri*, Güldiken Yayınları, Ankara 2000.

Kocabaş, K., “Köy Enstitüleri Düşüncesini, Eylemini Günümüze Taşımak...”, 2010, S.3, www.deuhyoedergi.org (12.02.2016).

Kocabaş, K., “Köy Enstitüleri Kazanımları Üzerinden Günümüzü Konuşabilmek”, *Cumhuriyetin İlk Yıllarında Günümüze Dil, Kültür, Eğitim*, Ankara 2007, ss. 477-563.

Öztürk, C., *Türkiye’de Düünden Bugüne Öğretmen Yetiştiren Kurumlar*, Marmara Üniversitesi Atatürk Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1998.

Şeren, M., “Köye Öğretmen Yetiştirme Yönüyle Köy Enstitüleri”, *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Ankara 2008, C. 28, S.1, ss. 207-220.

Tonguç, E., *Bir Eğitim Devrimcisi İsmail Hakkı Tonguç Yaşanı, Öğretisi, Eylemi*, Yeni Kuşak Köy Enstitüleri Derneği Yayınları, İzmir 2007.

Türkoğlu, P., *Tonguç ve Enstitüleri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000.

Uygun, S., “Bir Toplumsal İnşaa Aracı Olarak Köy Enstitüleri ve Algısı”, *Eğitim-Öğretim ve Bilim Araştırma Dergisi*, Temmuz 2013, S. 26, ss. 68-71.

Yıldız, K., *Köy Enstitülerinde Sanat Eğitimi ve Tonguç*, Güldiken Yayınları, Ankara 2001.

Yalçın, G., “Cumhuriyet’in Tek ve Çok Partili Dönemleri Arasında Kalan Devrimci Atılımı: Köy Enstitüleri”, www.koyenstitulerieğitim.org, (13.02.2016), ss. 2-8.

• NOT: Bu makale 2018 yılında yüksek lisans tezinden derlenmiştir.

sanat
ve insan



Aysun TUNA
Dr. Öğr. Üyesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, aysuntuna17@gmail.com, Bolu-Türkiye
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5365-3273>

Bilge Hatun AY
Yüksek Lisans Öğrencisi, İnönü Üniversitesi, bilgehatunay01@gmail.com, Malatya-Türkiye
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2374-9554>

KATILIMCI ARAZİ KULLANIM PLANLAMASINDA TOPLULUK HARİTALAMA KAVRAMI

Özet

Son 20 yılda gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerde küreselleşme olgusunun beraberinde getirdiği girişimci yönetim anlayışı ile planlamada katılımcı yaklaşım çabaları dikkat çekmektedir. Katılımcı planlama sürecinin uygulama aracı olarak topluluk haritalama yöntemi öne çıkmaktadır.

Topluluk haritalamasındaki amaç, genel bir ifade ile yerel halkın yaşadıkları çevre ile ilgili algılarını, deneyimlerini, beklentilerini paylaşarak yaşadıkları yerin planlanmasında söz sahibi olmalarıdır. Bu çerçeveden yola çıkarak araştırmanın hipotezi “yaşanılan yerle ilgili potansiyel, fırsat ve tehditlerin yerel halkın içinde olduğu süreçle sürdürülebilir arazi kullanımı ve yönetiminin sağlanacağı ve bu süreçte topluluk haritalarının bir planlama enstrümanı olarak kullanılabilmesi” şeklinde belirlenmiştir. Araştırma kapsamında incelenen literatür verileri değerlendirildiğinde; katılımcı harita olarak da ifade edilen topluluk haritalarının dünya çapında yaygınlaştığı görülmektedir.

Gerçekleştirilen topluluk haritalama deneyimleri; katılımcı haritalama uygulamalarının topluluk girişimlerinin kurumsal mekanizmalarda etkinliğini arttırdığı ve böylelikle yönetici kurumlar ve vatandaşlar arasında etkin bir iletişim rolü üstlendiği ve böylelikle sorunların tespiti ve çözümünde gerçekçi kararlar alınabileceğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Katılımcı Planlama, Arazi Kullanım Planlaması, Topluluk Haritalama.

THE CONCEPT OF COMMUNITY MAPPING IN PARTICIPATORY LAND USE PLANNING

Abstract

Participatory approach efforts in planning with the entrepreneurial management approach brought about by the phenomenon of globalization especially in developed and developing countries in the last 20 years attract attention. Community mapping method comes to the fore as the implementation tool of the participatory planning process.

In general terms, the aim of community mapping is to share the perceptions, experiences and expectations of the local people about the environment they live in and to have a say in the planning of their place of residence. Based on this framework, the hypothesis of the research has been determined as “sustainable land use and management will be ensured through the process where the potency, opportunities and threats concerning the place of residence are within the local people and community maps can be used as a planning instrument in this process”. When the literature data examined within the scope of the research are evaluated; it has been seen that community maps, also referred to as participatory maps, have spread worldwide over.

Community mapping experiences carried out show that participatory mapping practices increase the effectiveness of community initiatives in institutional mechanisms and thus playing an effective communication role between executive institutions and citizens; in this way, realistic decisions can be made in the identification and resolution of problems.

Keywords: Participatory Planning, Land Use Planning, Community Mapping.

1. Giriş

Sürdürülebilir arazi yönetimi, sürdürülebilir kalkınmanın ekolojik, ekonomik ve sosyo-kültürel boyutlarını kapsamaktadır (Hurni, 1997). Bu süreç ise; arazi kullanım planlaması, arazi kullanım tasarımı ve arazi yönetimini içermektedir (GIZ, 2012). Bryan ve diğerleri (2015) tarafından, sürdürülebilir arazi yönetiminin benimsenmesi ve uygulanmasında, arazi kullanım planlaması en etkin yaklaşım olduğu aktarılmıştır. Arazi kullanım planlaması, paydaşların kabulleri, hedefleri ve aktörler arasındaki çıkarlar için bir denge kurmayı hedeflemektedir. Yanı sıra, arazi kullanım planlaması; çatışmaları en aza indirirken mevcut ve gelecekteki toplumsal ihtiyaçları koordine etmeyi amaçlamaktadır (Hersperger ve diğerleri, 2015).

Planlama pratiği; değişimin itici gücü olduğu kadar değişime verilen tepkileri içermektedir. Bu uygulamalar, çevreye duyarlı arazi kullanımını ve yönetim seçeneklerini teşvik ederek, arazi bozulumuyla mücadele, ekosistem rehabilitasyonunu ve /veya restorasyonu, çatışan arazi kullanım taleplerini çözme ve sürdürülebilirliğe yönelik bölgesel uyumu sağlama gibi bir dizi olumlu sonuçla sonuçlanabilir. Diğer yandan Tao ve ark. (2007)'nin Çin'de planlanan erişim hatlarının çevre kalitesinin olumsuz yönde etkilediği yönündeki tespitleri gibi olumsuz sonuçları olmaktadır. Mekânsal planlama; ulaşım, entegre kıyı bölgesi yönetimi ve entegre su kaynakları yönetimi ile ilgili konuları doğrudan etkilediği gibi, arazi kullanımındaki değişiklikler, vergilendirme ve teşvikler, iklim değişikliğine uyum ve azaltma stratejileri, sürdürülebilir kalkınma stratejileri gibi yerel, bölgesel ve ulusal gündemler tarafından dolaylı olarak etkilenmektedir (Lambin ve diğerleri, 2010).

Sürdürülebilir arazi yönetimini güçlendiren ideal arazi kullanım planlaması, Davies (2016) tarafından;

- Doğal kaynakların korunmasının temel alındığı,
- Kentsel büyüme sınırları içinde ve dışında planlanan veya planlanmamış alanlardaki arazi tiplerinde (orman, tarım arazisi vb.) oluşan ya da oluşabilecek kayıpların mekânsal takibi ve değerlendirmesini içeren,
- Topografik verilere dayalı olarak kaybedilen arazilerin mevcut ve olası etkilerini içeren,
- Ormancılık ve çiftçilik faaliyetlerinin uygulanabilirliği için mekânsal arazi kullanım verilerini kullanan,
- Ekonomik etmenler dışında yapılacak planlamanın yaşam kalitesini ölçebilen kriterleri içermesi gerektiği belirtilmiştir.

Arazi kullanım planlaması, 1960'lardan 1970'lere kadar uzmanların yönlendirdiği bir yaklaşımdan arazi uygunluğuna doğru evrilmiştir. 1980'lerden itibaren ise, planlama sürecinin uzmanlar, karar vericiler ve yerel halkı içeren daha entegre bir yaklaşım ortaya çıkmıştır (Bourgoin ve diğerleri, 2012). Ulusal kurumlara entegre edilerek, sürdürülebilirlikle ilgili faktörlere (sosyo-ekonomik yapı, uygulanabilirlik, fiziksel uygunluk ve çevresel sürdürülebilirlik) yanı sıra sosyal etkilere (arazi kaynaklarına erişim, beslenme durum, sağlık durumu, eğitim vb.) odaklanan bu yaklaşım ile farklı amaçlara yönelik arazi kullanım planlama tipleri ortaya çıkmıştır. 1980'lerden itibaren benimsenen bu yaklaşımların ortaya çıkışını Metternicht (2017), tarihsel süreç içinde toprağın topluluklar tarafından algılanmasındaki değişim olarak ifade etmektedir. Metternicht (2017) bu değişimi *"..1700'lerde toprak "zenginlik" e eşitti; sonraki yıllarda, "meta" kavramıyla anlaşıldı; anlam "kıt kaynak" durumuna kaydı; 1980'lerden itibaren, toprak hem bir meta hem de zenginliği temsil eden 'kıt bir topluluk kaynağı' olarak görülüyor"* şeklinde ifade etmektedir. Arazi kullanım planlama tipleri Tablo 1'de özetlenmiştir.

Tip	Tanım/Amaç	Uygulama Örnekleri
Arazi Kullanım Planlaması	En iyi arazi kullanım seçeneklerini seçmek için arazi ve su potansiyelinin, arazi kullanım alternatiflerinin ve ekonomik ve sosyal koşulların sistematik olarak değerlendirilmesi. Amacı, gelecek için kaynakları korurken, insanların ihtiyaçlarını en iyi şekilde karşılayacak olan arazi kullanımlarını seçmek ve uygulamaya koymaktır (FAO, 1993).	Gelişmekte olan ve gelişmiş ülkelerde kırsal, bölgesel, yerel arazi kullanım planlaması için kapsamlı uygulamalar
Mekansal Planlama	Toplumun ekonomik, sosyal, kültürel ve ekolojik politikalarına coğrafi bir ifade biçimidir. Aynı zamanda, dengeli bölgesel kalkınmaya ve genel bir stratejiye göre mekanın fiziksel organizasyonuna yönelik disiplinler arası ve kapsamlı bir yaklaşım olarak geliştirilen bir bilimsel disiplin, idari teknik ve politika olarak ifade edilmektedir.	CEMAT Avrupa Bölgesel Planlamadan Sorumlu Bakanlar Konferansı. Torremolinos Tüzüğü (CEMAT, 2010).
Entegre arazi kullanım planlaması	Tüm tarım ve endüstri sektörleri başta olmak üzere ve ilgili diğer sektörel kullanımları ve farklı kullanıcılardan gelen talepleri dikkate alarak kaynakların etkin kullanımını hedeflemektedir (Liniger ve diğerleri, 2011), (Agrell ve diğerleri, 2004), (Giasson ve diğerleri, 2005), (Walker ve diğerleri, 2007)	Kenya'nın Bungoma bölgesinin bölgesel tarımsal kalkınma planı (Agrell ve diğerleri, 2004). Laos'ta kırsal planlama uygulaması (Sawathvong, 2004); İran'da Havza Ölçeğinde Arazi Kullanımı ve Su Stratejisi (Ahmadi ve diğerleri, 2012), Çin'in Jinan bölgesi arazi kullanımı ve ulaşım planlaması, (Shirgaokar ve ark. 2013); Nepal, İspanya ve Vietnam'ın riske duyarlı arazi kullanımı planlaması: arazi çalışmaları (Bryan ve diğerleri, 2015) (Sudmeier-Rieux ve diğerleri, 2015)
Katılımcı arazi kullanım planlaması	Özel veya ortak mülkiyete sahip arazilerin planlanmasında, ortak arazilerdeki arazi kullanım hakları konusunda çıkan çatışmaların çözümünde kullanılan bir planlama yaklaşımıdır (Liniger ve diğerleri, 2011) (Rock, 2014). Düzenlemeler, paydaşlar arasında müzakere yoluyla ve planlama birimlerine dayalı olarak sürdürülebilir arazi yönetimi için toplumsal olarak bağlayıcı kurallar yoluyla düzenlenmektedir. Sosyal birimler (ör. Köy) veya coğrafi birimler (ör. Havza) ölçeğinde uygulamaları mevcuttur. Sosyo-kültürel, ekonomik, teknolojik ve çevresel koşullara göre bölgesel farklılıkları tanıyan insan merkezli, aşağıdan yukarıya bir yaklaşım olarak ifade edilmektedir (GIZ, 2012).	Laos arazi kullanım planlaması, (Bourgoin ve diğerleri, 2012) (Rock, 2014) (Bourgoin ve diğerleri, 2011) ; Kuzey Çin'deki Loess Platosu - EROCHINA projesi (Ritsema, 2003) (GIZ, 2012); Kosta Rika (Marchamalo ve Romero, 2007); kuzey Tanzanya'daki meraların ıslahı projesi (Kaswamila ve Songorwa, 2009); Reunion Adası: biyoçeşitlilik envanterleme ve arazi kullanım planlaması,c (Lagabrielle ve diğerleri, 2010); ABD - Güney Florida: kentsel planlama deneyimi
Köy arazi kullanım planlaması	Katılımcı bir yaklaşım olarak, toplulukları geleneksel olarak tanıyan bir arazi alanıyla ilişkilendirerek, bu topluluklara beceriler oluşturmada ve sürdürülebilir yönetim planlarının uygulanması için toplulukların bilgilendirilmesi hedeflenmektedir. Bu planlama yaklaşımında köy veya topluluk düzeyinde doğal kaynak yönetimine odaklanılmaktadır. - toprağın korunması vb. ile ilgili teknik projelerin anlatılması,- köy halkının geçim stratejileri için düzenleyici örgütsel yapılarla ilgili sosyo-ekonomik faktörlerin tespit edilmesi, - kullanım haklarının uygulamasındaki hukuki süreçlerin köy halkına aktarımı konuları üzerinde yoğunlaşmaktadır (Liniger ve diğerleri, 2011).	Frankofon bölgesi (Batı Afrika) köy planlama uygulaması (Liniger ve diğerleri, 2011).

Kırsal bölge arazi planlaması

Biyofiziksel, kültürel, sosyo-ekonomik, sosyo-politik ve kurumsal özelliklerine bağlı olarak, bölgenin kullanımını planlamayı ve yönetmeyi amaçlayan politik-idari ve teknik bir süreç olarak tarif edilmektedir. Bu süreç; katılımcı, interaktif ve akıllıcı ve adil arazi kullanımını teşvik eden, fırsatlardan yararlanmayı, riskleri azaltmayı ve kısa, orta ve uzun vadede kaynakları korumayı teşvik eden açık hedeflere dayanmaktadır. Ayrıca, kullanıcılar arasında bölgesel kullanımın maliyet ve faydalarının rasyonel dağılımı hedeflenmektedir (Paruelo ve diğerleri, 2014)

Arjantin ve Latin Amerika'nın İspanyolca konuşulan birkaç ülkesinde büyük çaplı kırsal bölge arazi planlaması çalışmaları yürütülmüştür (Paruelo ve diğerleri, 2014)

Ekosistem Temelli Arazi Kullanım Planlaması

Arazi kullanımını ve üretken faaliyetleri düzenlemek, çevreyi korumak, arazi kullanım potansiyeli ve arazi bozulma eğilimlerini dikkate alarak doğal kaynakların korunmasını ve sürdürülebilir kullanımını teşvik etmek için bir çevre politikası aracı olarak ifade edilmektedir. Kısa, orta ve uzun vadede insan faaliyetleri ile çevresel sürdürülebilirliği uyumlaştırmak için en uygun politika aracı olarak kabul edilmektedir (Mexicanos, 2012).

Meksika, Arjantin, Kosta Rika ve Şili, mekansal arazi planlama sürecinde ekosistem hizmetlerini içeren metodolojik çerçeveler geliştirilmiştir (Wong-González, 2009); (Latterra, 2014) Arjantin'in Güneydoğu Pampas Bölgesi'nde stratejik çevresel değerlendirme ile ekosistem hizmetlerinin değerlendirilmesini birleştiren kırsal planlama aracı uygulanmıştır (Barral ve Oscar, 2012)

Tablo 1. Arazi Kullanım Planlama Tipleri (Metternicht, 2017'den geliştirilmiştir).

2. Literatür

Katılım, bilhassa devlet aygıtının yönetim biçimi için demokrasi gibi idari şeklin benimsendiği toplumlarda, -halkın- yönetimin ve yönetimce belirlenen idari işlemlerin kurgulanması aşamasından başlayarak her etabında müdahil olma, katılım göstererek fikir sunma, denetleme vb. hakkına sahip olmasını içerdiği şekilde ifade edilebilir (Turgut ve Seçilmişler, 2017).

Arazi kullanım planlamasında katılımcı yaklaşım ise, Göksu (2002) tarafından, klasik planlamanın yukardan aşağı hiyerarşik ve katılıma kapalı olan yapısı yerine, tüm aktörlerin eşit söz söyleme hakkına sahip olduğu ve planıcının rolünün bir medyatör olarak yeniden tariflendiği bir anlayışı kapsadığı aktarılmıştır.

Yerel katılım özellikle bölgesel, kentsel ve kırsal kalkınmanın birçok unsuru için önemlidir. *"Karar vericiler ve yerel sakinler arasındaki diyalog, sürdürülebilir kentsel gelişim için bir ön koşuldur"*. Yerel, yaşadıkları çevrenin yaşanılabilirlik kalitesi hakkında kritik bilgiler sağlamada ve hatta ihtiyaçlara göre çevrenin iyileştirilmesi için önerilerde bulunmada önemli bir potansiyeli barındırmaktadır.

Diğer yandan, arazi kullanım planlamasında yerel katılım, bir topluluk duygusu geliştirerek yerel yönetimin planlama önerilerine karşı direniş veya muhalefetin oluşmasını minimuma indirmesi anlamında yönetim mekanizmasını güçlendirme açısından önemli bir işleve sahiptir. Herhangi bir arazi kullanımını planlaması için, nihai bir karar verilmeden önce çatışmaların ya da tepkilerin tespit edilmesi ve bunlara karşı yetkililerin çözüm önerileri geliştirmesinde önemli bir kolaylaştırıcı fonksiyona sahiptir.

Katılımcı arazi kullanım planlamasında, topluluk haritalama, katılımcı bir eylem araştırma aracı olarak kullanılan bir veri toplama yöntemidir. Değerlendirme kriterlerinin uygulanan bölgenin özelliklerine göre değişen bu haritalandırma katılımcıların deneyimlerini aktardığı yenilikçi bir yaklaşım olarak ifade edilmektedir (Amsden ve Ao, 2003). Kavram, 1992 yılında Birleşmiş Milletler Rio Çevre Konferansında geliştirilen yerel temelli sürdürülebilir planlama için en iyi uygulama olarak tanımlanmaktadır. Bu haritalama yerel kalkınma üzerindeki olası etkileri, gizli

potansiyelleri ortaya çıkarma konuları hakkında tartışma açarak, sürdürülebilir kalkınmanın altyapısını hazırlamada önemli bir role sahiptir. Gelecekteki olası gelişmeleri tartışarak, araştırmacı ve uygulayıcıları bu yönde fikirlerinin paylaşıldığı yöntemdir (Panek ve Sobotova, 2015).

Lydon (2003) tarafından topluluk haritalama, bağlantıların keşfi, kurulması ve korunması kapsamında topluluğun paylaştığı ortak zemin olarak ifade edilmiştir. Katılımcı öğrenmenin olduğu ve kartografik bir uygulama olarak ortaya çıkan haritalama yöntemi sürdürülebilir planlamanın kritik bir parçasıdır. Yerel halkın birey ve toplum düzeyinde, yaşadıkları çevre hakkındaki anlatımlarını temsil etmesi bakımından kültürel gücün gösterilmesinde önemli bir araçtır (Lydon, 2003).

Topluluk haritalama, toplulukların kültürel faaliyetlerine dahil edilmesinde fayda sağlamaktadır. Grasseni'nin (2004) belirttiği gibi tarihi ve kültürel uygulamaları çağrıştırarak yerel kimliği ortaya koyar. Topluluk haritalama, genel ifade ile birey-mekân ilişkisi ve toplumla etkileşiminin ortak bağını temsil etmektedir (Lydon, 2003; Offen, 2003; Parker, 2006; Perkins, 2007).

Haritalar, diyalog sağlayarak kişisel bilgileri topluluk öğrenimi ve planlanmasında köprü olarak işlev görmektedir. Yaratıcı ve ilgi çekici ifadeyi kolaylaştırmaktadır. Genel olarak dünya çapında toplulukları ve kalkınma modellerini etkileyen sosyal, ekonomik ve ekolojik ilişkileri yansıtan önemli mekansal gücü temsil eden bir araç olarak, ekolojik ve sosyal anlatıya dayanan varlık temelli toplum öğrenimi ve öğretim aracı olarak da ifade edilmektedir (Bastian ve diğerleri, 2013).

Topluluk haritaları, bir alanın veya belirli bir yerin, haritaları ve fotoğraflarıyla insanların kendi alanlarını nasıl gördüklerini gösterir. Bu haritalar fikir birliği oluşturarak, yaşadıkları alanları tanımlamak için yapılmaktadır. Amaç, insanların hali hazırda var olanlar hakkında bilgilerini paylaşarak yaşadıkları kentin planlanmasında söz sahibi olmalarıdır (Lydon, 2002; Armstrong, 2008; UNCHR, 2008).

Topluluk haritalamanın nasıl uygulandığı ile ilgili incelenen literatürlerde topluluk haritalamanın yapılış amacına, uygulanan bölgeye ve uygulanan kişilere göre aşamalarının değiştiği görülmüştür. “Community mapping toolkit”, (Creative Rural Communities, 2017), “Community Planning Toolkit - Community Engagement” (BIG Lottery Fund, 2014) ve “Creative Community Mapping” (Armstrong, 2008) adlı kaynaklar incelenerek topluluk haritalama süreç ve hedefleri Tablo 1’de özetlenmiştir. Haritalama süreçleri geliştirilirken uygulama rehberlerinde yer alan etkinlikler Tablo 2’de aktarılmıştır.

SÜREÇ

Ön Haritalama

HEDEFLER

- Alan hakkında daha fazla bilgi edinmek için bilgi/istatistik toplamaya çalışılmalıdır. Literatür taramalarından çıkan verilerle ön çalışmanın yapılması sağlanmalıdır.
- Rehber veri tabanı üretilerek ve toplulukta hangi paydaşın neye ihtiyacı olduğu belirlenmelidir.
- Haritalama aşamasında sürecin verimli geçmesini sağlayacak katılımcıların belirlenmesi sağlanmalıdır. Farklı etnik köken, din, ırk, cinsiyet ve yaşlardan oluşan yerel halka öncelik verilmelidir.
- Bu faaliyetlerin yerel yönünü şekillendirmek için ağ oluşturulmalıdır.
- Topluluk haritası planlamanın bir parçası olarak topluluk katılım planı geliştirilmelidir.

Haritalama	<ul style="list-style-type: none"> Ortak vizyon ve hedefler kümesi oluşturularak mevcut potansiyel kaynakların kullanılabilirliğinin önemi belirtilmelidir. Bu aşamada toplanacak paydaşlarla ve toplulukla yapılan çalışmayı içermelidir. Topluluğa katılmak için çeşitli yollara başvurulmalıdır. -Katılım etkinlikleri -Topluluk anketleri -Gayri resmi sohbetler İnsanların hedefler doğrultusunda konuşmaları sağlanmalıdır. Her bireye konuşma ve geri bildirim fırsatı sunulmalıdır. Toplulukla farklı etkinlikler yapılarak katılımı sağlanmalı ve ölçülebilir değerler ortaya konulmalıdır.
Harita verilerinin ve Etkinlik Verilerinin Okunması	<ul style="list-style-type: none"> Bir ortaklık grubu geliştirilmelidir Haritalama etkinlikleri aracılığıyla toplanan bilgilerle ilgili farklı disiplinlerden yardım alınmalıdır. (sosyoloji, psikoloji vb.) Topluluklarla yeni ortaklıklar geliştirerek topluluğun hizmet sunumu genişletilmelidir. Paydaş ve topluluk birlikte yakından çalışarak yeni fikir ve tespitlerin yapılmasını sağlamalıdır. Toplanan bilgiler analiz edilerek yorumlanmalıdır. Önemli bulgular için bülten oluşturup raporlanmalıdır. (Bu aşamada sosyal medya organlarından destek alınabilir.)
Tüm verilerin Sentezlenerek Sürekliliğin Sağlanması	<ul style="list-style-type: none"> Değerlendirme süreci, değişiklikler, bakış açıları, fırsatlardan ve kaynaklardan yararlanmayı sağlayarak, toplum bilgilendirilmelidir. Topluluk haritalama devam eden bir süreçtir. Hiçbir zaman kesin bir sonu yoktur. Grubun değişim ve planlama konusunda uzun vadeli taahhüt göstermesini sağlayarak ileriye dönük çözümler sunulmalıdır.

Tablo 2. Topluluk Haritalama Süreç ve Hedefleri.

Fotoğraf etkinliği	Farklı bölgelerin fotoğraflarını göstermek ve nerede olduklarını haritada tanımlamalarını istemek, fotoğraflar hakkında fikirlerini almak.
Renkli Not Kâğıtları ve Ağaç Metaforu	Umutlar, beklentiler; yaprak, gövde, mevcut kaynaklar, değerler ise, kökler olacak şekilde farklı yaş gruplarından renkli not kâğıtlarını ağacın üzerine yapıştırmasını istemek,
Haritalara ok çizmek	Hangi tesisleri/hizmetleri kullanıyorlar, nerede ve ne zaman kullanıyorlar, nasıl gidiyorlar, bunun için oluşan engeller var mı bunları kontrol edip harita üzerinden işaretlemelerini sağlamak,
Rota işaretlemeleri	Düzenli olarak yürüdükleri yerlerin rotalarını çizmelerini sağlamak (yerel dükkânlar, topluluk merkezleri vb.)
Renkli Not Kâğıtları ve İnsan Vücudu Metaforu	Kalp, bölge hakkında neyi sevdiklerini, kol ve bacaklar hangi hizmetleri kullandıklarını, umut ve özlem kafa bölgesine yapıştırılarak tanımlama yapmak
Topografik harita değer ölçümü	Hangi varlıklar var, içlerinde hangi etkinlikler var, kim kullanıyor, hangi tesislerin kullanıp kullanılmadığı, yerel topluluklar hakkında neler biliyorlar ve kendi bölgelerinde ne ile ilgilendiklerini veya neye tutkulu olduklarını belirten renkli not kâğıtlarını yapıştırmasını ve işaretlemelerini sağlamak, renkli not kâğıtları ile bölgelere puanlama yapmak,
Yazı tahtası etkinliği	Geleceği için 3 temel şey yazı tahtasına kelimeler yazarak vizyon geliştirmek

Tablo 3. Haritalama Sürecinde Kullanılan Yöntemler.

2.1. Araştırmanın Amacı, Modeli ve Bulguları

Topluluk haritalamasındaki amaç, genel bir ifade ile yerel halkın yaşadıkları çevre ile ilgili algılarını, deneyimlerini, beklentilerini paylaşarak yaşadıkları yerin planlanmasında söz sahibi olmalarıdır. Bu çerçeveden yola çıkarak araştırmanın hipotezi “yaşanılan yerle ilgili potansiyel, fırsat ve tehditlerin yerel halkın içinde olduğu süreçle sürdürülebilir arazi kullanımı ve yönetiminin sağlanacağı ve bu süreçte topluluk haritalarının bir planlama enstrümanı olarak kullanılabilmesi” şeklinde belirlenmiştir.

Araştırma kapsamında incelenen literatür verileri değerlendirildiğinde; katılımcı harita olarak da ifade edilen topluluk haritalarının son 20 yılda Güney Asya’dan (Endonezya, Filipinler), Afrika, Avrupa, Kuzey ve Güney Amerika ve Avustralya’ya kadar dünya çapında yaygınlaştığı ve haritalama uygulamalarının, Kuzey Avrupa ve Amerika’daki görece müreffeh kentsel gruplardan tropik bölgelerdeki orman köylü gruplarına kadar uzandığı görülmektedir. Buradan yola çıkarak araştırma kapsamında topluluk haritalama amacını, benimsenen ilkeleri ve uygulama sürecini ve elde edilen sonuçları tarifleyen farklı ülkelerdeki uygulama örnekleri irdelenmiştir. Seçilen bu örnekler araştırmanın materyalini oluşturmaktadır.

Peru Kültürel Haritalama Deneyimi: Uluslararası Tarımsal Kalkınma Fonu (IFAD) tarafından koordine edilen Peru Güney Highland Kalkınma Projesi kapsamında topluluk haritalama yöntemi kullanılmıştır. Yerelin doğal ve kültürel varlıklarının değerini artırmak için toplulukların sağlayacağı destek ile planlama yapılması hedeflenmiştir. Proje sürecinde yerelin yaşadıkların çevrenin geçmişi, bugünü ve geleceği hakkındaki algılarını belirlemek amacı ile topluluklar tarafından hazırlanan tasarımlar veya modellerin olduğu kültürel haritalar üretilmiştir. Üretilen kültür haritalarında yerelin gelecek için hedefleri ve yürütülmekte olan projenin bu hedeflere ulaşmada vereceği destekleyen halka açık bir sunumla tartışılmıştır. Kültür haritaları proje ekip üyelerinden ancak yerelden bir kolaylaştırıcı yönlendirmesi ile yapılmıştır. Sonuç olarak; arazi kullanım planlama enstrümanı olarak kültür haritaları;

- Doğal kaynakların etkin kullanımı.
- Somut ve somut olmayan kültürel miras değerleri ile yerelin geleneksel değerlerinin belgelenmesi.
- Kaynaklara dayalı ekonomik faaliyet ve girişimleri belirlenmesi konularında önemli sonuçlar üretilmiştir.
- Proje sonuç çıktıları, belediyenin yıllık operasyon planında kullanılmıştır (IFAD, 2009).

Tayland Katılımcı Arazi Kullanım Planlaması Deneyimi: Tayland’ın Mae Hong Son kentinin birkaç köyünde köy halkı ile birlikte katılımcı arazi kullanım planlama çalışmaları yürütülmüştür. Çalışmanın amacı su ve orman yüzeylerinin sürdürülebilir kullanımı, havza alanlarının rehabilitasyonu, tarımsal üretimin desteklenmesi olarak belirlenmiştir. Tarım yapılan yayla alanlarını, kalıcı ekim alanlarını, rekreatif amaçla kullanılan ormanları ve havza alanlarını belirlemek için üç boyutlu topografik modeller kullanılmıştır. Bu modeller üzerinden yerel halk ile yerel yönetim stratejilerinin geliştirilmesi amaçlanmıştır. Süreç kapsamında elde edilen veriler Coğrafi Bilgi Sistemleri (GIS) ne dahil edilerek veri tabanı oluşturulmuştur (IFAD, 2009).

Sürecin sonunda yerel düzeyde başarılı sonuçlar elde edilmiş olmasına rağmen elde edilen verilerin bölgesel düzeydeki karar alma düzeyine dahil edilmesinde başarı sağlanamamıştır. Puginier (2001), bu durumu, katılımcı planlama araçlarının bölgesel düzeyde resmi olarak tanınması ve uygulanması için gerekli yasal çerçevenin eksikliği olarak yorumlamıştır.

Kuzey Mindanao’daki Atalardan Kalan Arazilerin Haritalanması Deneyimi (PAFID-IFAD Projesi): Filipin Kültürlerarası Kalkınma Derneği (PAFID), 30 yıldır yerli topluluklara atalarından kalan alanları geri kazandırma ve koruma konusunda yardımcı olan bir sosyal kalkınma kuruluşudur. Filipin Hükümeti, Çevre ve Doğal Kaynaklar Bakanlığı (DENR) aracılığıyla, yerel halkın uzun yıllardır talep ettiği Kuzey Mindanao’daki bazı atalardan kalan alanlarının sınırlarının belirlenmesi amacı ile Uluslararası Tarımsal Kalkınma Fonu (IFAD desteği ile proje çağrısına

çıkıştır. PAFID-IFAD projesi kapsamında üç yıl boyunca belirtilen amaç doğrultusunda yerel halkın bu araziler üzerinde haklarının yasal olarak tanınması için hükümetle müzakereler sürdürülmüştür. Yürütülen proje kapsamından katılımcı topluluk haritaları; arazi yönetim planları ve yapı kapasitelerinin belirlenmesinde kullanılmıştır (IFAD, 2009).

Proje sonucunda yaklaşık 100.000 hektarlık arazi sınırları belirlenmiş ve bu arazilerden 12000 yerel vatandaşın yararlanması sağlanmıştır

Doğu Kenya Dağı Doğal Kaynak Yönetimi Pilot Projesi Deneyimi: Çevre ve Tabii Kaynaklar Bakanlığı (daha sonra adı Su ve Sulama Bakanlığı olarak değiştirilmiş ve şu anda Çevre, Su ve Doğal Kaynaklar Bakanlığı olarak anılmaktadır) projenin yürütücü kurumudur. Kenya Yaban Hayatı Birimi (KWS), Küresel Çevre Fonu (GEF) projenin uygulanmasından sorumlu kurumlarıdır. Aynı zamanda Uluslararası Tarımsal Kalkınma Fonu, Küresel Çevre Fonu'nun yürütme ajansı olarak projede yer almıştır.

Proje alanı olarak Kenya Dağı'nın doğu yamaçlarında, Embu, Meru Central, Meru South, Mbeere ve Tharaka beş idari bölgesi ile Tana Nehri Havzaları içindeki beş nehir havzası belirlenmiştir. Proje alanı ulusal ve küresel öneme sahip sit alanlarını da içermektedir (Afro-Alpler Havza Alanları, Kenya Dağı Ulusal Parkı, ulusal ve küresel öneme sahip biyolojik çeşitliliğe ev sahipliği yapan Ulusal Orman Koruma Alanı). Proje alanları, orta ve alt su toplama alanları, çay, kahve ve pamuk/tütün bölgelerinden oluşan yüksek potansiyelli tarım arazilerini içermektedir. Bu araziler, yoğunluklu olarak doğal bitki örtüsünden arındırılmış, tarımsal faaliyetler ve yerleşim yerleri olarak kullanılmaktadır. Projenin genel amacı: "doğal kaynakların daha etkili kullanımını ve iyileştirilmiş tarım uygulamalarının teşvik edilerek yoksulluğun azaltılmasına katkıda bulunmaktır. Proje aynı zamanda özellikle çevrenin korunmasına odaklanarak bu kaynakların adil kullanımının artırılması amaçlanmaktadır. Bu kapsamda;

- Toprak erozyon kontrolüne odaklanarak nehir kenarlarındaki tarım alanlarında koruma ve rehabilitasyon uygulamalarının geliştirilmesi ve yaygınlaştırılması,
- Kuru mevsimlerde nehirlerin daimi akımlarını korumak ve bu nehirlerdeki tortu yüklerini ve kirliliği azaltmak için nehir suyu yönetiminde iyileştirmeler sağlamak,
- Tarımsal ve doğal kaynaklara dayalı ürünlerin daha iyi pazarlanması yoluyla hane gelirini artırmak;
- Uygun arazi kullanımı ve su yönetimi için yerel düzeyde yönetişimin güçlendirilmesi ilkeleri benimsenmiştir.

Bu proje kapsamında, topluluk paydaşları ile katılımcı haritalama gerçekleştirilmiştir. Haritalama faaliyetleri,

- Odak kalkınma alanının sınırını belirlemek ve yerel halkın proje faaliyetlerinin bu sınır içinde yer alacağını anlamasını sağlamak,
- Potansiyel proje müdahaleleri ve faaliyetlerinin etkilerini belirlemek,
- Kaynakların yönetimi dâhil olmak üzere sorunlar hakkında yeni düşünme yollarını desteklemek.

Proje sonuç raporunda; topluluk haritalama çalışmaları sürecinde sorunlarla karşılaşıldığı belirtilmiştir. En önemli sorunun ise, yerel yönetim ile proje personellerinin koordinasyonunun sağlanamamasıdır. Bazı proje personeli pozisyonlarında devamlı olarak kalamadıklarından ve yeni personel atanmasında finansman desteğinin olmamasından ötürü haritalama süreçlerinin hedeflenen düzeyde verimli geçmediği öz eleştirisi yapılmıştır (IFAD, 2009).

Parabiago Topluluk Haritası Deneyimi: Parabiago, İtalya'nın kuzeybatı kesiminde bulunan Lombardiya bölgesinde yer alan bir kasabadır. Topluluk haritası, Avrupa birliği ve Lombardiya bölgesi tarafından finanse edilen "Peyzaj Ekomüze" projesinin bir parçası olmuştur.

Haritalama süreci; yerel vatandaşlar, öğrenciler ve ilgili teknik ekibin katılımlarıyla gerçekleştirilmiştir.

Toplam katılımcı sayısı 35'tir. Çalışmaya öncelikle, yapılan haritalamayı destekleyecek nitelikte bölge ile ilgili sorular olan bir anket ile başlanmıştır. Ekomüze forumunu destekleyici haritalama için bir çalışma grubu oluşturulmuştur. Bu grup herkese açık olarak, dernekler, belediye personeli, kurum yetkilileri ve yerel halktan oluşmuştur.

Katılımcılardan haritalama için Parabiago bölgesini karakterize etmeleri, bölgede daha fazla değer verilen unsurları, geri kazandırılmasını gerekli gördükleri alanları ve son 20-50 yılda en çok değişen unsurları belirtmeleri istenmiştir. Yapılan haritada flora-fauna, üretken faaliyetler, anıtlar ve tarihi binalar adı altında üç grup oluşmuştur.

Haritalama ve anketler sonunda sanatçı Patrizio Craci tarafından harita taslağı oluşturulmuştur. Yapılan bu haritalar belediyede sunulmuş ve harita broşür olarak tüm birimlere dağıtılmıştır. Gelen ziyaretçilere de hizmetler hakkında bilgi aldıkları broşürlerin arkasına baskı yapılarak bölge tanıtılmıştır.

Bu haritalama sayesinde bu bölge ile ilgili birçok proje başlatılmıştır. Bu projelerden biri, ekomüze web sitesinde Qr kodlarıyla kültürel miras ve kullanımları hakkında çok sayıda bilgiye erişimdir. Kendi doğa, kültür ve tarih bilincini iyi bir şekilde kullanma amacıyla olan ve bir topluluğun ifadesi olma özelliğini koruyan Parabiago'nun bu haritanın bitiminde "Kalp-Yerler" adında bir toplantı gerçekleştirilerek sunumu yapılmıştır. 2009 yılında harita tekrar güncellenip eklemeler yapılarak 2010 yılında tekrar yayınlanmıştır (Raul Dal Santo, 2008).

3. Sonuç

İncelenen örnekler değerlendirildiğinde özellikle son 20 yılda gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerde arazi kullanım planlamasında katılımcı yaklaşımın benimsendiği görülmektedir. Özellikle gelişmekte olan ülkelerde Uluslararası Tarım Fonu (IFAD), katılımcı planlama yaklaşımı ile yereli de planlama sürecine dahil ederek çok sayıda proje gerçekleştirilmiştir.

Gerçekleştirilen topluluk haritalama deneyimleri; katılımcı haritalama uygulamalarının topluluk girişimlerinin kurumsal mekanizmalarda etkinliğini arttırdığı ve böylelikle yönetici kurumlar ve vatandaşlar arasında etkin bir iletişim rolü üstlendiği ve böylelikle sorunların tespiti ve çözümünde gerçekçi kararlar alınabileceğini göstermektedir. Warren (2004) ifadesi ile üretilen haritaların bir kağıt parçasından öte yaşanan alanın kültürel ve politik bağlamlarını yansıtması gerekliliği yargısını da güçlendirmektedir. Proje çıktıları değerlendirildiğinde; yalnızca planlama sürecinde değil yönetim sürecinde de halkın geri bildirim ile koordinasyonun sağlanmasının gerekliliği vurgusu yapılmaktadır.

Gerçek yaşam dinamiklerini ve "yerel" in beklenti ve sorunlarını kavramakta yetersiz olan geleneksel araştırma yöntem ve yaklaşımlardan elde edilen planların "gerçek yaşam" dan, bir başka deyişle "kullanıcı" dan kopuk üretilmesi sonuç olarak da planlama sürecinin sürdürülebilirliğinin riske girmesine neden olacağı görüşünde (Turgut ve Seçilmişler, 2017) birleşmektedir. Bu şekilde yönetilen planlama sürecinde üretilen politika ve kararlarının sürdürülebilir arazi kullanımını ve yönetimini uzun vadede uygulanamaz ve kullanılamaz hale getirmektedir. Bu nedenle katılımcı planlama yaklaşımı ana çerçevesinde yerelin dinamiklerini de içine alan mekânsal veri üretiminin, Di Gessa (2008) nin ifadesi ile toprağa ve doğal kaynaklara erişimin güvenliğinin sağlandığı ve bu kaynakların yönetimini kolaylaştığı ve arazi ile ilgili konularda topluluk savunuculuğunu yaparak yerel ile yönetimin uyumunun sağlanmasında kritik öneme sahiptir. Sağlıklı ve sürdürülebilir mekânların üretimi ile sürdürülebilir arazi yönetiminde topluluk haritalama yönteminin kullanılmasının ve mekânsal planlama kademelerine dahil edilmesinin önemli fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

Ahmadi, A., Karamouz, M., Asce, F., Moridi, A., Han, D. (2012). Integrated Planning of Land Use and Water Allocation on a Watershed Scale Considering Social and Water Quality Issues. *Journal of Water Resources Planning and Management-Asce*, 138(6): 671-681.

- Agrell, P.J., Stam, A., Fischer, G.W. (2004). Interactive multiobjective agro-ecological land use planning: The Bungoma region in Kenya, *European Journal of Operational Research*, 2004. 158(1), 194-217.
- Amsden, J., Ao, K. (2003). Community asset mapping: Youth in community research . *SPARC BC: News from the Social Planning and Research Council of BC*, 20(1), 28-32.
- Armstrong, H. (2008). Creative community mapping. *Out and About in Penrith: Universal Design and Cultural Context: Accessibility, Diversity and Recreational Space in Penrith*. Centre for Cultural Research, University of Western Sydney and Penrith City Council, 31-45.
- Barral, M.P. ve M.N. Oscar. (2012). Land-use planning based on ecosystem service assessment: A case study in the Southeast Pampas of Argentina. *Agriculture, Ecosystems & Environment*, 154: 34-43.
- Bastian, O., Walz, U., Decker, A. (2013). Historical Landscape Elements: Part of our Cultural Heritage A Methodological Study from Saxony. In: Kozak J., Ostapowicz K., Bytnerowicz A, Wyzga B. (eds) *The Carpathians: Integrating Nature and Society Towards Sustainability, Environmental Science and Engineering*. Springer, Berlin, Heidelberg.
- Bourgoin, J., Castella, J.C. (2011). PLUP FICTION: Landscape Simulation for Participatory Land Use Planning in Northern Lao PDR. *Mountain Research and Development*, 31(2):78-88.
- Bourgoin, J., Christophe Castella, J., Pullar, D., Lestrelin, G., Bouahom, B. (2012). Toward a land zoning negotiation support platform: "Tips and tricks" for participatory land use planning in Laos. *Landscape and Urban Planning*, 104(2): 270-278.
- Bryan, B.A., Crossman, D.N., Li, J., Navarro, J., Connor, D.J. (2015). Land use efficiency: anticipating future demand for land-sector greenhouse gas emissions abatement and managing trade-offs with agriculture, water, and biodiversity. *Global Change Biology*, 21(11): 4098-4114.
- Big Lottery Fund, (2014). Community Planning Toolkit. <https://www.communityplanningtoolkit.org/sites/default/files/Engagement.pdf> Erişim Tarihi: 10.04.2020.
- Cemat, (2010). E.C.o.M.R.f.R.P.-. European Regional/Spatial Planning Charter: Torremolinos Charter. Strasbourg. s:18
- Creative Rural Communities, (2017). Proposal for a Rural Cultural Strategy, http://www.ruralculture.org.uk/wp-content/uploads/2019/02/RCS_web.pdf Erişim Tarihi: 10.04.2020.
- Davies, J. (2016). Enabling Governance for Sustainable Land Management A2 - Chabay, Ilan, in *Land Restoration*, M. Frick and J. Helgeson, Editors. Academic Press: Boston. s: 67-76.
- Fao, (1993) Guidelines for land-use planning. *Development Series 1*,
- Giasson, E., De Souza, L.F.C., Levien, R., Merten, G.H. (2005). Integrated Land Use Planning: An integrational Agronomy course at the Federal University of Rio Grande do Sul. *Revista Brasileira De Ciencia Do Solo*, 29(6):995-1003.
- Giz, (2012). Land Use Planning: Concept, Tools and Applications. 2012, *Federal Ministry for Economic Cooperation and Development (BMZ)*: Eschborn, Germany.
- Göksu, S, (2002). Planlamada Yenilik Arayışları Üzerine, Planlama/2002/2-3 Ankara: *TMMOB Şehir Plancıları Odası Yayınları*.
- Grasseni, C. (2004). Skilled Landscapes: Mapping Practices of Locality, *Environment and Planning D*:

Society and Space, 22 (5), 699-717.

Hersperger, A.M., Loja, C., Steiner, F., Hossu, C.A., Tudor, A. (2015). Comprehensive Consideration of Conflicts in the Land-Use Planning Process: A Conceptual Contribution. *Carpathian Journal of Earth and Environmental Sciences*, 10(4): 5-13.

Hurni, H. (1997). Concepts of sustainable land management. *ITC Journal*, 3-4: 210-215.

Kaswamila, A.L., A.N. Songorwa, (2009). Participatory land-use planning and conservation in northern Tanzania rangelands. *African Journal of Ecology*, 47:128-134.

Lagabrielle, E., Botta, A., Dare, W., David, D., Aubert, S., Fabricus, C. (2010). Modelling with stakeholders to integrate biodiversity into land-use planning Lessons learned in Reunion Island (Western Indian Ocean). *Environmental Modelling & Software*, 25(11): 1413-1427.

Lambin, E.F., Meyfroidt, P., Rueda, X., Blackman, A., Börner, J., Cerutti, P.O., Dietsch, T., Jungmann, L., Lamarque, P., Lister, J., Walker, N.F., Wunder, S. (2010). Effectiveness and synergies of policy instruments for land use governance in tropical regions. *Global Environmental Change*, 28:129-140.

Lattera, P.a.N., L. (2014). Internalización de los servicios ecosistémicos en el ordenamiento territorial rural: bases conceptuales y metodológicas., in *Ordenamiento Territorial: Conceptos, Métodos y Experiencias*, E.J. Paruelo JM, P Lattera, H Dieguez, MA García Collazo and A Panizza Editor. FAO, MAGyP and FAUBA: Buenos Aires.

Liniger, H.P., R. Mekdachi Studer, C. Hauert., M. Gurtner. (2011). Sustainable Land Management in Practice – Guidelines and Best Practices for Sub-Saharan Africa. TerrAfrica, *World Overview of Conservation Approaches and Technologies (WOCAT) and Food and Agriculture Organization of the United Nations*.

Lydon, M.F. (2002). (Re) Presenting the Living Landscape: Exploring Community Mapping as a Tool for Transformative Learning and Planning. Doktora Tezi, Victoria University, Kanada.

Lydon, M.F. (2003). Community mapping: The recovery (and discovery) of our common ground. *Geomatica*, 57(2), 131-143.

Marchamalo, M., Romero, C. (2007). Participatory decisionmaking in land use planning: An application in Costa Rica. *Ecological Economics*, 63(4): 740-748.

Metternicht, G. (2017). Land Use Planning, Global Land Outlook Working Paper, United Nations Convention to Combat Desertification, Sydney, Australia.

Mexicanos, C.d.I.E.U. (2012). Ley general del equilibrio ecológico y la protección al ambiente. Artículo 3: Mexico. 114.

Offen, K. H. (2003). Narrating Place and Identity or Mapping Miskitu Land Claims in Northeastern Nicaragua. *Human Organization*, 62(4), 382–392.

Panek, J., Sobotova, L. (2015). Community Mapping in Urban Informal Settlements: Examples from Nairobi, Kenya, *The Electronic Journal of Information Systems in Developing Countries (EJISDC)*, 68 (1): 1-13.

Parker, B. (2006). Constructing Community Through Maps? Power and Praxis in Community Mapping. *Professional Geographer*, 58(4), 470–484.

Paruelo, JM., E.J., P Lattera, H Dieguez, MA García Collazo, A Panizza, (2014). Ordenamiento Territorial Rural: Conceptos, Métodos y Experiencias. Buenos Aires, Argentina.: FAO, MAGyP and FAUBA.

Perkins, C. (2007). Community Mapping. *The Cartographic Journal*, 44(2), 127–137.

Puginier, O. (2001). Can participatory land use planning at community level in the highlands of northern Thailand use GIS as a communication tool? International Workshop "Participatory Technology Development and Local Knowledge for Sustainable Land Use in Southeast Asia" *URISA Journal*, 17:5-13.

Raul Dal Santo, (2008) Erişim Tarihi: 16.08.2020, http://ecomuseo.comune.parabiago.mi.it/ecomuseo/percorsi/it_mappa.html

Ritsema, C.J., (2003). Introduction: soil erosion and participatory land use planning on the Loess Plateau in China. *Catena*. 54(1-2): 1-5.

Rock, F., (2004). Comparative Study on Practices and Lessons in Land Use Planning and Land Allocation in Cambodia, Lao PDR, Thailand and Viet Nam. MRC-GTZ Cooperation Programme, *Agriculture, Irrigation and Forestry Programme, and Watershed Management Component: Plascassier*.

Sawathvong, S. (2004). Experiences from developing an integrated land-use planning approach for protected areas in the Lao PDR. *Forest Policy and Economics*, 6(6): 553-566.

Shirgaokar, M., E. Deakin, N. Duduta. (2013). Integrating Building Energy Efficiency with Land Use and Transportation Planning in Jinan, China. *Energies*, 6(2): 646-661.

Sudmeier-Rieux, K., Paleo, U.F., Garschagen, M., Estrella, M., Renaud, F.G., Jaboyedoff, M. (2015). Opportunities, incentives and challenges to risk sensitive land use planning: Lessons from Nepal, Spain and Vietnam. *International Journal of Disaster Risk Reduction*, 14:205-224.

Tao, T., Z. Tan, X. He (2007). Integrating environment into land-use planning through strategic environmental assessment in China: Towards legal frameworks and operational procedures. *Environmental Impact Assessment Review*, 27(3):243-265.

Turgut, S., Seçilmişler, T. (2017). Katılımcı Planlama Deneyimi: Mersin İl Çevre Düzeni Planı Örneği, *MEGARON*; 12(2):292-303.

UNHCR, A. (2008) . A Community-Based Approach in UNHCR Operations. <https://www.unhcr.org/publications/legal/47ed0e212/community-based-approach-unhcr-operations.html> Erişim Tarihi: 10.09.2020

Walker, W.T., S. Gao, R.A. Johnston, U. (2007). Plan - Geographic information system as framework for integrated land use planning model. *Transportation Research Record*, (1994):117-127.

Warren, A. (2004). International forum on indigenous mapping for indigenous advocacy and empowerment. The Indigenous Communities Mapping Initiative, *Personal communication*.

Wong-González, P. (2009). Ordenamiento ecológico y ordenamiento territorial: retos para la gestión del desarrollo regional sustentable en el siglo XXI. *Estudios sociales (Hermosillo, Son.)*, 17(SPE.): 11-39.

Teşekkür

Bu çalışma, TÜBİTAK tarafından desteklenen 217O290 numaralı "Arslantepe Höyüğü ve Territoryumunda Arkeolojik Peyzajları Yenileme ve Yönetim Stratejisi Olarak Arkeolojik Park Modelinin Geliştirilmesi" adlı proje kapsamında üretilmiştir.

Bu çalışma İnönü Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü bünyesinde gerçekleştirilen "Kültürel Peyzajların Tanımlanması Kapsamında Yerel Halk Katılımcı Haritalama Yöntemi: Orduzu Mahallesi (Malatya) Örneği başlıklı" yüksek lisans tez çalışmasından üretilmiştir.

Necmi KARKIN
Öğr. Görv, İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, nkarkingsf@gmail.com, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0003-2748-3412

Merve BAŞARAN
Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, mervebasarann@gmail.com, Kocaeli-Türkiye
ORCID: 0000-0003-4614-3667

POST - MİMESİSTE İMGESEL BOZULMA

Özet

Sanatçıların eserlerini oluştururken kullanılan Mimesis kuramı, bir şeyi taklit etme, kopyalama ya da doğadaki bazı şeyleri yansıtmaya yöntemidir. Dönemin kültürel, sosyal ve teknolojik gelişmeleri ile mimetik sanat özelliğini kaybederek resimde formun anlam kazanmasına yol açar ve sanatçılar resimde imge bozumuna giderek sanatın yeni dünyayı yansıtmayı çabalamışlardır .

Post mimesis böylece sanatçıların gerçek dünyanın dışına çıkarak sanat ve gerçekçilik arasındaki ayrımı tanımaya katkıda bulunmuştur. Bu çalışmada mimesis teorisinin sanata olan etkisini ve mimetik sanatın sanatçılar tarafından sorgulandıktan sonra biçimin, formun değer kazanması ile post mimetiğin önem kazanmasına ve sanatçıların yeni dünyayı yaratmadaki katkılarına ve bu dünyanın oluşumundaki sanatçıların yaratıcı rolü üstlenmesine değinerek bu akımın öncülerinden, yirminci yüzyılın en önemli sanatçılarından olan yeni gerçekçilik ve anıtsal figüratif sanat eğilimlerinden etkilenmiş Valerio Adami ve yine yirminci yüzyıla damgasını vurmuş yeni figürleşme akımının öncülerinden olan Francis Bacon'un sanatını, kendine has imgesel kompozisyonları, farklı renkleri çarpıcı bir biçimde ele alışları, teknikleri ve yeni bir anlatım geliştirmelerinin üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Post Mimesis, İmgesel, Mimesis, Valeri Adami

IMAGINARY DISTORTION IN POST-MIMESIS

Abstract

Mimesis theory is the method of imitating, copying or reflecting some things in nature while making the work of the artist. Due to the cultural, social and technological developments that took place in that period, mimetics lost its artistic character, causing the form to gain meaning in painting, and the artists tried to distort the form and image in their paintings, allowing the art to reflect the.

Hence, post-mimesis contributed to artists going beyond the real world and recognizing the distinction between art and realism. In this study, we will refer to the influence of mimesis theory in art and the significance of form and shape after the questioning of mimetic art by artists, and the contribution of artists in creating the new world and their creative roles in the formation of this world. We will cite the pioneers of this trend; we will review the art of Valerio Adami, one of the most important artists of the twentieth century, influenced by the new realism and monumental figurative art trends, and Francis Bacon, one of the pioneers of the new figurative movement, who left his mark on the twentieth century. We will dwell upon their unique imaginary compositions, striking.

Keywords: Post Mimesis, Imaginary, Mimesis, Valerio Adami

1. Giriş

Mimesis, kökleri antik Yunan'a özellikle Platon'a ve Aristo'ya kadar uzanan Batı estetiğindeki en eski kuramdır (Barrett, 2015; 45).

Mimesis basitçe söylemek gerekirse, bir sanat eserinin, bir şeyi taklit etmek, bir şeyi kopya etmek, tarihsel olaylarda dahil olmak üzere doğadaki bazı şeyleri ifade etme yöntemidir. Bir sanat kuramı olarak gerçekçilik, kopya kuramı, taklit kuramı, mimetik kuram (Yunanca'daki mimesis), temiliyet kuramı ve temsiliyetçilik gibi farklı isimlerde bilinir. Yirminci yüzyılda gerçekçilik, anlamı üzerine yapılan felsefi tartışmalarla farklı isimler üretilmiştir (Barrett, 2015; 46).

Batı sanatı antik Yunan'da ifadenin temsiliyetten daha önemli hale geldiği onsekizinci yüzyıla kadar mimesis içinde üretilmiştir (Barrett, 2015; 46). Sanatçının gerçeği sorgulamasıyla birlikte, sanatçı anti-mimetik algıyla sanatını sorgulamaya başlamıştır. Ortaçağ sanatının doğaya ilgisiz kalmasıyla Rönesans'ın doğa ve Antik kültüre olan yönelimi arasında farkın belirgin olmasına rağmen Ortaçağ ve Rönesans'ın estetik düşünce epistemeleri'nin içerisinde gösterge ve nesne arasında temsil ayrımı yoktur. Ortaçağ ve Rönesans'ın düşünsel yaklaşımından, sanat yapıtında temsil edilen nesne ve ona yüklenen anlam arasında şüphe edilmeyen bir ilişki estetik gereksinimlerle yorumlanmıştır (Kıyar ve Karkın, 2013; 94).

2. Post- Mimesiste İmgesel Bozulma

Mimesis, batı estetik düşünce gelenekleri içinde, taklit ve benzetme kavramlarının sanatsal ifadelerinin teorize girişimleridir. Sanatın mimetik sembollerinin doğanın "doğal yansıması" olduğunu Platon, Aristoteles, Kant, Theodor Adorno, Erich Auerbach, Luce Irigaray ve Baumgarten gibi bazı Batılı düşünürlerden miras kalan tanımlamalardır. Daha spesifik olarak, nesne, olgu veya süreç gibi asal değerler doğanın anlamlarına sahip olarak tanımlanır. Mimesis, dünyanın sembolik gerçekliğine ilişkin olanaklarını kapsayan son derece geniş ve teorik bir terimdir. Mimesis teorisi, yarılsama, görünüş, estetik ve mevcut dünyaların değişimi, imgelerin yeniden yorumlanmış biçimini oluşturur. "Platon içinde sanat bir mimesis'tir, fakat tabiatın, genesis dünyasının, eidola'nın, yani realitesi olmayan bir dünyanın taklidi ve kopyasıdır" (Tunalı, 2010; 99). Görüntüler, bizim maddi varlığının bir yansıması olan, aynı zamanda gerçekçilik referans ötesinde duygusal deneyim anlamına da gelmektedir.

Bu duygusal yapılandırmalarda işaretleri işaretleri oluşturan nesne, mimesis yoluyla duygusal yapılandırmanın algı nesnenin görünümü haline dönüşmüştür. Bu nesneyi hatırlatmak duygusal gösterim taşıyıcı olarak gerçek dünyada yerini alan mimesis ortamına gereklilik oluşturan mimesis, işaretler sağlamak için yeterlidir. Gerçekliğin bu zihinsel imajı somut duygusal izlenim içerir. Zihinsel görüntüyü etkinleştiren işareti somut algı işlevleridir. Bu model, bir yandan kendisi devam ettiren algı olarak, bir yandan haz üzerinde reaksiyonla karşıtlık göstermektedir.

"Sanat eserinin kendisinde, yapısında, sunuluş biçiminde sanatsal değeriyle orantılı bir dinamizm Sui generis (kendine özgü) nedenleri bulur" (Huisman, 2002; 103). Bu nedenlerin başında gelen sanatçılar için sanat ve taklit arasındaki ilişki her zaman birincil endişe kaynağı olmasıdır. Bu endişeyi sanatçılar; Estetik teorisi içerisinde, görüntülerle/temsilleri, duygusallığı/akılsallığı ve nesnellığı/öznelliği içerisinde çözümlenmeye başlamıştır.

"İfade kuramlarının estetik alanında önem kazanması ancak Rönesans'tan sonra olmuştur (Townsend, 2002; 124). Taklit kuramlarından ifade kuramlarına geçişin önemli nedenleri içerisinde sanatçının ruhsallığının değişmesidir. Estetik görüngülerin kabul gördüğü duyguların bu değişimle ifade edilmesidir. "Mimesis kavramını yaşantısal açıdan inceleysek, 20. Yüzyıl sanat kuramları içinde, adı mimesis olarak geçmesede önemli rol oynadığını görürüz (Erzen, 2011; 79). Walter Benjamin, Adorno, Girard ve Derrida gibi yazarlar mimetik tasvirlerin beden, duygu, duyu ve zamansallık yönünden belirgin olgular olduğu vurgulamışlardır. Batı kültüründe modernizm (en önemlisi, soyut sanat) ve postmodernizmin eğilimleri sanat ve gerçeklik arasındaki ayrımı (postmodernist eğilimler) tarafından yapılmıştır.

Valerio Adami imgesel kompozisyonlarını çizgi biçimlerinde çerçevelemiştir. Sert dış çizgiler ve pastel renkleri vurguladığı çalışmalarında yeni bir anlatım dili (siyah bir çizgiyle çerçevelenmiş saf akrilik renklerden düz zeminler) geliştirmiştir. "Mimesis kavramsal düşüncede özne ve nesnenin şeyeleşmiş karşıtlığı tarafından reddedilen bir

öteöznellik arayışını temsil eder” (Altuğ, 2012; 198). Adami, kendi öznellik arayışını Sembolik temsili ilişki yönünden çözümlemiştir.



Görsel 1. Valerio Adami, Benjamin'in Portresi, T.ü.y.b, 1973.

Adami, 1965 yılında ABD sanatında gelişen “anıtsal figüratif sanat” ve “yeni gerçekçilik” eğiliminden etkilenmiştir. Bu etkilenmenin en önemli örnek çalışması “Benjamin'in Portresi” dir. Çalışmada Derrida gibi Benjamin'in politika ve saf olanı birbirinden ayıran düşünce dünyasından yola çıkarak Benjamin'in portresi, figüratif çizgisel etkiyle iki farklı düzlemde yansıtılmaktadır. Gerçek/kurgusal temsil arasındaki ilişkinin şüpheli bir eğilimle değil, mimesisle gözden geçirilmesidir. 1973'te yapılan çalışma, Almanya- Fransa savaşının sınırı olarak iki bölüme ayrılmıştır. Resimde, asker/ düşünür olarak Benjamin figürü görülmektedir. Sanatçı, resmin ortasına yazıyı (el yazısı- imza) yerleştirerek, Derrida'nın işareti, döneminden farkı, anlamı niteleme ve tanımlama düşüncesini desteklemektedir. Sanatçı, imzayı resme metin olarak ekleyerek Benjamin'i öne çıkartmaktadır.



Görsel 2. Valerio Adami, Gün Batımında Romantik Yürüyüş, T.ü.a.b, 130x97 cm.

Adami çoğu kez eserlerini üretirken reklam panolarını ve afişleri zemin olarak kullanmıştır. (Görsel 2) çalışmada imgeleri saf düz renklerle vermiş, kompozisyonu çizgi roman türünde karikatürlerle çerçevelemiştir. Adami'nin ikonografisi büyük ölçüde gerçek üstünü nitelikler taşımaktadır. Adami bu imgeleri sert bir reklam diliyle betimlemiştir. Giderek özgün anlatım dilini gerçekleştiren Adami, kaba, ham bir çizim anlayışı içinde sert dış çizgiler ve Patel renklerle kesin tanımlanamayan olgun biçimler ve karışık yaratıklar betimlemiştir (Rona, 1997).

Derrida, Adami'yi, ironik olmayan postmodernist sanatçı olması dolayısıyla kendi karakterine yakın bulmuştur. Derrida, Adami'nin sanat yapıtlarını, politika/sanat, orijinal/kopya, isim/ımza, sınır ve ayırım arasındaki ikili karşıtlıkların oluşturulduğunu düşünmektedir.

Derrida, Adami'yi, ironik olmayan postmodernist sanatçı olması dolayısıyla kendi karakterine yakın bulmuştur. Derrida, Adami'nin sanat yapıtlarını, politika/sanat, orijinal/kopya, isim/ımza, sınır ve ayırım arasındaki ikili karşıtlıkların oluşturulduğunu düşünmektedir.



Görsel 3. Francis Bacon, *Figur ve Et*, 1954, 129,9- 121-9 cm, T.ü.y.b, Art Institute Or Chicago.

Eserlerinde genelde bir figür, kapatılmış/kafeslenmiş olarak bir iç mekanda resmedilmiştir. İnsan derisinin soyulmuş, kasap penceresinde asılı hayvan eti ile ilişkilendirerek betimler. Figürler çarpılmış güçlü bir devinim içinde hapsolmuş, bir girdaba ya da fırtınaya kapılmış gibi izlenim vermektedir. Tuvaller genelde dini konuları resmeden Ortaçağ resimleri gibi triptik olarak tasarlanır ancak işlenen konu olarak insanoğlunun yozluğu kötülüğü ve karanlığı mevcuttur (Akyürek ve Beyoğlu, 2017; 304).

Görsel Sanatçı, arka planda sığır etlerini asılı olduğu alanın önüne papayı tasvir ettiği figürü oturtmuştur. Burada papayı bir kasap gibi tasvir etmiştir.

Tabloların temalarında Bacon'a özgü olarak kendi stilinde rahatsız edici bir şekilde yer bulur. Üç parçalı resimler yapan ve bunların bir seri olduğunu değerlendirmesiyle hareket eder. Diğer ressamların yapıtlarını kendine has tarzıyla biçimsiz yansıtmaya yorumlamasına gider.



Görsel 4. Francos Bacon, Papa Innocent X sonrası çalışma, 1953, T.ü.y.b, 153x118 cm.

Görsel 5. Diego Velazquez, Papa innocentius X portresi, 1650, 120x140 cm, T.ü.y.b.

Resim 5, Velazquez tarafından yapılmıştır. Velazquez, Papa'yı ihtişamlı şık giysiler içinde, özgüveni yüksek mağrur şekilde resmetmiştir. Çalışmada, papanın yüzü, giysisi ve sandalyesi son derece detaylı gerçekçi olarak işlenmiştir. Mekân olarak düz bir duvar ele alınmıştır. Diğer yandan Bacon'un Resim 4'deki "Papa İnnocentius X Portresi" adlı çalışmasında sandalyede kollarını iki yana koymuş bir erkek figürü, bir dini güç olarak Papayı ele alınmıştır. Resimde, merkezi bir kompozisyonla ele alınan figürde ki biçim bozmalar dikkat çekmektedir. Sanatçı, optik görünümünden yola çıkıp ekspresif bir tarzda biçim bozmalara başvurmuş ve renkleri de hacimlendirmeden uzak, sert fırça vuruşlarıyla, kontrast sarı ve mor renklerden kurgulamıştır. Eserde figürü, sanki bir kafesteymiş gibi kesen dikey çizgiler ve onu dengelemek amacıyla resmin alt tarafında yatay çizgiler kullanılmıştır. Bacon, kloströfobik uzam biçimdeki şiddeti vurgulayan sert darbeler atmıştır. Figürdeki ifade ve gözler dehşeti anlatmaktadır. Bacon'ın resim 4'te de görüldüğü gibi ele aldığı temayı tasvir etme şekli büyük tartışmalar yaratmıştır çünkü resimleri keder, umutsuzluk, yalıtılmışlık ve bunalım içindeki figürleriyle hayli rahatsız edici ve bazen de şiddet doludur. Bu yüzden güçlü fırça darbeleriyle sanatçının eserleri izleyicide farklı duygular uyandırmayı başarmıştır (Akyürek ve Beyoğlu, 2017; 305).

Mimesis, kendi dışında bulunmayan nesnenin, yalnızca anlamı düşünülmüş olmanın gücünden yoksun olan özneyi estetik yansıtmaya götürülen son girişimler değildir. Çağdaş sanatın, temsil ifadelerini yansıtmaya tercihlerinden biri de sembolik gerçekleştirmedir. "Belli bir toplumun sosyo tarihsel dengesi değişmez bir sembolik gerçekleştirme'den başka bir şey değildir" (Durand, 1998; 95).

Figüratif anlayışın estetik boyutu, temsil etmenin benzerliğe sağladığı olanaklara bağlantılıdır. Geometrik soyutlamayla heterojen (türdeş) varlıklara dönüşen figür, sadece kendini temsil eden sunum olarak varolandan başka varolan değildir. Üçgen formun ve ritimsel çizgi arasında sağlanan inşacı yaklaşım, modern estetik düşüncenin mimesis önermesiyle içsellik ve diyalektiğin ulaşma durumunu ifade etmektedir. Zaten, "Kant, bu nokta üzerinden 1770 tarihli Tez'de geometriyi kusursuzluğun estetik paradigması ilan etmişti (Ferraris, 2008; 106).

Post-mimesis deneyimleriyle, duyusallığın gerçeğini aramak, dolayısıyla klasik estetik kuramların duyurularının ötesine geçmektedir. İnsan ve doğanın mimesisinin asal değerlerine referans olmaya devam etmesi, imgesel düzenin görsel olana bağlanmasıdır (Bu yüzden Platon'un idealar dünyasındaki Devlet'in kapıları sanatçıya açıktır).

3. Sonuç

Sanatçıların eserlerini oluştururken kullandığı mimesis kuramını sanatçılar tarafından sorgulamaya başladıktan sonra biçimin, formun değer kazanması ile post mimetiğin önem kazanmasına ve sanatçıların yeni dünyayı yaratmadaki katkıları ve bu dünyanın oluşumunda sanatçılar yaratıcı rolünü üstlenmişlerdir. Böylece sanat yeni bir döneme ve yeni bir bakış açısından bakılmaya başlamıştır.

Kaynakça

Dabney T., "*Estetiğe Giriş*", Çev: Sabri Büyükdüvenci, İmge yayınları, 2002.

Denis H., "*Estetik*" Çev: Cem Muhtaroglu, İletişim yayınları, 1992.

Gilbert D., "*Sembolik İmgelem*", Çev: Ayşe Meral, İnsan Yayınları, 1998.

Tunalı, İ., "*Estetik Beğeni*", Remzi Kitabevi Yayınları, 2010.

Jale N. E., "*Çoğul Estetik*", Metis Yayınları, 2011.

Maurizio F., "*İmlem*" Çev: Fırat Genç, Dost Kitabevi Yayınları, 2008.

Melek A., Aylin B., "Francis Bacon ve Willem de Kooning'in Resimlerinde İmge Bozumu, The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC Nisan 2017 Cilt 7, Sayı 2.

Neslihan K., Necmi K., "Mimesis'in Yapıbozumsal Dönüşümleri", İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2013, Cilt 3, Sayı 7.

Taylan A., "*Son Bakışta Sanat*", Yapı Kredi Yayınları, 2012.

Terry B., "*Neden Bu Sanat?*", Çev: Esra Ermert, Hayalperest Yayınları, 2015.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. https://www.plazzart.com/de_DE/kauf/zeitgenoessische-kunst/valerio-adami-portrat-von-benjamin-lithografie-471668

Görsel 2. <https://mucciaccia.com/en/valerio-adami/>

Görsel 3. http://tojdac.org/tojdac/VOLUME7-ISSUE2_files/tojdac_v07i2113.pdf

Görsel 4. http://tojdac.org/tojdac/VOLUME7-ISSUE2_files/tojdac_v07i2113.pdf

Turgut TÜRKOĞLU
turgut.turkoglu44@gmail.com, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0002-9535-1908

Mahir DEMİR
mahir_1992_demir@hotmail.com, İstanbul-Türkiye
ORCID: 0000-0001-9866-4937

MALATYA İLİNİN TURİSTİK BÖLGELERİNİN ÇEVİRİMİÇİ YORUMLAR KAPSAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ: TRIPADVISOR ÖRNEĞİ

Özet

Bu araştırmanın amacı, Malatya ilinin turizm değeri taşıyan ve turizme açılan bölgelerinin, ziyaretçilerin yorumları kapsamında değerlendirilmesidir. Araştırmada Malatya ilinin turizm değeri taşıyan bölgelerini ziyaret eden ziyaretçilerin, çevrimiçi yorum sitesi olan TripAdvisor.com'da yaptıkları yorumlar incelenmiştir. 10 ve üzerine yorum alan bölgelerin incelendiği çalışmada 688 Türkçe, 50 İngilizce, 13 Fransızca, 6 Rusça, 6 Almanca, 2 Japonca ve 2 İtalyanca olmak üzere 767 yorum incelenmiştir. Yapılan yorumlar her bölge için kendi içerisinde değerlendirilmiş olup tablolar haline getirilmiştir. Elde edilen bulgular yorumlanarak Malatya ilinin turistik yapısı ve ziyaretçi görüşleri ile ilgili değerlendirmelerde bulunulmuştur. Araştırma sonucunda yorum yapan ziyaretçilerin çoğunlukla Malatya'nın turistik bölgelerine ulaşım olanakları konusunda memnun olduğu gözlemlenmiştir. Buna ek olarak Malatya ilinde yer alan turistik bölgelerin tanıtımının yeteri kadar yapılmadığı da gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Malatya, Tripadvisor, Turizm.

EVALUATION OF THE TOURISTIC SITES OF MALATYA IN THE SCOPE OF ONLINE COMMENTS: TRIPADVISOR EXAMPLE

Abstract

The purpose of this research is to evaluate the regions of Malatya which have tourism value and open to tourism with in the scope of visitors' comments. In the research, the comments made by the visitors who visit the tourism regions of the province of Malatya on TripAdvisor.com, the online review site, were examined. In the study that examined the region with 10 or more comments, 767 comments, 688 Turkish, 50 English, 13 French, 6 Russian, 6 German, 2 Japanese and 2 Italian, were examined. The comments made were evaluated for each region and turned in to tables. The findings were interpreted and evaluations were made regarding the touristic structure and visitor views of Malatya province. As a result of there search, it was observed that the visitors who commented were mostly satisfied with the transportation opportunities to the touristic regions of Malatya. In addition, as a result of there search, it was observed that the touristic regions in Malatya province were not promoted sufficiently.

KeyWords: Malatya, Tripadvisor, Tourism.

1. Giriş

Anadolu tarih boyunca birçok uygarlığa, topluma ve kültüre ev sahipliği yapmıştır. M.Ö.7000'li yıllara kadar uzanan tarihiyle uygarlık alanında tuttuğu yerin büyük önem taşıdığı bilinmektedir (Eyüboğlu, 1998: 18). Anadolu'daki farklı kültürler izlerini bugün dahi hissettirmektedir. Bu da Anadolu'yu diğer coğrafyalara göre öne çıkaran özelliklerden ve Anadolu'nun önemli zenginliklerindedir (Türkmen, 2012: 2). Anadolu'nun yedi coğrafi bölgesinden biri olan Doğu Anadolu Bölgesi'nde bulunan ve yaklaşık on bin yıllık bir tarihe yaslanan, iki bin yıldır kendi adıyla var olan, bu süreçte dünya ve Türkiye'nin ortak mirasına önemli değerler katmış olan Malatya, ülkemizin önemli

şehirlerinden birisidir. 1.241.000 hektarlık yüzölçümü, yaklaşık 800.000 nüfusu, 1'i merkez olmak üzere toplam 14 ilçe, 10 bucak, 52 belediye ve yaklaşık 500 köyüyle Malatya, tekstil ve gıda ağırlıklı sanayi sektörü, kayısı ağırlıklı tarım sektörü, sağlık ağırlıklı hizmet sektörü ile Türkiye ekonomisinde de önemli bir yere sahiptir (Gezer vd., 2011: 15).

Malatya, coğrafi bakımdan Orta Anadolu'yu, Doğu ve Güney Doğu Anadolu'ya, Batı Anadolu'yu Mezopotamya ve Mısır gibi önemli kültür-medeniyet muhitlerine bağlayan güzergahta bir kapı durumundadır (Karagöz, 2008: 299). Orta Asya ve Orta Doğu Mezopotamya'dan gelen ticari yolların kesişmesi ve batıya geçit veren bir durumda bulunması nedeniyle tarihin her döneminde stratejik bir öneme sahip olmuştur. İlk çağın ilk ticaret yolu olan, Ege kıyılarını Mezopotamya'ya bağlayan meşhur Kral Yolu'nun ve Çin'den batıya uzanan tarihî İpek Yolu'nun güneye inen bir kolunun da geçtiği yer olan Malatya; Hitit, Asur, Pers, Roma, Bizans, Selçuklu, Osmanlı ve Cumhuriyet devri uygarlıklarının tümünde önemli bir stratejik geçiş ve ticaret merkezi konumunda olmuş ve birçok ülke arasında sık sık el değiştiren bir şehir olmuştur (Aytaç, 2015: 8).

Karakaya Baraj Gölü altında kalan Cafer Höyük kazılarında elde edilen bulgulara göre Malatya'nın tarihi dokuz bin sene öncesine uzanmaktadır. Geçmiş Paleolitik Çağ'a kadar uzanan Malatya, Neolitik, Kalkolitik, Bronz çağlarında yerleşim görmüş; Hitit, Asur, Pers, Roma, Bizans, Arap, Selçuklu ve Osmanlı egemenliklerine tanıklık etmiş, Roma ve Bizans döneminde önemli bir doğu kenti olarak göze çarpmıştır (Malatya Valiliği, 2020a). Bu medeniyetler tarafından birçok tarihi yapı burada meydana getirilmiş ve günümüze kadar ulaşmıştır. Bununla birlikte şehirleşme açısından son yıllarda oldukça büyük bir gelişme göstermiş ve Doğu Anadolu Bölgesi için önemli bir merkez olmuştur. Oldukça eski tarihe sahip olması ve günümüzdeki gelişmişliği noktasında Malatya, turizm açısından (Gök ve Tuna, 2013: 3) da elverişli bir durumdadır.

Bu çalışmada öncelikle Malatya ilinin turistik bölgelerine yönelik literatür taraması yapılmıştır. Daha sonra online ziyaretçi yorumlarının yer aldığı TripAdvisor (tripadvisor.com) sitesinde Malatya'nın turistik bölgelerine yönelik yapılan yorumlar tablolar haline getirilerek incelenmiş ve yorumlanmıştır.

2. Malatya İlinin Turistik Merkezleri

Tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapan Malatya'da turistik mekanların çok fazla olduğu görülmektedir. Araştırma kapsamında çevrimiçi yorumlar inceleneceğinden TripAdvisor.com sitesinde 10 ve üzeri yorum alan turistik bölgeler hakkında bilgiler verilmiştir.

2.1. Levent Vadisi

Vadi, Akçadağ ilçesi Levent beldesi sınırları içerisinde yer almaktadır. Malatya'ya yaklaşık 57 km uzaklıktadır (Malatya Valiliği, 2020b). Levent Vadisi, içinde bulundurduğu çok sayıda mağarayla, deniz fosilleriyle bir jeolojik-jeomorfolojik miras niteliği ve yerleşme tarihi açısından arkeolojik sit özelliği taşımaktadır (Akbulut ve Ünsal, 2012: 535). Burada yer alan mağaralar killi kireç taşlarındandır ve doğal süreçlerle oluşmuştur. Vadiyi kesen ana faya dik gelen fayların geliştirdiği çatlak sistemleri üzerinde oluşan bu karstik mağaraların neredeyse tümü daha sonra vadide yaşayan insanlar tarafından kullanılmış ve yeniden şekillendirilmiştir. Bu mağaraların oluşumu ve içlerindeki yerleşimlerin zamanına ilişkin veri yoktur. Ancak Malatya civarındaki eski yerleşimlere bakıldığında mağaralardaki yerleşimin Paleolitik Çağ'a kadar gidebileceği düşünülmektedir (Güngör vd., 2012: 322). Levent Vadisi, oluşumu ve içinde barındırdığı çok sayıda jeositiyle, kültürel yapısı ve geleneksel mimariyi koruyan köy evleriyle jeopark olma özelliğine sahip Türkiye'nin ender yerlerinden biridir (Akbulut, 2014: 34).

2.2. Arslantepe Höyüğü Arkeolojik Sit Alanı

Arslantepe Höyüğü arkeolojik sit alanı, 2014 yılı itibari ile "Büyükşehir" statüsüne sahip Malatya kenti sınırları içinde yer almaktadır. Höyük 30m. yüksekliğinde ve yaklaşık 4.5 ha genişliğinde oval biçimlidir (Restelli ve ark., 2017: 36). Arslantepe'de M.Ö. 5000 yılının sonlarından, Asur Kralı Sargon tarafından alanın işgaline kadar (M.Ö

712) kesintisiz olarak yaşamın sürdüğü tespit edilmiştir (Frangipane, 2011). Arslantepe’de yürütülen kapsamlı kazı çalışmaları sonucunda tarihsel süreç içinde yaşamı kanıtlayan birçok kültür katmanına ulaşılmıştır. Roma La Sapienza Üniversitesi finansmanlığında, Prof.Dr. Marcella FRANGİPANE kazı başkanlığında yürütülen kazı çalışmaları sonucunda; M.Ö. 3300-3000 yıllarına ait bir kerpiç saray, M.Ö. 3600-3500’lere ait tapınak, iki bini aşkın mühür baskısı, bakır-gümüş alaşımlı bilezikler, altından yüzük, boncuk ve gümüş iğnelerden yapılmış süs eşyaları bulunmuştur (Frangipane, 2012). Saray kompleksi içinde ayrıca, dünyada bilinen en eski metal kılıçlar tespit edilmiştir (Frangipane ve Palmieri, 1983). Kazılar sırasında çıkarılan arslanlıkapı, 1932-1961 yılları arasında bulunan tüm eserlerle birlikte Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi’nde, 1961 kazılarında sonra bulunana eserlerse Malatya Müzesi’nde sergilenmektedir (Yerel Kimlik, 2019a: 37).

Arslantepe Höyüğü, 2014 yılı itibari ile UNESCO Dünya Mirası Listesi’ne dahil edilme koşulu olan Dünya Miras Komitesi tarafından belirlenen olağanüstü evrensel değerini ölçen kriterlere sahip olması gerekçesi ile UNESCO Dünya Miras Alanları Geçici Listesi’nde yer almaktadır (Tuna, 2016: 144).

2.3. Şire Pazarı

Şire sözcüğü “üzüm ve öteki meyvelerin suyu” veya “üzüm suyu ve nişasta kaynatılarak yapılan kuru tatlıların genel adı” anlamına gelse de Malatya’da öncelikle “Kuru Kayısı Pazarı” olarak bilinmektedir. Kayısı, hasat zamanları yaş olarak tüketilse de çoğunlukla kurutulup paketlenmekte ve satışa öyle sunulmaktadır. Şire Pazarı’ndaki dükkanlarda kuru kayısının yanı sıra kayısından yapılmış lokum, sucuk, döner, reçel vb. bulunabilmektedir. Ayrıca bu pazarda, yörede üretilen pekmez, Hekimhan cevizi, siyah üzüm ve bal ile başka illerden getirilen kuru ürünler satılmaktadır (Malatya Valiliği, 2020c). Şire Pazarı, şehir merkezinde oluşu, Malatya’nın tarihi camilerine yakınlığı ve ürün çeşitliliği ile misafirlerin ziyaret edebileceği bir mekan özelliği taşımaktadır.

2.4. Battalgazi Ulu Camii

İran'daki Büyük Selçuklu İmparatorluğu cami geleneğinin Anadolu'daki tek örneği olan (Arık, 1969: 141) ve 1224 yılında I. Alaeddin Keykubad tarafından yaptırılan Ulu Camii’nin mimarı Yakub Bin Ebubekir’dir. Battalgazi Ulu Camii içerisinde yer alan geometrik süslemeler, düzgün yıldız çokgenler ve çizim kuralları, çinilerin renk ve dokusundaki ahenk, simetri ile oluşturulan uyum, bordürlerdeki ayetler, tuğla ve taş işçiliğindeki ustalığın sanata dönüşümü dikkate değer bir güzelliktedir (Arslan ve Tuncel, 2018: 143). İlk yapımında minaresi bulunmayan camiye minare daha sonra eklenmiştir. Minarenin içinde bulunduğu kaysariya bölümü 14. yüzyılda yapının batı kısmına ilave edilmiştir. 13 ve 14. yüzyıllarda başlayan tamir ve ilaveler Memlûklü ile Osmanlı döneminde de devam etmiştir. Yapı günümüzde dikdörtgen planlı, tek eyvanlı, mihrap önü kubbeli ve iç avlulu bir görünüme sahiptir. Caminin orijinal ahşap minberinin üzerinde 21 kitabe yer almakta ve bu minber Ankara Etnografya Müzesi’nde sergilenmektedir (Sever, 2016: 2148).

2.5. Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı

Malatya Battalgazi ilçesinde Alaca Kapı semtinde bulunan bu kervansarayı Bosnalı Silahtar Mustafa Paşa 1637 yılında yaptırmıştır. Kervansarayla ilgili 1637- 1638 tarihli iki kitabe bulunmaktadır. Bunlardan biri kapalı kısma giriş açıklığı üzerinde, diğeri de Alacakapı Mescidi avlusuna sonradan götürülmüştür. Bu kitabe bugün Malatya Müzesi’ndedir. Restorasyon çalışmalarına kadar kısmen harap bir halde bulunan, orta avlulu, çevresi revak ve hücreli kervansaraylar grubundan olan kervansaray 5 bin 168 metrekare bir alanı kaplamaktadır (Gerçek, 2010: 63-65). 1960 yıllarında yapılan restorasyon yarım bırakılmış, 2007 yılında restorasyona Vakıflar Genel Müdürlüğü’nce tekrar başlanmış ve 2010 yılında sona ermiştir. Kapının sağında ve solunda altışar dükkan yer almıştır. Bu dükkanların sadece iki tanesi günümüze kadar gelmiş, yapılan restorasyonla dükkanların tamamı kullanılabilir hale getirilmiştir. Giriş kısmının üst tarafında, duvar içinde merdivenle çıkılan mescidin sadece merdivenin kalıntıları kalmış, restorasyonla tamamı inşa edilmiştir (Akalm, 2010: 48-51).

2.6. Malatya Beşkonaklar Etnografya Müzesi

Beş Konaklar Müzesi, önceleri Malatya'nın geleneksel sivil mimari yapılarından biriyken Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün 2015 yılında aldığı kararla müze olarak kullanılmaya başlanmıştır. Kerpiçten ve iki katlı olan müzenin kanatlı kapısından hayat veya taşlık olarak adlandırılan sofaya girilir (Çalış, 2019: 313). Yan yana konakların restore edilmesiyle hayata tutundurulan geleneksel Malatya evleri; müze, restoran gibi farklı amaçlarla kullanılmaktadır. Beşkonaklar Etnografya Müzesi'ne bakıldığında alt katı avluya açılmakta ve avlu kısmında taş ürünler sergilenmektedir, üst katında ise birçok oda bulunmakta ve Malatya'ya ait yöresel ürünler sergilenmektedir.

2.7. Malatya Müzesi

1971 yılında İnönü Parkı'nda ilk müze açılmış, 1974 yılına kadar memurluk olan müze, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı'nın onayıyla müdürlük olmuştur. 1975 yılında yapımına başlanılan Kernek Meydanı'ndaki yeni müze binasının inşaatı tamamlanmıştır. 1978 yılından itibaren Karakaya Baraj Gölü altında kalacak yerleşimleri kurtarmak amacıyla yapılan kazılarda ortaya çıkan buluntularla daha da zenginleşen Malatya Müzesi yeni binasında 1979 yılında ziyarete açılmıştır. 1998 yılında yeni ve modern sergileme gereksinimiyle çalışmalar başlamış, 2001 yılında bir proje hazırlanarak müze modern bir görünüme kavuşturulmuştur (Malatya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2020a).

İl merkezindeki ilgi çekebilecek değerlerden biri olan Arkeoloji Müzesi'nde, Arslantepe ve Karakaya Baraj Gölü altında kalan höyüklerle diğer höyüklerde yapılan kazılarda bulunan eserler sergilenmektedir (Karataş ve Türk, 2017: 119). Zemin katın bir bölümü ve üst katın tamamı Arslantepe buluntularına ayrılmıştır. Zemin katta ayrıca Karakaya Baraj Gölü suları altında kalan ve kurtarma kazıları sonucunda Cafer Höyük, İmamoğlu, Değirmentepe, Pirot Höyük ve Köşkerbaba höyüklerinden elde edilen eserlerin sergilendiği bir salon oluşturulmuştur. Salonun karşısında kurtarma kazıları sırasında tespit edilen Urartu Kaya Yazıtı'nın kopyası levha halinde sergilenmiştir. Baraj salonunun bitiminde ayrı bir bölümde Darende ilçesine bağlı Yenice beldesi Maşattepe Tümülüsü buluntuları, Urartu Dönemi eserleri, cam şişeler ve sikkelerin yer aldığı vitrinlere yer verilmiştir. Ayrıca teşhir salonunun girişinde, Doğanşehir ilçesinde kaçak kazı sonrası tespit edilen ve Malatya Müzesi'nin 2007'de kurtarma kazısı ile müzeye getirilen "Otlayan Karaca" sahnesinin yer aldığı taban mozaïği de bulunmaktadır (Gözgör, 2010: 12).

2.8. Somuncu Baba Külliyesi, Tohma Kanyonu, Kudret Havuzu

Anadolu erenlerinden olan Şeyh Hamid-i Veli (Somuncu Baba, Ekmekçi Koca) Hazretleri'nin (1331-1412) kabrinin içinde olduğu yapı 14. yüzyıl eseridir. Darende ilçesinin Zaviye Mahallesi'nde bulunan bölgede çeşitli dönemlerde restorasyon çalışmaları yapılmıştır. 1960 yılında Es-Seyyid Osman Hulusi Ateş Efendi tarafından balıklı kuyularla bağlantılı olarak caminin güney tarafına balıklı havuz yaptırılmıştır. Özellikle 1990-2000 yılları arasında caminin yeni restorasyon çalışması yapılmış, caminin güney kısmındaki hazirede bulunan ahfad mezarlığının üzerindeki çatının restorasyonu yapılmış, cami giriş merdivenleri tarihi sanat ve estetiğe uygun olarak yeniden düzenlenmiştir. Çevre düzenlemesi tamamlanarak çevresi de yeniden tanzim edilmiştir. Somuncu Baba Külliyesi, mevcut dokusu ve restorasyon sonrası haliyle taş ve ahşap işçiliğinin önemli bir örneğidir. Türk-İslam sanat ve mimarisinin geçmişten bu güne gelen eserlerinin barındırmasının yanı sıra, bugünkü estetik anlayış ile de bütünlük sağlamakta ve ilgi uyandırmaktadır (Kesenceli ve Tektaş, 2018: 755; Tektaş, 2019: 46-48).

Tohma Çayı Kanyonu, kentin fiziksel yapısını vurgulayan en belirgin yüzey şekillerindedir. Dik ve yüksek yamaçlardan oluşan, başta rafting, trekking, foto safari olmak üzere doğa sporlarının yapıldığı Tohma Çayı Kanyonu, kentin dinlenme ve ziyaret alanları arasında doğal güzelliğiyle önemli bir yer almaktadır (Yerel Kimlik, 2019b: 36).

Şeyh Hamid-i Veli Somuncu Baba Külliyesi civarında Tohma Kanyonu içerisinde yer alan Kudret Havuzu, kayalıklardan kaynaklı suyun farklı derinliklerdeki 3 havuzu doldurmasıyla oluşmaktadır. Tohma Irmağı'ndan ayrı olarak farklı bir kaynaktan gelen ve termal özellikler içeren suyun sıcaklığı yılın dört mevsiminde 22 °C'dir. Havuzda her hangi bir kimyasal katkı maddesi kullanılmamakta, sürekli kaynayan su havuzları doldurduğundan devamlı

yenilenmektedir. Her zaman temiz ve berrak kalan havuzda ilaçlama yapılmaması, hem sağlık açısından olumlu karşılanmakta hem de yüzme esnasında göz, burun ve ağza gelen sular sebebiyle rahatsızlık vermemektedir (Somuncu Baba Türbesi, 2020).

2.9. Günpınar Şelalesi

Darende ilçesine 8 km mesafedeki Günpınar köyündedir. Şelalenin suyu, üç kademe halinde, yaklaşık 40 m yükseklikten dökülmektedir. Şelalenin sol tarafında ana dereden bağımsız olarak gelen kaynak suyu kış mevsiminde donarak şelaleyi adeta Pamukkale'ye benzetmektedir. Su kaynağı güzergâhına doğru yaklaşık 1,5 km uzunluğundaki doğal yürüyüş parkuru, doğanın güzelliğini izlemeye gelen ziyaretçilere aynı zamanda zevkli bir dağ yürüyüşü imkanı da sunmaktadır (Malatya Kent Rehberi, 2013: 73). Günpınar Şelalesi ve çevresi gibi doğal ortamlar insanları dinlendirici, rahatlatıcı ve farkında olmadan tedavi edici bir özellik taşır (Arınç, 2002: 12).

Malatya, yukarıda yer verilen başlıkların dışında Girmana Vadisi, İspendere Şifalı Suları, Sultansuyu Harası, Yeni Cami, Medişeyh Camii, Fotoğraf Makinası Müzesi, Battalgazi Yaşam Müzesi, Tahtalı Hamam Müzesi, Malatya Kültür Evi, Bakırcılar Çarşısı, Onar Kaya Mezarları ve birçok cami, mezar, anıt, köprü, konak, kilise, kanyon gibi doğal güzellikleri ve mirasları ile turizm açısından önemli kaynaklara sahiptir. Bu araştırmada, Malatya'nın turistik bölgeleriyle ilgili TripAdvisor.com sitesinde 10 ve üzeri yorum alan bölgeler araştırmaya dahil edilip bu bölgeler hakkında yukarıda bilgi verilmiştir. Araştırmanın sonraki bölümünde, bu bölgelere yönelik yorumlar incelenerek yorumlanmıştır.

3. Yöntem

Günümüzde teknolojinin gelişmesiyle birlikte insanlar yapmak istedikleri seyahatler ya da seyahatleri sırasında gitmek istedikleri işletmeler hakkında daha fazla bilgi elde etmekte ve yaşadıkları deneyimlerini paylaşma imkânına sahip olmaktadır. Bu eğilim sonucunda ziyaretçiler geleneksel bilgi kaynakları yerine arama motorlarını ve sosyal ağları bilgi kaynağı olarak kullanmaya başlamıştır. Özellikle internet ortamındaki çevrimiçi yorum sitelerinde yer alan olumlu ve olumsuz ziyaretçi yorumları bireylerin karar verme ve satın alma davranışlarını etkilemektedir (Erdem ve Yay, 2017: 227; Eren ve Çelik, 2017: 122). Yorumlarında herhangi bir pazarlama kaygısı bulunmamasından dolayı deneyimli tüketicilerin bilgi ve yorumları, işletme tarafından sunulan bilgidен daha güvenilir ve inandırıcı bulunmaktadır (Kutluk ve Arpacı, 2016: 371). Kullanıcıların oteller, restoranlar, destinasyonlar hakkında bilgi ve alternatifler edinmesine, destinasyonları incelemelerine olanak tanıyan, gezginlerin seyahatlerini planlamak için diğer gezginlerin incelemelerine güvendiği ya da en azından onların karar ve görüşlerinin yardımcı olabileceği fikrine dayanan TripAdvisor da çevrimiçi ziyaretçi yorumlarının yer aldığı siteler arasında önemli bir yere sahiptir (Miguens, Baggio ve Costa, 2008: 2).

49 pazarda ve 28 dilde hizmet sunan, 859 milyonu aşkın yorum barındıran TripAdvisor (TripAdvisor, 2020), Xiang ve Gretzel (2010) 'in araştırmalarına göre, ziyaretçilerin seyahat öncesi araştırmalarında öncelik taşıyan, arama motorlarının yönlendirdiği ve turizm içerikli en popüler sayfaların başında gelmektedir. Uçak ve gemi bileti, şehir veya havaalanı konumuna göre araç kiralama, şehir şehir oteller, restoranlar ve gezilecek yerler, yapılacak faaliyetler hakkında bilgi edinme, her işletme ve bölge için yıldızlama sistemine göre fikir edinme, işletmelerin ve destinasyonların olumlu-olumsuz yanlarını, tesislerin sunduğu imkanları bulma, görsellerine ulaşma, farklı fiyat alternatifleri edinme, diğer ziyaretçilerin tavsiyelerinden yola çıkarak "Travellers' Choice" ile bir tavsiye listesi oluşturabilme imkanı sunmaktadır.

Araştırmanın temelini oluşturan Malatya turizmi ile ilgili daha önceki çalışmalar incelendiğinde Topsakal'ın (2019) "Arslantepe Höyüğü Tripadvisor Çevrimiçi Yorumlarının İçerik Analizi İle İncelenmesi" başlıklı çalışmasında Arslantepe Höyüğü ile ilgili ziyaretçi yorumlarının incelendiği görülmüştür. Bu çalışmada ise Malatya ilinin turizm potansiyeli taşıyan bölgelerinin ziyaretçilerin yorumları kapsamında değerlendirilmesi ve o bölgeye yönelik yatırımları/ çalışmalarını ziyaretçilerin memnuniyeti doğrultusunda değerlendirmek, misafir beklentilerini karşılayabilme düzeylerini

incelemek amaçlanmıştır. Malatya turizminin ziyaretçi görüşleri doğrultusunda incelenmesi, ziyaretçi memnuniyet düzeyinin ortaya konulması, turistik bölgelerdeki işletme, tesis ve diğer olanakların hizmet, temizlik, çevre düzenlemesi gibi çeşitli açılardan değerlendirilmesi, kısacası Malatya'daki turizm bölgelerinin, turizm faaliyetlerinin, tesislerin işleyiş sürecinin ziyaretçiler açısından değerlendirilmesi, sonraki çalışmalar için bir karşılaştırma ve Malatya turizminin ne yönde ilerlediğini belirleme imkanı sunacağı düşünülmektedir. Bu doğrultuda TripAdvisor sitesinde yer alan yorumlar incelenmek üzere nitel araştırma yöntemlerinden biri olan içerik analizi yöntemi kullanılarak veriler toplanmış, ikincil veri olarak Malatya şehrinin turistik bölgelerine gelen ziyaretçilerin Tripadvisor.com sitesinde yaptıkları yorumlardan faydalanılmıştır. Malatya şehrinde öne çıkan ve Tripadvisor.com sayfasında 10'un üzerinde yorum yapılan turistik bölgelere yönelik kaynak taraması yapılarak araştırmanın birinci bölümü, ardından Tripadvisor.com sitesinde yapılan yorumlardan faydalanılarak araştırmanın ikinci bölümü oluşturulmuştur. İlgili yorumlar, her bölge için ayrı ayrı değerlendirilmiş ve tablo olarak gösterilmiştir. Ziyaretçi yorumları incelenirken iki ayrı bölge olan "Orduzu Pınarbaşı Mesire Alanı" ve "Orduzu Çınar Şelalesi"ne yönelik yorumların yanlış başlık altında yapıldığı görülmüştür. Yapılan yorumların ilgili bölgeler için olmaması, değerlendirmeyi olumsuz etkileyebileceği için her iki bölgenin de araştırmaya dahil edilmemesi uygun görülmüştür. Ziyaretçi yorumları bölgelere göre değerlendirilirken Arslantepe Höyüğü için yapılan yorumlar "Arslantepe Ören Yeri" ve "Arslantepe Höyüğü" olarak iki farklı başlık altında yapılmıştır. Her iki başlık altında yapılan yorumlar birleştirilerek "Arslantepe Höyüğü Arkeolojik Sit Alanı" başlığıyla değerlendirilmiştir. Ayrıca Somuncu Baba Külliyesi içerisinde yer alan Tohma Kanyonu ve Kudret Havuzu için farklı başlıklar altında yorum yapıldığı görülmüştür. Belirtilen üç bölge için yapılan yorumlar "Somuncu Baba Külliyesi, Kudret Havuzu ve Tohma Kanyonu" başlığı altında tablo haline getirilerek incelenmiştir. Yapılan yorumların yanı sıra ziyaretçilerin ziyaret ettikleri bölgeye yönelik genel görüşünü belirten puanlamaları, sitede verildiği şekilde beşli dereceleme (Berbat - Kötü - Ortalama - Çok İyi - Mükemmel) olarak tablo halinde verilmiştir. Ancak ziyaretçilerin puanlama listesinde yer alan "Berbat" ifadesi, akademik ifadeye daha uygun olacağı düşünülerek "Çok Kötü" olarak değiştirilmiştir. Böylece Kasım 2020 tarihi itibarıyla Malatya ilinin turistik ve turizm potansiyeli taşıyan bölgeleri arasından 10 ve üzeri yorum bulunan 9 bölge için yapılan 688 Türkçe, 50 İngilizce, 13 Fransızca, 6 Rusça, 6 Almanca, 2 Japonca ve 2 İtalyanca olmak üzere 767 yorum incelenmiştir. Her bölge kendi içerisinde incelendikten sonra yorumlar bir araya getirilerek tablo halinde birleştirilmiş ve Malatya ilinin turizm yapısı, ziyaretçi yorumları kapsamında yola çıkarak değerlendirilmiştir.

4. Bulgular

Bu kısımda yer alan tablolar, her bölge için ayrı ayrı düzenlenmiştir. Tablolardaki ifadeler her bölgenin genel özelliklerine ve ziyaretçi yorumları arasındaki tekrarlanma sıklığına göre belirlenmiştir. İfadeler, bölgelere göre değişiklik göstermekle birlikte genel hususlar benzer başlıklarla değerlendirilmiş ve her bir yorumda yer alan görüşler, belirlenen değerlendirme kriterleri doğrultusunda ayrı ayrı incelenmiştir. Her bölge için benzerlik taşıyan ifadelerin kapsamı şu şekilde belirlenmiştir;

Hizmet kalitesi; gerek bölgede gerekse bölgedeki tesislerde görevli personelin hizmet kalitesi, misafirperverliği, ziyaretçiye yaklaşımı

Doğal peyzaj güzelliği; Bölgenin sahip olduğu doğal (tabii, tabiat) güzelliği

Kültürel peyzaj; Bölgenin tarihi dokuya sahip olması ve ziyaretçilerin bu dokuyu hissedebilmesi

Çevre düzenlemesi; Bölgedeki çevre düzenlemesi, çevre temizliği, ziyaretçilerin dinlenebilmesi ve vakit geçirebilmesi için gerekli imkanların sunulması

Üstyapı; Bölgedeki sosyal tesis, lavabo gibi ziyaretçilerin ihtiyaç duyabileceği imkanların mevcut olup olmadığı değerlendirilmiştir.

Bu kapsamda Malatya ilindeki turistik bölgeleri ziyaret eden ziyaretçilerin yorumlarına yönelik değerlendirmeler aşağı verilmiştir.

Tablo 1'de Malatya Müzesi ile ilgili 18 Türkçe, 6 İngilizce, 1 Almanca, 1 Fransızca, 1 Rusça olmak üzere yapılan 27 yorumun değerlendirmesine yer verilmiştir.

Çok Kötü	Kötü	Ortalama	Çok İyi	Mükemmel
-	-	5	12	10
		Olumlu	Olumsuz	
Arslantepe		9	-	
Sunulan Materyaller		7	11	
İlgi Çekici		7	2	
Tavsiye Edilme		8	-	
Ulaşım		2	-	

Tablo 1. Malatya Müzesi'ne Yönelik Ziyaretçi Yorumlarının Değerlendirmesi

Şehir merkezinde yer alan müzeye ulaşım kolaylığı ziyaretçiler için olumlu izlenim bırakmaktadır. Arslantepe kazılarında çıkarılan kimi kalıntıların Malatya Arkeoloji Müzesi'nde yer almasından dolayı 9 yorumda, müze gezilirken "Arslantepe Höyüğü (ören yeri) ile birlikte değerlendirilmesi" tavsiye edilmiştir. Bu durum, iki bölge arasında ilişki sağlamakta ve iki bölgenin de gezilmesi için ziyaretçileri teşvik edebilmektedir. 7 farklı yorumda müzenin ilgi çekici olduğundan bahsedilmesine rağmen 11 yorumda Malatya gibi tarihi ve kültürel zenginliğe sahip bir şehir için küçük ve yetersiz bir müze olduğu, geliştirilmesi gerektiği ifade edilmiştir.

Tablo 2'de Beşkonaklar ile ilgili 25 Türkçe, 1 İngilizce ve 1 Fransızca olmak üzere yapılan 27 yorumun değerlendirmesine yer verilmiştir.

Çok Kötü	Kötü	Ortalama	Çok İyi	Mükemmel
-	-	4	10	13
		Olumlu	Olumsuz	
Fiyat		1	-	
Sunulan Materyaller		1	1	
Mimari Ögeler		4	-	
Otopark		1	-	
Tanıtım		-	1	
Kültürel Peyzaj		1	-	
Tavsiye Edilme		5	-	
Ulaşım		2	-	

Ürün Kalitesi	1	-
---------------	---	---

Tablo 2. Beşkonaklar'a Yönelik Ziyaretçi Yorumlarının Değerlendirmesi

Tablo 2'ye bakıldığında Beşkonaklar ile ilgili yapılan yorumlarda tarihi binanın başarılı şekilde restore edildiğinden, tarihi bir dokuya sahip olduğundan, müze içerisinde yer alan eşyaların neler olduğundan bahsedilmiş ancak içeriğin yeterince zengin olmadığı belirtilmiştir. İçerideki tanıtımın yetersiz olduğu, Malatya'nın tarihini yansıtmaması için ürünlerin yanı sıra daha fazla görsel unsura yer verilmesi gerektiği belirtilmiştir. Ulaşımın kolaylığı ve konakların tarihi, doğal yapısı ziyaretçiler tarafından olumlu karşılanmıştır. Ayrıca müzenin yanında yer alan bir konakta restoran işletmesinin olması, ziyaretçilerin dinlenebilmesi ve ihtiyaçlarını giderebilmesi için kolaylık sağlamaktadır. Müzeyle ilgili genel değerlendirmeye bakıldığında bütün ziyaretçilerin "Ortalama" ve üstü puan verdiği görülmektedir.

Tablo 3'de Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı ile ilgili 57 Türkçe, 5 İngilizce, 1 Fransızca olmak üzere yapılan 63 yorumun değerlendirilmesine yer verilmiştir.

Çok Kötü	Kötü	Ortalama	Çok İyi	Mükemmel
2	5	1	24	31
		Olumlu	Olumsuz	
Atölyeler		6	1	
Çevre Düzenlemesi		4	2	
Hizmet Birimleri		1	2	
Restorasyon		19	8	
Kültürel Peyzaj		16	4	
Tavsiye Edilme		15	3	
Ulaşım		6	-	
Üstyapı		7	4	

Tablo 3. Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı'na Yönelik Ziyaretçi Yorumlarının Değerlendirmesi

Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı ile ilgili yapılan yorumlar arasında restorasyonun, kültürel peyzaja sadık kalınarak başarılı bir şekilde yapıldığı, restorasyon işleminden sonra ilgi gördüğü bir çok defa belirtilmiştir. Restorasyon çalışmasının 19 farklı yorumda başarılı görülmesine karşılık 8 yorumdaysa restorasyon sonrasında da yeterli bir çekicilik olmadığı, bölgede ilgi çekecek yeterli görümlüğün ve sosyal tesisin bulunmadığı, restorasyon işlemiyle tarihi dokunun zedelendiği, modern bir yapı haline geldiği de olumsuz görüşler arasında yer almaktadır. Ayrıca "hizmet birimleri" başlığıyla değerlendirilen, kervansarayın içerisinde bulunan nikah salonunun ve düğün dış çekimi için gelenlerin oradaki dokuya zarar verdiği, bu görüntünün beğenilmediği belirtilmiştir. Kervansaray içerisinde yer alan Osmanlı padişahları ile ilgili bilgilendirmelerin ilgi çektiği ve beğenildiği belirtilmiştir. Çevrenin temizliği, geleneksel sanat ve zanaatlarla ilgili atölyeler ve kervansaray girişindeki heykellerle ilgili olumlu yorumların geldiği görülmüştür. Bölgeye şehir merkezinden otobüslerin hareket ediyor olması da ulaşım için kolaylık sağlamaktadır. Tarihi bir değeri olan kervansarayla ilgili yapılan yorumlar arasında 16 farklı yorumda kültürel peyzajın güzelliğine dikkat çekilmiş ve 15 farklı yorumda bölgenin ziyaret edilmesi tavsiye edilmiştir.

Tablo 4'de Battalgazi Ulu Cami ile ilgili 72 Türkçe, 6 İngilizce, 2 Fransızca, 1 Almanca, 1 Japonca ve 1 Rusça olmak üzere yapılan 83 yorumun değerlendirilmesine yer verilmiştir.

Çok Kötü	Kötü	Ortalama	Çok İyi	Mükemmel
-	1	7	18	57
		Olumlu	Olumsuz	
Çevre Düzenlemesi		3	-	
Manevi Doku		14	-	
Mimari Ögeler		32	-	
Restorasyon		4	1	
Tanıtım		-	2	
Kültürel Peyzaj		19	-	
Tavsiye Edilme		34	-	
Ulaşım		2	-	

Tablo 4. Battalgazi Ulu Cami'ye Yönelik Ziyaretçi Yorumlarının Değerlendirmesi

Battalgazi Ulu Cami ile ilgili yapılan yorumlar arasında önemli bir Selçuklu eseri olan ve Selçuklu mimarisinin eşsiz bir örneği olarak değerlendirilen Ulu Cami'nin mimari yapısı ziyaretçiler tarafından en çok beğenilen kriter olmuştur. Caminin gerek mimari yapısı gerek taş süslemeleriyle 32 farklı yorumda mimari güzelliği belirtilmiştir. 14 yorumdaysa camideki sessizliğin, huzurun manevi bir yanı olduğunu ve insanı etkilediğini belirtmiştir. Cami restorasyonun başarılı olması ve çevre temizliğine dikkat edilmesi de ziyaretçiler tarafından olumlu karşılanmıştır. Ancak 800 yıllık bir tarihiyle Selçuklu mimarisinin önemli bir mirası olan Battalgazi Ulu Cami'nin yeterli tanıtımı yapılmadığı belirtilmiştir. Battalgazi Ulu Cami ile ilgili yapılan 83 yorumun 34'ündeysen caminin ziyaret edilmesi tavsiye edilmiştir.

Tablo 5'de Şire Pazarı ile ilgili 43 Türkçe, 2 İngilizce, 1 Almanca olmak üzere yapılan 46 yorumun değerlendirilmesine yer verilmiştir.

Çok Kötü	Kötü	Ortalama	Çok İyi	Mükemmel
-	-	2	18	26
		Olumlu	Olumsuz	
Fiyat		7	-	
Hijyen		-	2	
Hizmet Kalitesi		19	-	
Gastronomi		8	-	
Otopark		-	2	

Tavsiye Edilme	20	-
Ürün Çeşitliliği	22	-

Tablo 5. Şire Pazarı'na Yönelik Ziyaretçi Yorumlarının Değerlendirmesi

Tablo 5'e bakıldığında Genel itibariyle olumlu değerlendirilen Şire Pazarı'nda özellikle ürün çeşitliliği ve esnafın misafirperverliği dikkat çekmiştir. Çeşitli kayısı ürünlerinin bulunması ve ziyaretçilerin uğradıkları her dükkanda samimi şekilde karşılandıkları ve alışveriş yapmasalar dahi bir çok üründen ikramda bulunulduğu belirtilmiştir. Satılan ürünlerin çeşitliliği, tazeliği ve fiyatlarının uygun olması dikkat çekmekle birlikte kimi dükkandaki ürünlerin kaldırım kenarında üstü açık şekilde satılmasının hijyenik olmadığı belirtilmiştir.

Tablo 6'da Arslantepe Höyüğü ile ilgili 76 Türkçe, 14 İngilizce, 3 Fransızca, 2 Rusça, 1 Almanca, 1 İtalyanca ve 1 Japonca olmak üzere yapılan 98 yorumun değerlendirmesine yer verilmiştir.

Çok Kötü	Kötü	Ortalama	Çok İyi	Mükemmel
2	3	6	29	58
		Olumlu	Olumsuz	
Çevre Düzenlemesi		-	2	
Doğal Peyzaj Güzelliği		15	2	
Rehberlik Hizmetleri		6	1	
Tanıtım		-	2	
Tanıtım Materyali		10	-	
Kültürel Peyzaj		24	-	
Tavsiye Edilme		43	2	
Ulaşım		4	3	
Üstyapı		-	2	

Tablo 6. Arslantepe Höyüğü'ne Yönelik Ziyaretçi Yorumlarının Değerlendirmesi

Tablo 6'ya bakıldığında kültürel peyzaj başlığı altında Arslantepe'deki ilk yerleşim ve devlet yapısının, ticari faaliyetlerin, kısacası yaşam şeklinin izleri insanların ilgisini çekmektedir. Gerek kültürel peyzajın etkisiyle gerekse mevcut görünümü itibariyle ziyaretçileri etkileyen yorumlara "doğal peyzaj güzelliği" olarak belirtilmiştir. Ayrıca höyük içerisinde, sarayın farklı odalarına/parçalarına ve buluntulara ait tanıtım materyallerinin farklı dillerde de olmasıyla birlikte yeterli ve açıklayıcı görülmüştür. Bölgedeki belirli bir otoparkın olmaması olumsuz olarak karşılanmıştır. Ayrıca bölgede, çıkarılan ürünlerin de sergileneceği bir müze olması tavsiye edilmiştir. Kimi yorumlarda Arslantepe'nin ilgi çekici bir yanının olmadığı görüşüne yer verilirken kimi yorumlardaysa UNESCO geçici listesinde olan ve kalıcı listeye aday gösterilen höyüğün tanıtımının yetersiz olduğu belirtilmiştir.

Tablo 7'de Somuncu Baba Külliyesi ve çevresinde yer alan Kudret Havuzu ile Tohma Kanyonu'na yönelik 145 Türkçe, 5 İngilizce, 2 Fransızca, 1 İtalyanca olmak üzere yapılan 153 yorumun değerlendirmesine yer verilmiştir.

Çok Kötü	Kötü	Ortalama	Çok İyi	Mükemmel
----------	------	----------	---------	----------

1	1	8	34	109
			Olumlu	Olumsuz
Çevre Düzenlemesi		41		2
Doğal Peyzaj Güzelliği		62		-
Fiyat		2		-
Manevi Doku		38		-
Mimari Öğeler		16		-
Otopark		1		2
Rekreasyon		13		-
Tanıtım		1		-
Tavsiye Edilme		72		-
Üstyapı		25		2

Tablo 7. Somuncu Baba Külliyesi, Kudret Havuzu ve Tohma Kanyonu'na Yönelik Ziyaretçi Yorumlarının Değerlendirmesi

Tablo 7 incelendiğinde yapılan yorumlar arasında bölgenin gezilmesi 70 farklı yorumda tavsiye edilmiştir. Bölgenin doğal peyzajının, kanyonun ve Kudret Havuzu'ndaki kaynak suyun ve diğer özelliklerinin beğenildiği belirtilmiştir. Rekreasyon başlığı altında değerlendirilen havuz, rafting, piknik, yürüyüş gibi farklı alternatifler de beğenilen bir başka nokta olmuştur. Suyun zaman zaman azalması rafting için olumsuz görülebilse dahi bölgenin imkanlarını değerlendirmek ve ziyaretçilere bir alternatif üretmek olumlu bir yaklaşım sağlamıştır. Hem doğal peyzajın hem de manevi dokunun beğenildiği bölgenin çevre düzenlemesi de takdir edilmiş ve 41 farklı yorumda başarılı olduğu belirtilmiştir. Mimari için de bir çok olumlu değerlendirme yapılmış, çevre temizliği de beğenilen durumlar arasındadır. Ancak kimi yerlerdeki yürüyüş yolunun dar olması, bebek arabası olan ziyaretçiler için zorluk oluşturmaktadır, bu da olumsuz değerlendirilmiştir. Otoparkın olmaması ile ilgili 2 yorum yapılmıştır ancak başka bir yorumda araçların dışarıda bırakılması, bölgenin gezilmesi ve kalabalığa sebep olmaması açısından faydalı olduğu belirtilmiştir. Ayrıca kudret havuzunda bayanlar gününün bir gün olması olumsuz değerlendirilmiştir ancak sorumluların bu yorumlara verdiği cevaplar incelendiğinde, bayanlar tarafından havuza az sayıda talep gösterildiği için bir güne indirildiği belirtilmiştir. 62 farklı yorumda doğal peyzajıyla beğenilen ve 72 farklı yorumda ziyaret edilmesi tavsiye edilen bölge yapılan olumlu yorumların çokluğuyla dikkat çekmektedir.

Tablo 8'de Günpınar Şelalesi ile ilgili 118 Türkçe, 5 İngilizce, 1 Almanca, 1 Fransızca, 1 Rusça olmak üzere yapılan 126 yorumun değerlendirmesine yer verilmiştir.

Çok Kötü	Kötü	Ortalama	Çok İyi	Mükemmel
1	8	17	45	55
			Olumlu	Olumsuz
Çevre Düzenlemesi		4		20

Doğal Peyzaj Güzelliği	62	-
Fiyat	4	8
Hizmet Kalitesi	1	5
Otopark	2	11
Rekreasyon	10	8
Tavsiye Edilme	38	-
Ulaşım	6	2
Üstyapı	16	18

Tablo 8. Günpınar Şelalesi'ne Yönelik Ziyaretçi Yorumlarının Değerlendirmesi

Tablo 8 incelendiğinde bölgenin doğal peyzajına yönelik yapılan olumlu yorumlar dikkat çekici düzeydedir. 62 farklı yorumda bölgenin güzelliğinden bahsedilmiş ve 38 kişi ziyaret edilmesini tavsiye etmiştir. Ancak diğer yorumlar incelendiğinde bölgeye yönelik olumsuz yaklaşımların da yoğun olduğu görülmektedir. Çevre düzenlemesi başlığı altında bölgeyi gezmenin zorluğu ve buna rağmen yol, köprü gibi çalışmaların yapılmamış olması, çevre kirliliği olumsuz olarak değerlendirilmiştir. Bölgede, rekreasyon başlığı altında değerlendirilen piknikten dolayı yoğun bir koku olduğu, bölgede otopark imkanının bulunmadığı da gelen diğer yorumlar arasındadır. Ayrıca şelale yakınlarında yer alan restoran işletmesinin, şelale manzarasının en güzel görüleceği yere inşa edilmesi, fiyatların yüksek olması, hizmet ve ürün kalitesinin düşük olması olumsuz olarak değerlendirilmiştir. Önemli bir doğal güzelliğe sahip şelale etrafında daha kaliteli ve ürün çeşitliliği bulunan bir işletmenin yer alması gerektiği belirtilmiştir. Bölgenin navigasyonda farklı adreste gösterilmesi 2 farklı yorumda ulaşım açısından olumsuz görülmüştür.

Tablo 9'da Levent Vadisi ile ilgili 134 Türkçe, 6 İngilizce, 2 Fransızca, 1 Almanca, 1 Rusça olmak üzere yapılan 144 yorumun değerlendirilmesine yer verilmiştir.

Çok Kötü	Kötü	Ortalama	Çok İyi	Mükemmel
3	3	13	55	70
		Olumlu	Olumsuz	
Çevre Düzenlemesi		-	5	
Doğal Peyzaj Güzelliği		59	3	
Fiyat		3	2	
Seyir Terası		34	5	
Tanıtım		-	2	
Tavsiye Edilme		56	2	
Ulaşım		5	2	
Üstyapı		5	17	

Tablo 9. Levent Vadisi'ne Yönelik Ziyaretçi Yorumlarının Değerlendirmesi

Levent Vadisi'nde yer alan seyir terası bir üst yapı imkanı olmasına rağmen bölge ile ilgili yapılan yorumlarda sıkça bahsedildiği görülmüştür. Bölgede öne çıkan başlıca yerlerden birisi olmasından dolayı "Seyir Terası" ifadesi, üst yapı yerine ayrı bir kriter olarak değerlendirilmiştir. Levent Vadisi ile ilgili yapılan yorumlar incelendiğinde bahsedilen Seyir Terası'nın vadiyi izleyebilmek ve fotoğraf çekebilmek, ayrıca seyir terasında yer alan cam zemin ile heyecanlı bir deneyim yaşayabilmek açısından olumlu görüşler aldığı görülmektedir. Ancak seyir terasının dar olması, kalabalık dönemlerde gezme imkanını zorlaştırmaktadır. Ayrıca terasın dış tarafındaki balkon kısmının dar olması da bir eksiklik olarak görülmüştür. Seyir terasıyla ilgili diğer yorumlarda ise, dünyadaki benzerlerine göre yetersiz olduğu ve böylesi bir bölgenin daha başarılı şekilde değerlendirilebileceği belirtilmiş ancak çoğu ziyaretçi tarafından bir adrenalin ve manzarayı seyretme fırsatı sağladığı için beğenildiği görülmüştür. Fotoğraf çekimi için doğal bir güzelliğe sahip olduğu belirtilen Levent Vadisi'nin "doğal peyzaj güzelliği" başlığı altında bir çok olumlu yorum aldığı görülmüştür ve 56 farklı yorumda bölgenin ziyaret edilmesi tavsiye edilmiştir. Üstyapı başlığı altında yer alan 17 olumsuz değerlendirmesi, restoran/kafe hizmeti sunan tesislerin ve mevcut tesisteki ürün çeşitliliğinin yetersizliğinden kaynaklanmıştır. Bir diğer olumsuz yorum ise vadinin tek başına gezmek için yeterli olmadığı ancak yakınlarındaki Somuncu Baba, Tohma Kanyonu gibi yerlerle gezilebilecek bir yer olduğu şeklindedir.

Yukarıda Malatya'nın, TripAdvisor sitesinde 10 ve üzeri yorum alan bölgeleri ayrı ayrı tablo yapılarak incelenmiş ve sonuçlar değerlendirilmiştir. Aşağıda verilen tablo 10'da ise önceki tablolarda yer alan gezgin puanları verilmiş, ardından değerlendirme kriterleri, tekrarlanma sıklığına göre belirlenerek bir araya getirilmiştir. Böylece TripAdvisor sitesinde 10 ve üzeri yorum alan; Malatya Müzesi, Beşkonaklar, Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı, Battalgazi Ulu Cami, Şire Pazarı, Arslantepe Höyüğü, Somuncu Baba Külliyesi - Kudret Havuzu - Tohma Kanyonu, Günpınar Şelalesi ve Levent Vadisi'ne yapılan yorumlar bir araya getirilerek toplam 767 yorumda bahsedilen olumlu/olumsuz görüşler, belirli başlıklar altında sınıflandırılarak aşağıda verilmiştir. Değerlendirme kriterlerinin tekrarlanma sıklığı, bölgelerin ortak özelliklerine göre değişebilirken aşağıdaki tablo, ifadelerin tekrarlanma sıklığına göre fazladan aza doğru sıralanmıştır. Tablonun alt kısmındaysa bahsedilen bölgelerle ilgili yapılan toplam 767 yorumda geçen olumlu ve olumsuz görüşlerin genel toplamı verilmiştir.

5. Sonuç

Bu çalışmada Malatya turizminin ziyaretçi görüşleri doğrultusunda incelenmesi, ziyaretçi memnuniyet düzeyinin belirlenmesi, turistik bölgelerdeki işletme, tesis ve diğer olanakların hizmet, ulaşım, çevre düzenlemesi gibi çeşitli açılardan değerlendirilmesi, kısacası Malatya'daki turizm bölgelerinin, turizm faaliyetlerinin, tesislerin işleyiş sürecinin ziyaretçiler açısından değerlendirilmesi, sonraki çalışmalar için bir karşılaştırma, Malatya turizminin ne yönde ilerlediğinin belirlenmesi için bir kaynak oluşturması düşünülmüştür. Bu doğrultuda çevrimiçi yorum sitesi olan TripAdvisor'da Malatya ilinin turizm değeri taşıyarak 10 ve üzeri yorum yapılan bölgeleri incelenmiştir. Araştırmanın yöntem kısmında incelenen 9 bölgeye ait tablolardaki ifadeler, gezgin puanları, ziyaretçilerin yorumlarında yer verdikleri olumlu/olumsuz değerlendirmeler bir araya getirilerek aşağıda verilmiştir. Tablo 10'un ilk kısmında, ziyaretçilerin ziyaret ettikleri her bölge için değerlendirmede bulunduğu "gezgin puanları" yer almaktadır. Gezin puanları incelendiğinde toplam 767 oyda "Çok Kötü: 9, Kötü: 21, Ortalama: 63, Çok İyi: 245, Mükemmel: 429" şeklinde puanlanma yapıldığı görülmektedir. Ziyaretçiler toplam 674'ünde "Çok iyi" ve "Mükemmel" diyerek ziyaretlerinden genel itibarıyla memnun kaldığını belirtmiştir. "Çok Kötü - Kötü" oylarının ise genellikle Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı, Arslantepe Höyüğü, Levent Vadisi ve Günpınar Şelalesi'ne geldiği ilgili bölgelerin tablolarında görülmektedir.

Çok Kötü	Kötü	Ortalama	Çok İyi	Mükemmel
9	21	63	245	429
Tekrarlanma Sıklığı	İfadeler	Olumlu	Olumsuz	
9	Tavsiye Edilme	291	7	
7	Ulaşım	27	7	
6	Çevre Düzenlemesi	52	31	
5	Fiyat	17	10	
5	Tanıtım	1	7	
5	Üstyapı	53	43	
4	Doğal Peyzaj Güzelliği	198	5	
4	Otopark	4	15	
4	Kültürel Peyzaj	60	4	
3	Mimari Ögeler	52	-	
2	Hizmet Kalitesi	20	5	
2	Sunulan Materyaller	8	12	
2	Manevi Doku	52	-	
2	Rekreasyon	23	8	
2	Restorasyon	23	9	
1	Arslantepe	9	-	
1	Atölyeler	6	1	
1	Hijyen	-	2	
1	İlgi Çekici	7	2	
1	Gastronomi	8	-	
1	Tanıtım Materyali	10	-	
1	Hizmet Birimleri	1	2	
1	Rehberlik Hizmetleri	6	1	
1	Seyir Terası	34	5	
1	Ürün Çeşitliliği	22	-	
1	Ürün Kalitesi	1	-	
TOPLAM		985	176	

Tablo 10. Malatya İline Yönelik Ziyaretçi Yorumlarının Genel Değerlendirmesi

Tablonun gezgin puanlamasının altında yer alan "Tekrarlanma Sıklığı" ile, bu başlık altında bulunan ifadelerin değerlendirilen 9 bölgede kaç kere geçtiği belirtilmiştir. Örneğin, "Tavsiye Edilme" ifadesinin tekrarlanma sıklığı, incelenen her bölgede ziyaretçilerin gittikleri bölgeyi tavsiye etmelerine dayanarak 9 olmuştur. Bulgular kısmında yer alan 9 tabloya bakıldığında; Tavsiye Edilme 9, Ulaşım 8, Çevre Düzenlemesi 7 farklı tabloda ele alınmıştır. Tablo 10'da bulunan "İfadeler" başlığı altındaki değerlendirme kriterleri tekrarlanma sıklıklarına göre fazladan aza doğru sıralanmıştır. Bu doğrultuda; Malatya Müzesi'nde "Arslantepe" ve "İlgi Çekici", Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı'nda "Atölyeler" ve "Hizmet Birimleri", Şire Pazarı'nda "Hijyen", "Gastronomi" ve "Ürün Çeşitliliği", Arslantepe'de "Tanıtım Materyali" ve "Rehberlik Hizmetleri", Beşkonaklar'da "Ürün Kalitesi" başlıkları bölgesel ifadeler olduğu için birer tabloda tekrarlanmış ve tekrarlanma sıklığı 1 olarak belirtilmiştir. Bölgesel nitelik taşıyan bu ifadeler, ilgili tablolar altında yorumlandığı için tekrar edilmemiştir. Her bölge için yapılan yorum sayısı farklı olmakla birlikte araştırmaya dahil edilen toplam 9 bölgeye yönelik 767 yorumun 291'inde ziyaretçiler gittikleri bölgenin gezilmesini, görülmesini tavsiye etmiştir. Ulaşım ifadesine bakıldığında 7 farklı bölgede bahsedilmesine rağmen az yorum aldığı, bu yorumlarında genel itibarıyla olumlu olduğu görülmektedir. Ziyaret edilen bölgelerin merkeze yakın olması, uzak olsa dahi gerekli ulaşım araçlarının il merkezinden kalkıyor olması ziyaretçiler tarafından olumlu görülmüştür. Çevre Düzenlemesi ile ilgili yorumlar incelendiğinde 52 ziyaretçi ziyaret ettikleri bölgeyi olumlu, 31 yorumdaysa olumsuz değerlendirmiştir. Olumlu yorumlar incelendiğinde 52 yorumun 41'inin Somuncu Baba Külliyesi, Kudret Havuzu ve Tohma Kanyonu ile ilgili yapıldığı görülmektedir. Yapılan 31 olumsuz yorumdaysa Günpınar Şelalesi'nde yürüyüş yollarının düzenlenmemesi, piknik alanlarında oluşan ve çevreyi etkileyen yoğun koku yapılan yorumlar arasında öne çıkmaktadır. "Çevre düzenlemesi"nin ardından "fiyat, tanıtım ve üst yapı" ifadelerinin 5 farklı bölgede incelendiği görülmektedir. Fiyat kriterinde 17 olumlu ve 10 olumsuz yorum genelde 2 bölge üzerinde toplanmaktadır. Şire Pazarı'nda yer alan kayısı ve benzeri satış ürünlerinin fiyat aralığı ziyaretçiler tarafından gayet olumlu karşılanırken Günpınar Şelalesi yanında yer alan restoran fiyatlandırması, sunulan hizmete ve ürüne göre fazla görülmüştür. Tanıtım ifadesi 5 farklı bölge için yapılan yorumlarda tekrarlanmış olsa dahi sadece 8 yorumda yer almış ve bu yorumların 7 sinde tanıtımın yetersiz olduğu veya hiç olmadığı bahsedilmiştir. Bölgede yer alan restoran, lavabo gibi ziyaretçilerin dinlenme ve çeşitli ihtiyaçlarını giderebileceği imkanları değerlendirildiği "üst yapı" ifadesine bakıldığında 53 olumlu ve 43 olumsuz yorum görülmektedir. Olumlu yorumların geneli Somuncu Baba Külliyesi, Kudret Havuzu ve Tohma Kanyonu ile ilgili olurken olumsuz yorumlar Levent Vadisi ve Günpınar Şelalesi hakkında yapılmıştır. "doğal peyzaj güzelliği" ifadesi toplam yorumlar arasında en çok bahsedilen ve olumlu yorum alan ifadelerden birisi olmuştur. Bu ifadeyle ilgili Arslantepe Höyüğü, Günpınar Şelalesi, Levent Vadisi ve Somuncu Baba Külliyesi - Kudret Havuzu - Tohma Kanyonu bölgesi doğal güzellikleriyle ziyaretçiler üzerinde olumlu etki bırakmıştır. Ziyaretçilerin bölgeyi tavsiye etmesinde de etkisi bulunan doğal peyzaj unsurunun Malatya ili turizminde öne çıkan özelliklerden biri olduğu görülmektedir. Dörder defa tekrarlanan diğer ifadelerle bakıldığında bölgelerin otopark olanağıyla ilgili 4 olumlu, 15 olumsuz yorum gelirken "kültürel peyzaj" ile ilgili 60 olumlu 4 olumsuz yorum gelmiştir. Battalgazi Ulu Camii ve Arslantepe Höyüğü'nün tarihi yapısının, ziyaretçilerin "kültürel peyzaj" ile ilgili görüşleri üzerinde olumlu etki bıraktığı görülmektedir. Somuncu Baba Külliyesi, Battalgazi Ulu Camii ve Beşkonaklar Müzesi'nin mimari yapısı ile ilgili yorumlardan yola çıkarak değerlendirilen "mimari öğeler" ifadesi 52 yorumda olumlu değerlendirilmiş ve olumsuz bir yorum almamıştır. Tekrarlanma sıklığı 2 olan ifadelerle bakıldığında "hizmet kalitesi, manevi doku, rekreasyon ve restorasyon" ifadeleri genel itibarıyla olumlu karşılanmışken ziyaretçilerin Malatya Müzesi ve Beşkonaklar Müzesi'nde sergilenen ürün çeşitliliğini yetersiz görmesinden dolayı "sunulan materyaller" ifadesi 12 yorumda olumsuz değerlendirilmiştir.

Tablo 10'da yer alan ifadeler değerlendirildikten sonra ziyaretçi görüşleri doğrultusunda Malatya turizmi ile ilgili aşağıdaki yorumlar yapılabilir;

Battalgazi yolu üzerinde bulunan Arslantepe Höyüğü, UNESCO Dünya Miras Geçici Listesi'nde yer alması sayesinde ulusal ve uluslararası bir öneme sahiptir. Yapılan kazılar sonucunda bulunan yerleşim yerleri ve tarihi eserler,

kültürel ve tarihi yönden ziyaretçiler için motivasyonu oluşturacak etkiye sahiptir. Arslantepe Höyüğü'nden çıkarılan eserlerin Malatya Arkeoloji Müzesi'nde sergilenmesi, müze ziyaretçilerinin ilgisini çekmektedir. Bu durum iki bölge arasında birlik sağlamakta ve birbirini ziyaret için teşvik edebilmektedir. Ancak höyük ve müze arasındaki mesafeden dolayı Arslantepe çevresine inşa edilecek bir müze, eserlerin yerinde incelenmesi ve bölge turizminin gelişmesi açısından daha etkili bir yaklaşım olacak, böylece ziyaretçilerin ilgisini artıracaktır. Yanı sıra höyük yakınlarında konaklama, dinlenme gibi hizmetler sunacak herhangi bir sosyal tesisin bulunmaması, çevre düzenlemesinin yapılmaması, yürüyüş yolu, bisiklet yolu gibi düzenlemelerin henüz yapılmamış/tamamlanmamış olması bölgenin ziyaretçilere daha verimli olmasını ve alternatifler sunmasını engellemektedir. Yapılan kazılarda bir çok duvar, oda, kemik, testi gibi kalıntılar bulunan ve kazıları devam eden Arslantepe Höyüğü hem tarihi önemi hem mevcut görünümüyle Malatya kültürü ve turizmi için önemli bir miras unsurudur.

Malatya Müzesi'ne bakıldığında müzenin küçük ancak içerik yönünden yeterli olduğuna yönelik yorumların yanı sıra yeterli büyüklükte ve donanımda olmadığına yönelik ifadeler de yer verilmiştir. Nitekim tablo 1 incelendiğinde Malatya Müzesi'yle ilgili yapılan 27 yorumun 11'inde müzede sunulan materyallerin yetersiz olduğu belirtilmiştir. Malatya'daki bir diğer müze olan Beşkonaklar Etnografya Müzesi hakkında da yerel mimarinin ziyaretçiler tarafından beğenildiği ancak müzede sergilenen ürünlerin yetersiz olduğu belirtilmiştir. Her iki müzenin de içerik açısından yetersiz olduğu ifade edilirken Malatya'da bulunan diğer müzelere bakıldığında Malatya Kültür Evi, Battalgazi Yaşam Müzesi, Fotoğraf Makinesi Müzesi, Çocuk Oyun Evi ve Oyuncak Müzesi ile ilgili oldukça sınırlı yorum yapılmıştır. Yeterli tanıtımın olmaması, çeşitli konseptlere sahip bu müzelerin geri planda kalmasına ve ilin kültürel miras kaynaklarının tanıtılmamasına sebep olmaktadır. Yerel halkın veya müze yetkililerinin ilgili müzelere yönelik TripAdvisor sayfasında yorum yapması, şehir dışından gelen ziyaretçilerin Malatya'ya yönelik araştırmalarında bu müzeleri de görmelerine imkan sunacaktır. Bölge kültürünün korunup yaşatıldığı, tanıtıldığı alanlar olan müzeler kültürel mirasın turizme uygulanması açısından önemli yerlerdir. Bu sebeple mevcut müzelerin mimari tasarımı, sunulan materyalleri ve içeriğin sunum şekli önem taşımaktadır.

Tarihiyle önem taşıyan ve Eski Malatya olarak bilinen Battalgazi'de bulunan Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı ve Ulu Cami için yapılan yorumlar incelendiğinde genel itibarıyla olumlu görüş bildirildiği görülmektedir. Gerek kültürel peyzajıyla ve mimari öğeleriyle, gerek restorasyon çalışmalarındaki ve çevre düzenlemesindeki başarısıyla ziyaretçilere açık olan her iki bölgenin de ulaşım kolaylığı ziyaretçiler için bir başka olumlu durumdur. Özellikle 800 yıllık tarihi olan Battalgazi Ulu Cami, içerisindeki Selçuklu süslemeleri ile Anadolu için önemli bir kültürel mirastır. Tablo 4'de Battalgazi Ulu Cami'yle ilgili yapılan değerlendirmeler incelendiğinde 32 yorumda mimari öğelerin güzelliğinden, 14 yorumdaysa manevi dokudan olumlu şekilde bahsedilmesi, bir medeniyete ait yaşam ve sanat anlayışının ziyaretçiler tarafından fark edildiğini göstermektedir. Bu durum kültürel miras değerlerinin turizmdeki çekiciliğine ve önemine de örnek olabilmektedir.

Battalgazi'de bulunan Ulu Cami, Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı, Yaşam Müzesi, Sütlu Minare Camii ve tarihi değer taşıyan birçok dini, tarihi, kültürel varlıkların bulunmasıyla bölge, turizm açısından önemli bir potansiyele sahiptir. Battalgazi'de yer alan bu miras unsurları mesafe olarak birbirlerine yakın olmasına rağmen yapılan yorumlarda diğer yapılardan ve bölgeler arası bir rotadan bahsedilmemiştir. Battalgazi'de yer alan bölgelerin listesi ve birbirlerine yakınlığı ifade edilerek ziyaretçi sayfalarının güncel tutulması, ziyaretçilerin gezi rotasını belirlemesinde etkili olabilecektir. Battalgazi Yaşam Müzesi'nin bulunduğu konak gibi yerel mimari örneğiyle inşa edilecek bir sosyal tesis de gezi rotasına dahil edilerek ziyaretçiler için dinlenecekleri ve yöresel lezzetlere ulaşabilecekleri bir alternatif olabilir. Ayrıca Ulu Cami yakınındalarında yer alan Şahabe-i Kübra Medresesi için yapılmaya başlanan kazıların da (Malatya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2020b) bölge tanıtımına ve bölgenin kültür turizmi potansiyeline önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Malatya merkezde yer alan Şire Pazarı, ziyaretçiler tarafından en olumlu karşılanan yerlerden birisi olmuştur. Esnafın samimi ve misafirperver durumu, ziyaretçilere maddi kaygı taşımadan yaklaşımları, ürün çeşitliliğinin zenginliği ve fiyatlarının uygun olması, bölgenin ziyaret edilmesi gerektiği gibi görüşler birçok yorumda tekrar edilmiştir. Ticari kaygısı olmadan doğal, samimi bir yaklaşım sergileyen esnaflar, kültürel tanıtım için önemli rol üstlenmekte ve gelen kişilere müşteri yerine misafir olarak bakarak memnuniyet sağlamaktadır. Kayısı ile anılan Malatya'nın kayısı satış bölgesi olan Şire Pazarı, bu sayede şehir imajı için de önemli bir bölge olmaktadır. Ancak Şire Pazarı'nın yakınlarında yer alan bakırcılar çarşısı, Yeni Camii (Hacı Yusuf Taş Camii) gibi tarihi ve kültürel yerler için herhangi bir yorum görülmemiştir.

Levent Vadisi'nin fizyolojik yapısı göz önünde tutulduğunda bu bölgenin doğa sporları, doğa yürüyüşleri, kamp veya çeşitli etkinlikler kapsamında değerlendirilebileceği ortaya çıkmaktadır. Nitekim 2019'da yapılan doğa sporları festivali, bu bölgenin değerlendirilebilmesi için önemli bir adımdır. Bölgedeki cam bir zeminle inşa edilen seyir terası, heyecan ve korku vermesi sebebiyle birçok kişi tarafından olumlu karşılanmıştır. Levent Vadisi'yle ilgili yapılan 144 yorumun 59'unda doğal peyzajının, 34 yorumdaysa seyir terasının olumlu görülmesi bunu göstermektedir. Ancak bölgede ziyaretçiler için sadece bir tesisin olması bölgenin turizm çeşitliliğini sınırlı tutmaktadır. Vadi çevresinde sadece seyir terasının var olması, bölge potansiyelini bir yere toplamakta ve sınırlı kalmasına sebep olmaktadır. Bu da bütün beklentinin seyir terasına yöneltilmesine ve bölgenin gerektiği gibi değerlendirilememesine yol açabilmektedir. Önceki dönemlerde foto kamp, doğa sporları festivali gibi etkinliklerin yapıldığı Levent Vadisi, fizyolojik yapı olarak bir çok turistik ve sportif faaliyete elverişli durumdadır. Bölgede bu tür etkinliklerin sağlanması, ziyaretçiler ve seyirciler için sosyal tesislerin, dinlenme yerlerinin yapılması ziyaretçilerin bölgede daha uzun süre kalmasına fırsat sağlayacaktır.

Darende ilçesinde bulunan Somuncu Baba Külliyesi incelendiğinde özellikle çevre düzenlemesi, temizlik, mimari gibi konuların ön plana çıktığı ve ziyaretçiler açısından olumlu değerlendirildiği görülmüştür. Külliye'nin gerek mimari özellikleri gerekse peyzaj çalışmaları bölgedeki dini tema ve manevi doku ile birleştiğinde bölge potansiyelini artırmaktadır. Bu sayede Somuncu Baba Külliyesi gerek dini gerekse turistik açıdan önemli bir merkez haline gelmektedir. Ayrıca külliye çevresine kadar araçla girilememesi, bölgenin temiz kalması ve araç trafiğinin olmaması, insanların doğa ile baş başa kalabilmesi ve bölgeyi daha iyi tanıyabilmeleri, vakitlerini değerlendirebilmeleri için olumlu bir sonuç ortaya koymaktadır. Külliye yakınlarında yer alan restoranlar, ziyaretçilerin dinlenebilmesi ve yeme-içme gibi temel ihtiyaçlarını giderebilmesi açısından faydalı olmaktadır. Bölgedeki restoranların ürün çeşitliliği, fiyat ve lezzet açısından başarılı bir izlenim bırakması ziyaretçilerin bölgeden memnun ayrılmasında etkili olmaktadır. Ayrıca külliye yakınlarındaki hediyelik eşya dükkanları da ziyaretçiler için bir ürün alternatifi oluşturmaktadır. Somuncu Baba Külliyesi yakınlarında yer alan Tohma Kanyonu rafting imkanı sunmasıyla, Kudret Havuzu ise halka açık bir havuz olması sayesinde ziyaretçiler için alternatif oluşturmaktadır. Bölgede su içerisinde hizmet veren kafe-restoran, ziyaretçilerin doğal bir ortamla iç içe olması açısından olumlu bir izlenim bırakmaktadır. Ayrıca Somuncu Baba Vakfı tarafından olumlu-olumsuz bir çok yoruma cevap verilmesi, çevrimiçi iletişimin ve etkinin, sosyal medyanın büyük önem taşıdığı bir dönemde ziyaretçilere önem verildiğini ve görüşlerinin karşılıksız bırakılmadığını göstermektedir. TripAdvisor sitesinde Malatya ile ilgili bölgelere yönelik yorumlar incelendiğinde sadece Somuncu Baba Külliyesi, Tohma Kanyonu ve Kudret Havuzu bölgelerine yapılan yorumlara cevap verildiği görülmektedir. Ziyaretçilerin memnuniyet düzeylerinin, şikayetlerinin incelenmesi, sonraki ziyaretçilerin memnuniyetlerini artırabilmek, bölgenin ve bölgede yer alan işletmelerin, alternatiflerin eksikliklerinin giderilmesi açısından önem taşımaktadır.

Darende ilçesinde yer alan bir diğer doğal güzellik ise Günpınar Şelalesi'dir. Bir çok yorumda doğal peyzajından bahsedilen ve tavsiye edilen Günpınar Şelalesi, suyunun gür şekilde akması, şelale etrafında yürüyüş için yol bulunması ve şelale altına kadar gidilebiliyor olması, şelaleye yaklaşıp fotoğraf çekme imkanının bulunması, şelalenin hemen yanında bulunan restoran dinlenme ve şelaleyi izleme imkanının bulunması ile ziyaretçilere doğal zenginlik sunmakta ve turistik önem taşımaktadır. Ancak yapılan yorumlar incelendiğinde bölgedeki çevre düzenlemesi,

restoran ve diğer üst yapı olanakları için olumsuz görüşlerin fazla olduğu dikkat çekmektedir. Bölgede yeterli sosyal tesisin bulunmaması, ziyaretçilerin bölgede daha fazla vakit geçirmesini engellemektedir. Geniş bir alana sahip olan Günpınar Şelalesi, çevresinde bölgenin doğal yapısı ve güzelliği bozulmadan yerel mimari örnekleriyle veya diğer alternatif faaliyet alanlarıyla düzenlenebilir bir durumdadır. Ancak bu düzenlemenin sadece kafe, restoran gibi ticari yerlere dönüştürülmesi yerine bölgede çeşitli faaliyetlerin/alternatiflerin sunulacağı turizm merkezi haline getirilmesi, ziyaretçilere sadece şelale çevresinde gezmekten çok daha fazla imkan sunacaktır.

Araştırmaya dahil edilen bölgeler "ulaşım" açısından incelendiğinde genel itibariyle olumlu bir izlenim ortaya çıkmaktadır. Belediye otobüslerinin güzergahının ziyaret edilmek istenen bölgelere göre düzenlenmesi, ziyaretçiler için kolaylık sağlamaktadır. Arslantepe Höyüğü, Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı için belediye otobüslerinin olması, Darendе ve Levent Vadisi için yolcu minibüslerinin olması, Malatya Müzesi'nin, Beşkonaklar Etnografya Müzesi'nin ve Şire Pazarı'nın yürüme mesafesinde olması ziyaretçiler için ulaşım kolaylığı sağlamaktadır. Bu bölgelerin yanı sıra araştırmaya dahil edilmeyen Orduzu Çınar Şelalesi, Orduzu Pınarbaşı, Eski Malatya Yaşam Müzesi, Malatya Kültür Evi gibi bölgelerin de kolay ulaşılabilir olması, turizm açısından olumlu bir etkidir.

Sonuç olarak; TripAdvisor'da Malatya ilinin turizm değeri taşıyan bölgelerine yönelik ziyaretçi yorumlarının incelendiği bu çalışmada; yapılan 767 yorumda ziyaretçilerin ziyaretlerinden genel itibariyle memnun kaldığı, ulaşım olanaklarının sağladığı kolaylıktan memnun kaldığı, Arslantepe Höyüğü, Battalgazi Ulu Camii, Levent Vadisi, Somuncu Baba Külliyesi, Günpınar Şelalesi gibi bölgelerin doğal peyzajını beğendiği, bölgedeki kültürel peyzajın yaşatılması sayesinde tarihi dokuyu hissedebildikleri, ilgili bölgeleri görkemli buldukları sonucuna ulaşmıştır. Somuncu Baba Külliyesi ve Battalgazi Ulu Camii'nin çevre düzenlemesi ziyaretçiler tarafından olumlu karşılanırken özellikle Günpınar Şelalesi hem çevre düzenlemesi hem sosyal tesislerin konum ve işleyişi açısından olumsuz karşılanmıştır. Malatya müzeleri incelendiğinde müze içerisinde sunulan materyallerin yetersiz olduğu ifade edilmiştir. Yanı sıra bir çok müzeyle ilgili herhangi bir yorum yapılmadığı görülmüştür. İnternetin ziyaretçilerin motivasyonu ve tur planları üzerinde önemli etkisi olduğu bir dönemde Somuncu Baba Vakfı dışında herhangi bir kurum/kuruluş/işletme/şahıs tarafından yorumlara cevap verilmediği görülmüştür. Özellikle Battalgazi ve Arapgir olmak üzere Malatya, merkezindeki ve ilçelerindeki bir çok tarihi, kültürel yapısı, doğal peyzaj güzellikleri ile yerel halkı ve ziyaretçileri memnun edecek, onlara farklı deneyimler sunabilecek bir zenginliğe sahiptir. Bu zenginliğine rağmen Malatya il ve ilçelerine yönelik yorumlar genel olarak değerlendirildiğinde işletmelerin/kurumların TripAdvisor sayfasında yeterince yer almadığı, yerel halkın ziyaretlerini yorumlamadığı görülmüştür. Bu doğrultuda öncelikle yerel halkın il kültür ve turizmi ile daha yakından tanıştırılması, il olanaklarının piknik gibi sınırlı amaçlar dışında da tercih edilmesi ve ziyaretçiler için de tanıtımların yaygınlaştırılması, yeni arayışlar yerine mevcut turizm arzı üzerinde yoğunlaşılması bu zenginliklerin değerlendirilmesi açısından önemli olabileceği düşünülmektedir. Çeşitli projeler kapsamında farklı konseptlere sahip yatırımlar hayata geçirilmeden önce mevcut yapıların ve turizm arz olanaklarının değerlendirilmesi, tanıtılması, yerel mimarının ön plana çıkarılması, il tarihi ve kültürüyle ilişkili faaliyetlerin düzenli olarak uygulanması il potansiyelinin aktif olmasında daha etkili ve hızlı bir yol olacaktır.

Kaynakça

Akalın, F. B. (2010). *Malatya İli Battalgazi İlçesi Kervansaray Mekanının Seramik Enstalasyon Çalışmalarına Etkisi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi, Kayseri.

Akbulut, G. (2014). Önerilen Levent Vadisi Jeoparkı'ndajeositler. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (38). 29-45.

Akbulut G., ve Ünsal Ö. 'Levent Vadisi'nin (Malatya) Jeopark ve Jeoturizm Potansiyeli'. *I.Ulusal Coğrafya Sempozyumu*, 28-30 Mayıs, Erzurum 2012, 535-546.

Arık, M. (1969). Malatya Ulu Camiinin asli planı ve tarihi hakkında. *Vakıflar Dergisi*, (8). 141-148.

- Arınç, K. (2012). Rekreasyonel Açından Değerlendirilmesi Gereken Bir Yöre; Günpınar Çağlayanı ve Çevresi (Şuhul Vadisi/ Darende). *Türk Coğrafya Dergisi*, (39), 1-21.
- Arslan, M. ve Tuncel, Y. (2018). Battalgazi Ulu Camii ve Geometrik Analizler. *Yeditepe Üniversitesi Tarih Bölümü Araştırma Dergisi*, 2 (5). 104-123.
- Aytaç, İ. (2015). Geleneksel Malatya Evleri Envanteri, *Malatya: Malatya Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayını*.
- Çalış, E. (2019). Malatya Beş Konaklar Etnografya Müzesi'nde Bulunan Bir Gurup Şifa Tası. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5 (2). 312-331.
- Erdem, Ö., Yay, Ö. (2017). Tripadvisor'daki müşteri şikâyetlerinin değerlendirilmesi: Antalya örneği. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*,5(4). 227-249.
- Eren, R., Çelik, M. (2017). Çevrimiçi gastronomi imajı: Türkiye restoranlarının tripadvisor yorumlarının içerik analizi. *Turizm Akademik Dergisi*, 4(2). 121-138.
- Eyüboğlu, İ. Z. (1998). *Bütün Yönleriyle Mevlana Celaleddin Yaşamı Felsefesi Düşünceleri Şiirleri*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Frangipane, M. ve A. Palmieri (1983) . "Perspectives on protourbanization in Eastern Anatolia: Arslantepe (Malatya). An interim report on 1975-1983 campaigns". *Origini XW/2*: 287-668.
- Frangipane, M. (2012). Fourth Millennium Arslantepe: the development of a centralised society without urbanisation, *Origini XXXIV*: 19-40.
- Gerçek, M. (2010). *İşlevini Yitirmiş Kervansarayların, Günümüz Otel Yapılarına Dönüştürülmesindeki Mekansal Sorunlar*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Gezer, İ., Özcan, Ş., Tuğrulca, O., Özbudak, K., Aksoğan Korkmaz, A. ve Kabadayı, S. (2011). *Malatya Vizyon 2023 (Malatya İl Gelişim Raporu)*. Bilsam Yayınları: Malatya.
- Gök, A., Tuna, H. (2013). Turizm Pazarlaması Açısından Malatya İlinin Potansiyelinin Belirlenmesi. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 15 (24), 1-11.
- Gözgör, B. (2010). *Malatya Müzesinde Bulunan Matara Biçimli Kapların Özgün Seramik Yüzeylerde Yorumlanması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Güngör, Y., İskenderoğlu, L., Azaz, D. ve Güngör, B. (2012). Levent Vadisinin (Akçadağ- Malatya) Jeopark Envanter Çalışması. *65.Türkiye Jeoloji Kurultayı*, 322-323.
- Karagöz, M. (2008). Cumhuriyet'in Modernleşme Sürecinde "Malatya" (1930-1938) "Bir Seyyahın Notları Vesilesiyle". *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18 (1), 291-324.
- Karataş, İ. A., Türk, M. (2017). Malatya'nın şehir pazarlaması açısından yerel halk tarafından değerlendirilmesi. *Birey ve Toplum Dergisi*, 7 (14). 115-147.
- Kesenceli, R., Tektaş, M. (2018). 'Darende Şeyh Hamid-İ Veli/ Somuncu Baba Külliyesi ve Külliye'deki Kitabelerin Kültürel Değerleri', *Uluslararası Cami Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Malatya 2018, 755-776.
- Kutluk, A., Arpacı, Ö. (2016). E-wom bağlamında seyahat acentalarına yönelik e-şikâyetlerin gömülü teori ve içerik analizi ile incelenmesi. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(35). 367-386.
- Malatya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. (2020a). Malatya Müzesi. <https://malatya.ktb.gov.tr/TR-58294/malatya-muzesi.html>. (Erişim Tarihi: 14.01.2020).

Malatya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. (2020b). Bakan Yardımcısı Ahmet Misbah Demircan Malatya'da. <https://malatya.ktb.gov.tr/TR-273933/bakan-yardimcisi-ahmet-misbah-demircan-malatya39da.html> (Erişim Tarihi: 06.11.2020).

Malatya Kent Rehberi. (2013). Günpınar Şelalesi.

http://investinmalatya.gov.tr/tr/files/02016-02-11_17-24-54-1455204294.pdf. (Erişim Tarihi: 14.01.2020)

Malatya Valiliği. (2020a). Tarih Öncesi Dönem. <http://www.malatya.gov.tr/tarih-oncesi-donem>. (Erişim Tarihi: 09.01.2020)

Malatya Valiliği. (2020b). Levent Vadisi. <http://www.malatya.gov.tr/turizm>. (Erişim Tarihi: 10.01.2020)

Malatya Valiliği. (2020c). Şire Pazarı. <http://www.malatya.gov.tr/turizm>. (Erişim Tarihi: 12.01.2020)

Miguens, J., Baggio, R., Costa, C. (2008). Social media and tourism destinations: tripadvisor case study. *IASK ATR Advances in Tourism Research*. 1-6.

Restelli, B. F., Frangipane, M., Tuna, A. (2017). Arslantepe'nin korunması ve sunumu: erken devlet merkezinin korunması ve sunumu kapsamında sürdürülmekte olan çalışmaları. *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, (156). 35-42.

Sever, R. (2016). Battalgazi (Eski Malatya) İlçesinin Kültürel Peyzajında Tarih ve İnanç Turizmi. *International Journal of Human Sciences*, 13(1), 2135-2157.

Somuncu Baba Türbesi. (2020). Kudret Havuzu / Kudret Hamamı. <https://somuncubabaturbesi.com/kudret-havuzu-darende-malatya/> (Erişim Tarihi: 13.01.2020)

Tektaş, Ş. H. (2019). Şeyh Hamid-i Veli Somucu Baba Külliyesi. *SerMimar Mimarlar Odası Malatya Şubesi Dergisi*, (2). s.46-48.

Topsakal, Y. (2019). Arslantepe Höyüğü tripadvisor çevrimiçi yorumlarının içerik analizi ile incelenmesi. *Gastroia: Journal of Gastronomy and Travel Research*, 3(4). 753-764.

TripAdvisor, 2020. TripAdvisor Hakkında. (Erişim Tarihi: 13.08.2020). <https://tripadvisor.mediaroom.com/tr-about-us>

Tuna, A. (2016). Arkeolojik sitlerin sürdürülebilirliği kapsamında alan yönetimi'nin önemi: Arslantepe Höyüğü örneği. *Uluslararası Hakemli Tasarım ve Mimarlık Dergisi*, 07. 132-151.

Türkmen, E. F. (2012). Kültürler Arası İlişkilerde Müziğin Rolü ve Önemi "KarolSzymanowski'de Anadolu İzleri". *e-Journal of New World Sciences Academy*, 7 (2), 1-13.

Xiang, Z., Gretzel, U. (2010). Role of social media in online travel information search. *Tourism Management*, 31(2), 179-188.

Yerel Kimlik. (2019a). Bir Hitit Sarayının Kalıntıları: Arslantepe Höyüğü. *Yerel Kimlik*, (59). 37.

Yerel Kimlik. (2019b). Tohma Çayı Kanyonu. *Yerel Kimlik*, (59). 36.

Evren SELÇUK

Dr. Öğr. Üyesi, Düzce Ün. Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, evrenselcuk82@gmail.com, Düzce-Türkiye

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9205-2980>

SANATTA DÖNÜŞÜM VE ŞEYLER

Özet

Kavramları, nesnelere ve hatta vaktiyle yapılmış olan herhangi bir sanat eserini sayısız şekillerde dönüştürme potansiyeline sahip olan günümüz sanatı; malzeme, mekân, izleyici, sanat eseri gibi mevcudiyetleri geleneksel bağlamlarının ya da yüklenmiş/katılmış anlamlarının çok ötesinde ele alarak hiç tahayyül edilmemiş üretimlerin oluşumuna olanak tanır. Bu bağlamda “dönüşüm”; geleneksel sanat ve günümüz sanatı arasındaki bu ilişkileri ifade etmek için, “şeyler” ise malzeme, teknik, mekân, izleyici, sanat eseri vb. gibi geniş bir yelpazeyi nitelendirebilmek için tercih edilmiştir.

Makalede sanatta dönüşümün kırılma noktalarını ve dinamiklerini irdelemek amacıyla günümüz sanatı içerisinde üretim yapan bazı sanatçılara ve üretimlerine yer verilmiştir. Gündelik malzemeleri ya da tanımlı mekânları dönüştürerek üretimlerinde masalsi bir etki yaratan Henrique Oliveira’ya, ikonikleşmiş olan birçok sanat eserini -yaşadığı coğrafyadaki trajedileri açığa çıkarmak için- dijital manipülasyonlarla kullanan Tammam Azzam’a ve kapitalizmin yarattığı trajedilerin izlerini yine kendi coğrafyasında arayan ve kendi kültürel bakış açısıyla sorgulayan, bu kapsamda da elektronik/mekanik sistemler üreten Evren Selçuk’a yer verilmiştir. Bu sanatçılar ve üretimlerinin temellendikleri zemini çözümlenmek adına; Pablo Picasso, Rene Magritte gibi sanatçılarla ilişkilendirmeler; bazı geleneksel ve modernist üretimlerle de karşılaştırmalar yapılmıştır. Ayrıca sanat alanında basılı ve elektronik kaynaklar taranmış, sanatçı web siteleri incelenmiş ve çeşitli röportajlardan faydalanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Gelenek, Dönüşüm, Şeyler, Sanatçı.

THINGS AND TRANSFORMATION IN ART

Abstract

Modern-day art which possesses the potential to transform concepts, objects, and even any piece of art made in the past in countless ways, makes possible the creation of works that have never been thought of by approaching concepts such as material, space, audience, and artworks beyond their traditional contexts or their defined/solidified meanings. In this context, the term “transformation” was chosen to express the relationships between traditional art and modern art while the term “things” was preferred to describe a wide variety such as materials, techniques, spaces, audience, artworks, etc.

In the paper, the artists who are creating within the modern-day and their works were given place to further indicate the breaking points and the dynamics of the transformation of art. The artists, Henrique Oliveira, who created an epic, fable-like effect in his productions by transforming everyday materials or defined spaces, Tammam Azzam who used many iconic artworks with digital manipulations to reveal the tragedies in the geography he lived in, and Evren Selçuk who examined the traces of the tragedies created by capitalism in his geography and his cultural perspective, from an angle of view and produced electronic/mechanical systems within this scope were included. To analyze the ground on which these artists and their productions are based, associations with artists such as Pablo Picasso and Rene Magritte and comparisons with some traditional and modernist productions have also been made. In addition, printed and digital media in the field of art were scanned, artist websites were examined and various interviews were used.

Keywords: Art, Tradition, Transformation, Things, Artist.

1. Bir Giriş Olarak “Mutlak Olanın Halet-i Ruhîyesi”

“İflas eden sistemler insan doğasının değişmezliği üzerine kurulmuş olanlardır, onun gelişmesi ve iyileşmesi üzerine kurulmuş olanlar değil” (Wilde, 2010:243).

Çoğu nesne ve birçok mekân, onlara bir değer atfedilerek kurgulanır. Örneğin bir nesne olarak bulaşık makinesi; tencere ya da tava gibi birçok mutfak malzemesinin içerisine yüklenip, bu malzemelerin yıkanabilmesi için tasarlanmıştır. Bulaşık makinesinin; büyük ya da daha küçük tabaklara, farklı ebatlardaki bardaklara, tavalara ya da çatalara konaklamaları için iyi bir ev sahibi olması gerekir. Hesaplamalar tüm bu detaylar düşünülerek yapılır. Bulaşık makinesi tanrıları/mühendisleri, bulaşık makinesini yaratırlarken en küçük fincanı bile düşünmüşlerdir hiç şüphesiz. Her şey; bulaşık makinesinin, bulaşık makinesi olarak varlığını idame ettirebilmesi içindir.

Geleneksel bir heykelde ya da resimde de nesne kendi bağlamına sıkı sıkıya tutunmaya zorlanır. Örneğin Leppert’in (2017:70) “insanlara dair değil, ‘mallara’ dairdi” diye tanımladığı 17.yüzyılda Hollanda resmiyle ortaya çıkan bir tür olan natürmortta durum böyledir. Dolayısıyla ilk örnekleri, o dönemin nesnelere en ikna edici şekilde gösteren tekniği olan yağlıboya ile ortaya çıkmıştır. “Yağlıboya gerçek nesnelere elimizle dokunabileceğimiz gibi gösterir bize. Bu tür resimdeki imgelerin iki boyutlu olmasına karşın gözü aldatma etkisi yontunun etkisinden çok daha büyüktür. Çünkü yağlıboya, nesnelere renklerini, dokularını, sıcaklıklarını yansıtabilir” (Berger, 2012:88-89).

Geleneksel bir natürmort resminde; bir limonun limon olarak varlığını idame ettirebilmesi için her türlü teknik titizlikle ve ustalıkla uygulanmaya çalışılır. Limonu limon yapan tüm özellikler büyük bir sabırla ele alınır. Limon kabuğu, kabuğun üzerindeki gözenekler, kabuğun beyaz katmanı, sulu görünen ve ağız sulandıran iç kısım... Manav tezgâhında duran gerçek bir limonun bile uyandıramayacağı kadar duyulara hitap edebilen birçok unsur... Öyle ki “Bu limonu gören biri, bir limon resmini değil gerçek bir limonu görmelidir”. Nitekim; “On dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar bir sanat eserinin başarısı da, (resim sanatı söz konusu olduğunda) ressamın boyayla kaplı bir yüzeye baktığımız gerçeğini bize unutturabilme yeteneğine göre değerlendirilmiştir” (Whitham & Pooke, 2018:17)



Görsel 1. Willem Claesz. Heda, Banquet Piece with Mince Pie, 1635, National Gallery of Art, Washington Dc

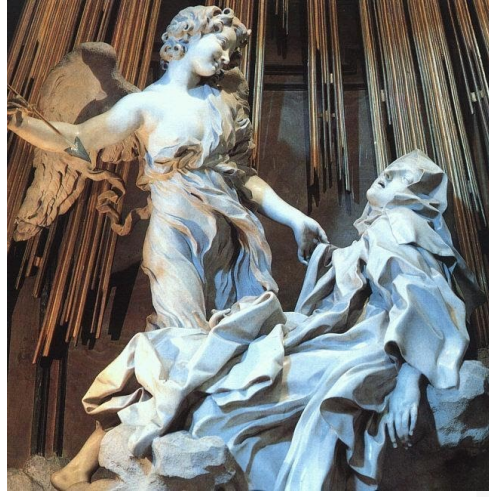
Dolayısıyla geleneksel üretimlerde nesnenin bağlamına sıkı sıkıya tutunabilmesi için, teknik anlamda ustalaşmak içsel bir zorunluluk haline de gelir. Bu bakımdan ustalığın; geleneksel üretim biçimlerinde sanatçının varmaya çalıştığı yegâne amaçlardan biri olduğu söylenebilir. Bu üretimlerde nesnelere kendi öncül bağlamlarına öylesine sadakatle sarılı haldedir ki; farklı şekilde düşünülebilecek ya da görünebilecek olasılıkları ortadan kalker. Yani sadece bir meyve olarak tasarlanan limonun; varoluş sebebi ve mevcudiyeti sadece bir limon/bir meyve olmakla sınırlandırılır.

Herhangi bir Ortaçağ sanatçısının yapıtı çoğunlukla kapalı ve tek anlamlıdır. Yapıt evrenin önceden belirlenmiş hiyerarşisini yansıtmayı amaçlamaktadır. Eğitici bir ileti, (çok sıkı ölçü ve kafiye kurallarıyla) tek merkezli ve gerekli bir yapılandırma olarak yapıt, bir tümünden gelim sistemini, bir gereksinim mantığını ve gerçekçiliğin başlangıç ilkelerinden yola çıkarak hiçbir adımda sürprizlere yer vermeden, tek doğruya yönelecek biçimde gerçeği açıklayan indirgemeci bir bilinci yansıtmaya çalışır (Eco, 2016:83).

Çeşitli mühendislik bilgisi ve becerileriyle tasarlanmış olan birçok mekân da buna benzer amaçlarla planlanmaktadır. Örneğin endüstriyel bir seri üretim malzemesinin üretildiği; üretim departmanlarına ayrılmış, üretimi gerçekleştiren makineler için elverişli bir atmosfer sunan, çalışanların/emekçilerin hızla hareket edebileceği, olası bir yavaşlamaya mahal vermemek için mekânın ışığının dahi titizlikle hesaplanmış olduğu bir mekân/bir fabrika... Ya da ruhani bir atmosfer yaratmak için tasarlanmış bir ortaçağ katedrali. Bunlar birbirlerinden hiç de farklı şeyler değildir.

Katedraller ya da fabrikalar aynı amaçlara hizmet etmeseler de hiç kuşkusuz kendi bağlamlarına sıkı sıkıya tutunmak zorundadırlar. Biri ölümü, yaşamı, öbür dünyayı, cenneti, cehennemi, cezayı, mükâfatı hissedilebilir hale getirmesi gereken kutsanmış bir mekân olarak tasarlanırken, bir diğeri de üretim işleyişinde üst düzey verim elde edebilecek şekilde tasarlanır. Her bir detay bu mekânların halet-i ruhiyesini ve yaratılış amaçlarını destekler nitelikte olmalıdır. Örneğin bir katedralde mevzu bahis olan hiç şüphesiz Tanrı'dır ve dolayısıyla da mekân içerisinde yer alan bütün göstergeler tanrı kavramına işaret etmek durumundadır. Zaten birçok gösterge ancak bu sayede varlığını sürdürebilmeyi başarır. Her şey ilahi bir mükemmelliğin aynası olmak durumunda olduğu için, kusur ne tanrısal ne de kabul edilebilir bir şey değildir. Todorov'un (2007:16) aktardığına göre Papa Büyük Gregorius "Resimler harfleri bilmeyenlerin kitabıdır" der. Onun resme yükleme gayretinde olduğu işlevselliğin boyutu düşünülerek, bu gibi bir bakış açısıyla empati yapabilmek mümkün olabilirse; hiçbir detayın gereksiz olmadığı, üstelik oldukça da işlevsel olduğu ve de en ufak bir zafiyete dahi yer verilmemesi gerektiği anlaşılır hale gelebilir. Herhangi bir zafiyet mevcut ideolojinin yüceliğine halel getirebileceği için Tanrıyla ilişki kurulabilecek herhangi bir tasarımın içerisinde zafiyet kabul edilebilir bir şey olmaktan çıkar. Mekân tanrıları/mimarlar da kutsallık atfedilmiş olan herhangi bir mekânı yaratırken görece olarak en önemsiz kolonları ya da pencereleri dahi hesap etmek durumunda kalır.

Sanatın yürüdüğü yollar incelendiğinde; sanat nesnesi ve sanat mekânlarına bu gibi "mutlak" anlamların yüklendiği zamanlar görünür halde gelir. Bir ortaçağ katedralinde yer alan bütün unsurların -örneğin bütün sanatsal üretimlerin- altında yatan ideoloji; tanrının varlığından bir an için dahi duyulabilecek olan olası bir şüphenin önüne geçmek için hareket eder. İhtişamlı ve mükemmel tavan resimleri ya da kusursuz bir anatomi bilgisi ile ustaca yontulmuş mermer heykeller... Yaradılış öylesine mükemmel ve huşu uyandıracak bir gerçeklikle gözler önüne serilir ki; farklı bir yaradılış kurgusunu düşünmeye mahal bile verilmemiş olur. Mermerlerdeki ya da resimlerdeki ustalık/kusursuzluk; mermerin -nihayetiyle- bir taş olduğunu ya da resmin -nihayetiyle- boyadan yapıldığını unutturma işlevi de görür. Bu işlev bir gerçeklik illüzyonu yaratmak, bu illüzyon da bir mutlakiyetler sistemi oluşturabilmek için gereklidir.



Görsel 2. Gian Lorenzo Bernini, Avıvalı Teresa, 1647–1652, Santa Maria della Vittoria, Italy

Herhangi bir olasılığa mahal vermeden mutlak bir yaradılış mitinin kitlesel olarak -tek bir biçimde- anlaşılabilmesi için gayret gösteren ortaçağ dönemindeki kaygıyla, geleneksel bir natürcem resminde “nesne” olarak yer alan bir limonun sadece çok gerçek bir limon olarak anlaşılabilmesi için gayret gösteren 17. yüzyıl Hollanda resmindeki kaygı hemen hemen birbirinin aynıdır. İkisinde de nesne ve mekâna mutlak anlamlar yüklemek istenilmektedir. Aradan geçen bin yılı aşkın süreye rağmen kaygılarındaki değişmezlik ilgi çekicidir.

Benzer şekilde -çeşitli işlevselliklerin yüklendiği bir tanrı sisteminden uzaklaşıp, yücelttiği akıllı araçsallaştırarak bir başka mutlaklıklar sistemini merkezine oturtan ve alanlar ya da disiplinler arasında sınıflandırmacı, formüle indirgemeci, uzmanlık alanlarına ayıran bir ideolojinin tasarısı olarak- 20.yüzyıl modernizmi de yakın özellikler sergiler. Modernist zihniyetin bir tezahürü olan müzeler bu tasarının basit bir yansımasıdır. Örneğin modernist bir kurguya göre “müze mekânları sanat nesnelere göre görülebileceği yegâne yerlerdir.” Müze mekânları baştan aşağı bu yegânelik tasarısına göre formüle edilmişlerdir. Bu mekânlarda görülebilecekler; -“hünerli” bir kategori ve “detaycı” bir tarihsellik sıralanarak- başka herhangi bir mevcudiyetin görünür hale gelebilmesini imkansız hale getirir. Mutlak bir önerme sunulmaktadır ve olasılıklar dışarıya itilir. Sanatın ya da sanat nesnelere varlıklarını idame ettirebilmeleri için tasarlanmış bu alanlarda sergilenen bir eserin yerine ve anlatılabileceklerine çok önceden karar verilmiştir. Her nesne belirli birtakım bütünlükler -kategoriler- içinde kümelendirilmektedirler. Sanat eserleri bu mekânlar içerisinde kronolojik ve biyografik bir analitik düzenlemeyle hizaya girerler. Formlarına, stillere, ekollere, akımlara, dönemlere göre tasnif edilirler. Estetik hiyerarşinin -beğenin- cetveli olan kanona göre nitelenir ve sıraya sokulurlar (Artun, 2017:166-167).



Görsel 3. Kat planı, zemin kat, Metropolitan Sanat Müzesi

2. Dönüşebilmenin Halet-i Ruhîyesi

Günümüz sanatının dönüştürebilme yetisi sayesinde; önceden tasarlanmış, kurgulanmış, değer atfedilmiş ya da dizayn edilmiş olan bu statükolar parçalanarak çözülebilmektedirler. Dönüşme/dönüşebilme/dönüştürme sürecindeki belki de en önemli ayak; dönüşen şeyin kendisinden çok şeylerin dönüşebileceği bilgisine sahip olmaktır. Örneğin Magritte, “İmgelerin İhaneti” adlı resminde pipoya bakan herhangi bir izleyiciye, baktığı şeyin bir pipo olmadığı, sadece bir resim olduğu hususunda durmadan ısrar eder. Aslına bakılırsa böylesine şematik ve akademik bir desenin bütün işlevi, kendini bildirip tanıtmaktan, canlandırdığı şeyi tek anlamlı ve kesin olarak göz önüne sermekten başka bir şey değildir (Foucault, 2012: 22). Üstelik gerçekçi tarzda yapılan bu resimde Magritte, piponun gerçek bir pipo gibi algılanabilmesi için fazlasıyla da özen göstermiştir. Ancak gösterdiği özenle büyük bir zıtlık yaratacak şekilde; resimde görülen şeyin bir pipo olmadığını -resimdeki piponun hemen altına “bu bir pipo değildir.” yazarak- vurgulamaya da çalışır. Magritte tek anlamlı ve kesin gibi görünen bir şey yaparken; tek anlamlılığı ve kesinliği yıkmaya çalışmaktadır. İsrarını pek de geleneksel olmayan bir şekilde, -yazılı olarak- dile getiren ve “Ceci n’est pas une pipe.” (“Bu bir pipo değildir.”) diyen Magritte, “İmgelerin İhaneti” ile çok zarif bir önerme sunmaktadır. O, bir illüzyonun gerçeklik yanılması yaratması durumunu inatla parçalamaya çalışır. Resmin altında yer alan göz tırmalayıcı yazı; izleyiciyi herhangi bir gerçeklik yanılmasına kapılmaktan -her defasında- çekip çıkarır. Nitekim oluşturulan kompozisyon buna müsaade etmemek için kurgulanmıştır. Her daim kendini gösterme gayretinde olan yazı ile beraber resim; mevcudiyeti ve önermesiyle güçlü bir sorgulama alanı yaratır: “Neden bir pipo, bir pipo olmadığını iddia etmektedir?”.



Görsel 4. René Magritte, İmgelerin İhaneti, Los Angeles Sanat Müzesi, Özel koleksiyon 1928–1929

Yaratılmış olan sorgulama alanı piponun kendisinden çok; bütün resimsel öğeler, heykeller ve diğer bütün sanat üretimleri için bağlayıcı olma özelliği taşımasından dolayı oldukça önemlidir. Resimdeki piponun gerçekten de içilebilen ya da duman çıkarabilen bir şey olmadığı bilgisi geleneksel algının dayatmaya çalıştığı gerçeklik illüzyonunu bütünüyle parçalamaya çalışır. İmgelerin ihanet ettiği bilgisi bir pipo görüntüsü aracılığıyla tek tek açık edilir.

Geleneksel resmin/heykelin/mimarının gerçeklik illüzyonları ile var ettiği dokunulmazlık alanının yanı sıra yarattığı kutsallık dayatması öylesine başarılı bir mekanizmaya dönüşmüştür ki; örneğin Aziz Petrus Bazilikası duvarları arasında gezinen bir kişi kendini bir anda tanrılar diyarında tanrıya hesap verirken ya da cehennem ateşinde diri diri yanmak üzereyken bulabilir ve akabinde ansızın el açıp tövbe edebilir. Bu illüzyon sayesinde bir resim ya da bir heykel; bir resim ya da bir heykel olmaktan çok daha başka bir işlev üstlenir. Bu illüzyon bir resmin ya da bir heykelin

bir tanrı olarak algılanabilmesi, bir mimarlık şaheserinin de tanrının evi olarak algılanabilmesi için çalışabilmeye cüret edebilecek güçtedir.

Magritte, çok enteresan bir gösterge olarak seçtiği piposuyla Aziz Petrus Bazilikası duvarında/tavanında yer alan gerçekliklere haddini bildirmiş ve kutsallık illüzyonunu -gerçek olmayan piposundan adeta bir yudum alarak-paramparça etmiştir. Magritte şeylere yüklenen gerçeklik illüzyonunu gerçekmiş gibi görünen piposuyla/bir hakikatle dağıtırken, Picasso da şeylerin başka şeylere dönüşebilme potansiyelini açığa çıkartır. Örneğin John Berger (1999:10) “Boğa Başı” işiyle Picasso’nun sele ve gidonun biçimini hiç değiştirmedine, hatta bunlara neredeyse elini bile sürmediğine değinir. Berger’e göre Picasso’nun yaptığı şey bunlarla bir boğa başı imgesini oluşturabileceğini görmek/göstermek olmuştur. Berger bu kabiliyetinden dolayı Picasso’yu bir Afrika büyücüsüne benzetir.



Görsel 5. Pablo Picasso. Bull's Head. Paris, 1942. Bronz. Özel Koleksiyon Kaynak

Berger Picasso’nun görebilme özelliğini yüceltmeye çalışsa da Picasso’nun esas başarısını belli ki fark edememiştir. Nitekim Picasso’nun asıl başarısı bu beceriden ziyade şeylerin dönüşebilme potansiyelini/bilgisini açığa çıkartabilmesindedir. Picasso’nun “Boğa Başı” adlı işi; bisiklet selesinin ve gidonunun bir boğaya dönüşmesinden çok; her şeyin bir başka şeye dönüşebilme potansiyelini gösterebilmesi açısından büyük bir önem arz eder. Bu potansiyel şeylere -genellikle de iktidarlar tarafından- yüklenen; tasarlanmış ya da atfedilmiş mutlakiyetleri ortadan kaldırır. Bu sayede de; herhangi bir şeyi –örneğin; bir bulaşık makinesini, bir limonu, bir sanat eserini ve hatta bir sanat mekanını-atfedilmiş ya da tasarlanmış anlamının ötesinde düşünebilmek mümkün hale gelir. Saybaşı’nın (2004:17) da dediği gibi; sanatçılar için çıkış yolu; iktidarların görünmez elleri aracılığıyla dayatılan formları, jestleri ya da davranış modellerini kullanarak onları dönüştürmek, dünyayla başka türlü bir ilişkinin kurulmasını sağlayacak modellerin üretilmesini sağlamak olabilir.

Başka olasılıkların bir potansiyel haline dönüşmesi sanat nesnesinin varlık alanını genişletir. Bu bakımdan Picasso’nun Boğa Başı adlı üretimi, kendi mevcudiyetinden ziyade var ettiği önermesiyle değerlidir. Nitekim dönüşen ya da dönüşmekte olan şey için “dönüşmek” bizzat o şeyin kendisini ilgilendirir. Oysa “dönüşebilme bilgisi” (şey’lerin ve şey’lere -mekanik bir bağlantı kurularak- yüklenen anlamın dönüşebilme potansiyeline sahip olma bilgisi); bütün şey’ler için başka olasılıkların da potansiyel olarak var olduğunu göstererek bir düşünme alanı yaratır. Örneğin ilkel bir kabileden yaşayan ve karnını doyurmak için avlanmak zorunda olan bir avcı için kesici bir alet; sadece avlanma eylemiyle alakalı iken, kesici bir alet bilgisinin potansiyel olarak varlığı; güç savaşlarında avantaj elde edebilmek ya da ilkel cerrahi operasyonlarda tedavi amaçlı kullanılabilmesi için bir düşünme alanı yaratır. Sanat hususu odağa alınıp

daha somut bir ifadeyle söylemek gerekirse, dönüşebilme bilgisi; -özellikle de günümüz sanatı ile beraber- mekânın, malzemenin, sanat eserinin, izleyicinin, anlamın, kavramın, bağlamın/şeylerin yeni düşünme biçimleriyle irdelenebilme olasılıklarına olanak tanır. Bu durumda da şeyler herhangi bir ön kabul zorunluluğundan kurtulmuş olur. Bu sayede bir şeyi başka bir şey olarak algılayabilmek mümkün hale gelir. Bir bisiklet selesinin bir boğa başı olarak algılanabilmesi gibi...

Sanatçı, daha önce var olan formlara ya da çok önce yapılmış olan herhangi bir mimari yapıya bakarken bunların; kullanılabilir araçlarla dolu bilgi hazineleri, manipüle edilecek ve sergilenecek verilerden oluşan stoklar olduğunu görür (Bourriaud, 2004:29). Böylelikle şeylerin tasarlanma mekânı büyütülebilir ve esneklik kazanır. Kendilerine atfedilen biricik bağlamdan kurtulan nesne ya da mekân gibi unsurlar, farklı düşünme dinamikleriyle irdelenebilecek bir özellik kazandığında da, sayısız düşünme biçimlerini görünür hale getirmeyi sağlayan şey'lere dönüşürler. Aynı zamanda şey'lerle münasebete giren izleyici ya da alımlayıcının kısır mekânı de kendiliğinden çözülmüş olur. Şüphesizdir ki bu yönüyle -modernizm ve öncesindeki dönemlere nazaran- günümüz sanatı çok daha sesli bir zenginliği açığa çıkarabilme potansiyeline sahiptir. Geçmiş dönemlerde şeyleri farklı düşünme biçimleriyle irdelemeye çalışmak, sanatın mevcut metabolizmasında büyük bir hazımsızlık durumuna sebep olurken ya da -en iyi ihtimalle- şimdilerde avangard olarak nitelendirilen radikal yaklaşım biçimleri gibi görülürken günümüz sanatı içerisinde sadece olağandır. Kolaylıkla her şey, şeylerin yerine geçebilmektedir.

Modernist ve geleneksel algının ötesinde, özellikle de günümüz sanatı düşünülünce; her şeyin bir sanat nesnesi olarak öne sürülebilme potansiyelini kazanmasının, üretim anlamında nicel bir çokluk yarattığı da anlaşılabilir olmalıdır. Hiç kuşkusuz, sadece sanat alanına değil, günümüzdeki her türlü mevcudiyete nicel bir çokluk durumunun sirayet ettiği söylenebilir. Örneğin; "sanal" diye nitelendirilen bilgi erişim kaynağı internet; sonsuz ve çok kıymetli bilgilerin yanı sıra, uydurulmuş, derinlikli olmayan, temelsiz bir çokluğa da ev sahipliği yapabilmektedir. Dolayısıyla içinde bulunduğumuz bu çokluklar dünyasından sanatın da nasibini -fazlasıyla- alması anlaşılabilir bir şey olmalıdır. Ancak yine de günümüz dünyasının getirilerini, gerçek bir potansiyel olarak üretimlerine yerleştirebilen sanatçılar her yerdedir. Bu sanatçılardan biri olan Henrique Oliveira'nın ele aldığı sıradan nesnelere ve gündelik mekânlar üzerinde -büyük bir titizlikle ve yetkinlikle- yarattığı deformasyonlar sonucunda oluşan amorf görüntüler, atmosferin sürrealite kazandırır. Mekân ya da nesnelere yaptığı dokunuşların doz ayarını o kadar yerindedir ki var olmadıklarına inanma hususunda zorluk çekilebilir.



Görsel 6. Tapumes | 2006 | Centro Cultural São Paulo-Brazil | plywood and PVC 3,5 x 12 x 1,5m

Alışlageldik bağlamından uzaklaştırılarak dönüştürülen bu mevcudiyetler, inandırıcılıklarını kaybetmeden varlıklarını idame ettirebilirler. Brezilyalı, 1973 doğumlu bu genç sanatçı üretimlerine büyük bir ciddiyetle yaklaşır.

Nesneye atfedilmiş olan mutlak anlamı dönüştürerek, yeni ve öznel algılamalara olanak tanır. Üretimlerinin, izleyici tarafından nihai bir idrak haliyle algılanabilmesi olasılığına özellikle karşı çıkmaya çalıştığı, üretimlerinin açık uçluluğundan da anlaşılabilir. Belli bir amaca hizmet etmek için tasarlanan ya da tek bir anlamlandırmayla algılanmaya zorlanan mevcudiyetler Oliveria'nın müdahalelerinden sonra geçirdikleri dönüşümle dayatmacılıklarından kurtulurlar. Böylelikle tek bir algılanış biçiminin kitlesel olarak deneyimlenmesi durumu da sonlanmış olur.

Buna bir örnek olarak Henrique'nin Tapumes adlı işleri ilgi çekicidir. Tapumes hem yarattığı algı hem de anlamı bakımından sınır/sınırlama algısı yaratır. Brezilya'da, şantiyelere ve aynı zamanda atıkların olduğu alanlara girişi yasaklamak kullanılan Tapumes adı verilen bloklar görülmeyi hak etmeyen bir şeyi gizlemek için görünmesi gerekli olan şeylerdir. Henrique geri planda kalmış olan bu aktörleri sahnedeki kahramanlara dönüştürerek, açık bir ters çevirme yapar (Duarte, 2012). Henrique sadece Tapumes'lere atfedilen anlamı dönüştürmekle kalmaz, aynı zamanda Tapumes'lerle kurguladığı mekânı/mekânın aurasını da dönüştürmüş olur. Bu mekânı deneyimleyen izleyiciler de; kendilerine özgü algılama deneyimleriyle sürreal bir atmosferin gezginlerine dönüşürler.

Çoğunlukla yarattığı formlar, uzun zaman içerisinde gerçekleşmekte olan bir dönüşümü göstermeye gayretinde gibidir. Dönüşümün devam etmekte olduğu duygusu çok güçlü olarak hissedilebildiği için mutlak ya da tek bir tanımlama yapabilmek güçleşir. Oliveira'nın herhangi bir üretimine bakarken; endüstriyel bir üretim nesnesinin -bir şekilde- canlı bir organizmaya dönüşerek canlanmaya başladığı izlenimine kapılmak mümkündür. Ya da üzerinde çalıştığı herhangi bir endüstriyel nesne ilginç bir hastalığa yakalanmış gibi algılanabilir. Kanserli bir hücre gibi çoğalan ve her bir yana yayılan bir istila durumunun varlığı gözler önündedir. Belki de amorf bir yaşam formu/organizma; statik bir nesneye dönüşerek mekanikleşmektedir.

Oliveira'nın işleri karşısında bu gibi öznel birçok anlamlandırma yapabilmek ihtimaller dahilindedir. Üstelik hiçbir anlamlandırma yanlış ya da mutlak değildir. Kesin olan tek şey nesneye yüklenen tek anlamlılığın titizlikle ortadan kaldırılmaya çalışıldığıdır.



Görsel 7. Meiosis | 2014 | plywood and furniture | piece A: 0,93 x 1,47 x 0,82 m; piece B: 0,77 x 1,3 x 0,83 m

Umberto Eco'nun da dediği gibi, günümüz üretimleri geleneksel üretimlerden farklı olarak bizden özgür bir katılım ve genel olarak ortaya konan malzemenin her defasında farklı bir biçimde yeniden yapılandırılmasını beklerken, kültürümüzdeki, tek anlamlı ve kaçınılmaz bir dizi olay yerine olasılıklar alanı, işleyiş veya yorumla ilgili her biri farklı seçenekler ortaya koyan durumların "belirsizliği"ne sahip süreçlere olan genel eğilimi yansıtır (Eco, 2016:126). İçinde bulunduğumuz dönem böyle genel eğilimlere olanak tanısa da/gebe olsa da; söylem ve biçimsel uyumun nitelik bakımından bu denli iyi kullanıldığı üretimler sıklıkla karşılaşılabilecek bir şey değildir.

Oliveira'nın üretimleri günümüz sanatının -bir anda beliren refleks mekanizmasından doğan samimiyetsiz nicel bir üretim çokluğunun oldukça ötesinde durur. Bir şeyi, bir başka şeye dönüştürürken ortaya çıkan güncel söylem ve çok anlamlılık, titiz dokunuşlar, üretme kaygısı, özgünlük çabası, malzemenin çözülmesi, birçok zıtlığı bir araya getirirken ortaya konulan ikna gücü yüksek işçilik... Herşey olması gerektiği gibidir.



Görsel 8. Parietal Geçit (iç görünüm) | 2016 | MARTA Herford Müzesi, Herford, Almanya

Görsel 9. Parietal Geçit | 2016 | MARTA Herford Müzesi, Herford, Almanya

Oliveira'nın üretimleri mekân ve izleyicisiyle beraber kendiliğinden gelişen bir diyalektik alan yaratır. Böylece üretimleri devinmeye devam eder. Günümüz sanatı içerisinde izleyici ve mekân hesaba katılabilen unsurlardan olsa da; onun bu hesaba büyük bir samimiyet ve ciddiyetle yaklaştığı hemen anlaşılabilir. Üretimlerindeki titizlikli işçilik sayesinde mekân bütün yaptırımlarından arınır. Oliveira'un sanatında müze/sergi mekanı başlangıcı ve sonu olmayan üç boyutlu bir alana dönüşür (Cameron, 2010). Mekân için kurguladığı enstalasyonlarını o kadar samimiyetle irdeler ki; mekan, tasarlanma mekâninin dışında çok daha başka bir atmosfere bürünür.



Görsel 10. Baitogogo | 2013 | Palais de Tokyo, Paris - France | plywood and tree brunchs | 6,74 x 11,79 x 20,76m | photo: André Morin

Övgüye değer bir hayalgücü, müdahalelerin yerindeliği ve obsesif bir işçilik sayesinde; Oliveira'nın yarattığı yabancı bir coğrafyayı deneyimleyen izleyici; kendisine evvel zamanlardan beri yüklenmiş olan statik izleyici prangası'ndan da kurtulmuş olur.

Eskilerden kalma süslemeci bir anlayışla yapılmış olan bir masanın/nesnenin/şeyin bir başka nesneye/şeye dönüşmesi ya da tanımlı olan bir mekanın farklı algılayış biçimlerine olanak tanıyacak şekilde bir başka mekana/şeye dönüşmesi; dönüşüme dair bazı anlamlandırmaların somut olarak algılanabilmesine olanak tanır. Bazen de bu dönüşüm mutlak bir anlam ile sınırlandırılmış olan herhangi bir sanat eserinin, -hiç tahayyül edilmemiş bir yapıya bürünerek- bir başka sanat eserine/şeye dönüşmesiyle de görülebilir hale gelebilir.

3.Aşk'ın Olan

Şeylerin dönüşümünü çeşitli şekillerde gözlemleyebilmek mümkündür. Varlığını tamamlamış/nihai bir anlamla anlamlandırılmış olan bir şey/bir üretim, bir başka şekilde ya da başka bir anlamla yeniden hayat bulabilmektedir. Örneğin bir sanat eserini, yani bir başka sanatçıya ait sanatsal bir üretimi; üzerinde fikir üretilebilen bir malzeme ya da bir kadavra olarak kullanmak günümüz sanat üretimlerinde sıklıkla görülmektedir. Bourriaud'nun postprodüksiyon kavramıyla da yakından ilişkili olan bu üretim algısı üzerinde çalışılan bu kadavra aracılığıyla yepyeni söylemler var edilebilir. Bu aynı zamanda bir sanat eserinden bir başka eseri üretmek anlamına da gelir ve de sanat alanında "temellük" olarak karşılığını bulur. Kendine mal etme olarak tanımlanabilen temellük; Estetik pratiğinde, yerel bir çağdaş kodu farklı bir dizi kodla –örneğin daha önceki stillerle, farklı ikonik kaynaklarla veya farklı üretim ve alımlama tarzlarıyla– bağlantıya sokarak, onun tarihsel geçerliliğini sorgulamak gibi sahici bir arzunun sonucu olabilir (Buchloh, 2018).

Dönüşüm başlığı irdelendiğinde; temellük kavramı, üzerinde durulması gereken önemli bir husus olarak kendini gösterir. Bu kavramı Gustav Klimt'in "The Kiss" adlı eserinin geçirdiği dönüşüm üzerinden somutlaştırılarak incelenebilir.



Görsel 11. Gustav Klimt, The Kiss, 180 x 180 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1908-1909

Avusturyalı simbolist bir ressam olan Klimt'in altın varak, platin ve gümüş gibi değerli metaller kullanarak, 1908 yılında yaptığı, günümüzde de popüleritesini ve ikon olma özelliği koruyan "The Kiss" adlı resim; birbirini kucaklayan sevgili bir çifti tasvir etmektedir. Bitki motiflerinin ve abartılı olmayan süsleme unsurlarının sıklıkla

kullanıldığı Art Nouveau tarzında yapılmış olan bu resim; Klimt'in diğere bir çok resminde yer verdiği aşk, cinsellik, romantizm gibi konuları içerir.

Viyana akımı temsilcilerinden olan Klimt'in bu eseri üzerinden sosyolojik ya da bir dönem çözümlemesi yapabilmek; ancak üslup veya teknik konular üzerinden mümkün olabilir. Resmindeki sevgililer -romantik bir narsistliği ele verircesine- dünyadan ve geri kalan her şeyden izole olmuş gibi görünmektedir. Resimde herhangi bir derinlik ya da perspektif unsur görülmezken, mekan neredeyse soyut ve belirsizdir. Resmin alt kısmında yer alan süslü çiçekler sayesinde, çimen olduğunu hissettiren arka plan; sadece bir fon olma ve de kontrast yaratma işlevi üstlenmiştir. Bu sayede de figürlerin içinde buldukları zamanla ilişkisi koparılmış olur. Figürler -beden hareketlerinden ve ifadelerinden de anlaşılacağı üzere- dokunulmazlıklarını ilan edercesine konumlanmıştır. Dolayısıyla da herhangi bir dış etkenin bu aşkı etkileyemeyeceği, resmin her bir mikrometresinden de anlaşılabilir. Sevgililer tanrıların katında, cennetin korunaklı bir yerinde sevişiyorlar gibidir.

Suriyeli genç bir sanatçı olan Tammam Azzam'ın yaptığı basit bir dijital müdahale (photoshop), Klimt'in bu resmini olduğu şeyden çok daha başka bir noktaya taşıyarak -her şeyden yalıtılmış bir aşkın betimlenişini- bir sorgu nesnesine dönüştürür.



Görsel 12. Tammam Azzam, Syrian Museum, Klimt, Freedom Graffiti, photomontage, archival print, AP edition of 5, 2013

Bu müdahale sonucunda Klimt'in sevgilileri Suriye iç savaşını odağına alan bir çiftin çılgınlığını duyulabilir hale getirir. Her şeyden yalıtık olan sevgililer; tanrı katından yeryüzüne, bir anda savaşın göbeğine düşüverirler. Suriye iç savaşının ortasında, harabeye dönmüş bir kentte, toplarla, tüfeklerle, mermilerle yıkılmış, delik deşik edilmiş bir binanın üzerindedirler.

Azzam'ın bu çalışması gerçek bir binanın dış cephesine uygulanmış değildir. Yalnızca savaşta harap edilmiş olan bir bina fotoğrafının üzerine dijital teknikler uygulanarak yapılan basit bir fotomontaj müdahalesi söz konusudur. Ancak bu basit montaj pamuklarla tıkanmış kulakları dahi sağır edebilecek güçtedir. Klimt'in altın varaklar, gümüş ya

da platinler kullanarak yaptığı resim; Suriye'nin barut kokan kıyılarına yanaştığında ironik bir anlam yüklenerek sarsıcı bir etki yaratır. Ölüm her köşe başını kuşatmışken Klimt'in kullandığı altın ya da platin acı veren değerlere dönüşür. Kucaklaşma, sevişme ya da "öpücük" kutsanmış olan romantizmini terk eder. Bu basit müdahaleyle oluşan dönüşüm ve bunun üzerinden de açığa çıkan paradoks yaşanan felaketi yaşatması bakımından gerçekten de muazzamdır.

Azzam'ın ülkesinde yaşananlara ithafen yaptığı ve Londra'daki Saatchi Gallery'nin 2013 şubat ayında resmi hesabında paylaşmasıyla viral hale gelen "Özgürlük Grafiti" isimindeki bu çalışma, "Suriye Müzesi" başlıklı daha büyük bir eserin bir parçasıdır. 'Suriye Müzesi'nde, savaşın harabeye dönüştürdüğünü gösteren -Suriye- imgelerini kullanarak; Da Vinci, Matisse, Goya ve Picasso gibi ikonik sanatçıların ikonik çalışmalarını aynı mantıkla manipüle eder (Syrian Artist Pays Homage to Gustav Klimt's The Kiss, 2016).

4. Kaybolan Anlam İçin Arayış

Azzam'ın biçimsel özellikleriyle önem arz eden (boya, kompozisyon, ışık/gölge, renk, anatomi vb.) bir üretime/bir şeye kavramsal bir derinlik yükleme tarzı gerçekten de muhteşemdir. Bir eserin kavramsal içeriği, biçimsel özellikleri, izleyiciyle olan münasebeti ya da görüldüğü/sergilendiği mekanlar hiç şüphesiz büyük bir önem arz eder. Bazen bu olgulardan biri ya da birkaçı biraz daha önde, bazen de biraz daha geridedir. Bazı sanat eserleri biçimsel/görüntüsel içeriğinden çok ortaya koyduğu kavramla kendini var edebilirken, bazı sanat eserleri de salt biçimsellikler ile var olabilmektedir. Bazen bir eser için seçilen bir isim dahi; eserin fiziki varlığından çok daha büyük bir önem arz edebilirken, bir başka eser için isim hiçbir önemi olmayabilir. Örneğin Da Vinci'nin Mona Lisa'sı ya da Salvador Dali'nin Filler'i bugün çok daha farklı isimlerle anılıyor olabilirlerdi. Farklı isimleriyle şu anki mevcudiyetlerinin çok daha ilerisinde ya da gerisinde de olmayacaklardı muhtemelen. Van Gogh'un, Monet'nin, Jackson Pollock'un birçok resmi ve hatta Duchamp'ın çok marjinal isimli Çeşme'si için de bu geçerli. Duchamp pisuarı için "Çeşme" ismini kullanmak yerine "kıyma makinesi" ismini de pekâlâ tercih edebilirdi. Tammam Azzam da Klimt'in "Öpücük" isimli resmini yine aynı isimle kullanabilirdi. Bu gibi birçok eser kendilerine verilen isimlere pek de bir şey borçlu değildir. Mevcudiyetlerinde ya da geçirdikleri dönüşümde isimleri onlara sadece eşlik ederler.

Ancak isim bir çalışmanın her şeyi olabilir ve bir çalışma seçilen isimle büyük bir dönüşüm yaşayabilir. 2012 tarihinde çeşitli şekillerde projelendirilen ve kredi kartıyla çalışabilen bir su sebili olarak tasarlanan bir çalışma; seçilen bir isimle beraber uğradığı dönüşümü hissettirebilir. Herhangi bir bedel ödenerek -kredi kartıyla ya da parayla çalışabilen bir su sebilinin varlığını düşünmek -özellikle içinde bulunduğumuz bu dönemde- yaşayan herhangi bir kişi için- garipsenecek bir şey değildir.



Görsel 13. Evren Selçuk, hayRaT, 2013-2016 Odebank

Görsel 14. Evren Selçuk, hayRaT, 2013-2016 Odebank

Herhangi bir şeyi sadece ve sadece ödeme yaparak elde edebilmenin “doğal” algılanışı; kapitalist zihniyetin her şeyi paraya dönüştürebilme becerisinin boyutlarını gösterir. Bu gerçeklik/beceri; ödeme yapılırsa çalışabilen/ödeme yapılmazsa da çalışmayan bir sebili; sadece bir cihaz/aygıt/makine olmakla sınırlar. Nitekim “ödeme yapmak” ya da “ödeme yapmamak” “bireysel bir seçim” gibi algılandığı için; makineden “su içmek” ya da “su içmemek” kişisel bir tercih olarak değerlendirilir. Bu nedenle de sadece bireysel bir tercih ile çalışabilen bir sebilin varlığı üzerine yapılabilecek herhangi bir sorgulama tasfiye edilir. Kapitalist beceri tam da olması gerektiği gibi işlemektedir.

Ancak “para” ile çalışan bir makine; “HayRaT” adıyla anıldığında sadece bir makine olmaktan anında uzaklaşır/uzaklaştırılır. Nitekim Hayrat kelimesi bir inanış biçimini imler. Dolayısıyla da “ödeme yapmak” sorgulanabilecek bir şey haline gelir. Manevi bir değer, kapitalist bir kurgusallıkla manipüle edildiğinde, sebil bir anda bir düşünme nesnesine dönüşmüş olur. Hayrat; sevap kazanmak için yapılan iyilikler olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla da halkın yararlanması için yapılan okul, çeşme gibi yapıları da Hayrat olarak değerlendirir. İslam inancında kişiler öldükten sonra kapanan amel defterlerine yaptıkları bazı hayırlı işler işlenir. Çeşme’ de bu hayırlardan biri olarak değerlendirilir. Bu nedenle de çeşitli yerleşim yerlerinde görülebilen ve hayır işlemek amacıyla yapılmış olan ve sembolik bir değeri olan çeşmeler hayrat olarak kabul edilir. Özetle hayrat bir sevabın göstergesidir ve bir maneviyat taşıyıcısıdır. İkonik -master/visa amblemleri gibi- öğelerle beraber, çalışabilen bir mekanizma olarak tasarlanan bu sebil; “Hayrat” adıyla anıldığı andan itibaren büyük bir dönüşüme uğrar ve nesnel gerçeklikle bağlantısını koparmadan bir hakikat nesnesine dönüşür. Şimdiki zamanın nesnel gerçekliğinden uzaklaşan Hayrat bir hakikate işaret etmektedir.

Aynı şekilde, makalenin üst bölümlerinde de bahsi geçen Rene Magritte’nin İmgelerin İhaneti adlı resminin temellük edilerek dönüştürülmesiyle oluşan “Düdük/The Whistle” adlı iş; ikonik -master/visa- öğelerle bir araya getirilerek irdelenir.



Görsel 15. Evren SELÇUK, The Whistle, Yerleştirme, 75x50x5 cm, Siemens Sanat, 2013

Görsel 16. Evren SELÇUK, The Whistle, Yerleştirme, 75x50x5 cm, Siemens Sanat, 2013

Magritte’in “İmgelerin İhaneti” adını verdiği resimle ilgili yarattığı tek önerme; görünenin bir pipo olmadığı bilgisini barındırmasıdır. Oradaki şeyin ne olduğuyla ilgili bilgiden ziyade ne olmadığıyla ilgili bir bilgi durumu söz konusudur. Bu açık uçlu önerme “Düdük” için muazzam bir alan yaratır. Dolayısıyla oradaki şey pekâlâ bir düdük olabilme yetisi kazanır. Sahip olduğu elektronik bir devre sistemi ve fiziki görüntüsüyle günümüz teknolojik aygıtlarına benzeyecek şekilde tasarlanmış sahip olan Düdük; kredi kartı ile ödeme yapıldığında/bedeli ödendiğinde görünür hale gelmektedir. Magritte’nin piposu bu yeni aleminde, bir çocukluk öğretisi olan “Parayı veren düdüğü çalar.” atasözünün altında yatan trajik gerçekliğe işaret eder.

5. Sonuç Yerine

Eco'nun otomobil kullanmak üzerine söyledikleri şeylerle kurulan ilişkiyi ve derinliği daha somut olarak algılayabilmek için oldukça yerindedir. Eco bir otomobili/aracı en etkin şekilde kullanabilmek için araba ile sürücü/kullanıcı arasında organik bir bağ kurulabilmesinin gerekliliğinden bahseder. Bu organik bağın oluşabilmesi için; ayağın arabayı kontrol eden bir organ olarak değil, arabayı gövdemizin bir parçası olarak algılamamızı sağlayan ve bizi ona bağlayan bir duyu organı olarak iş yapabilmesi gerekir. Bu sayede araçla -vites değiştirmek, yavaşlamak ya da vitesi boşa almak için- devir göstergesinin soyut aracılığına gerek duymadan bir bağ kurulabilir. Eco bu sayede, -yani gövdemizi arabayla bağlantıda tutarak- bir anlamda duyarlılığımızın sınırlarını genişleterek arabayı insani bir biçimde kullanabileceğimizden, kendimizi makineleştirmeyi kabul ederek arabayı [makineyi] insanileştirebileceğimizden bahseder (Eco, 2016:282).

Bu çözümlene mutlak ya da tasarlanmış anlamın terk edilmesiyle ya da aşılmasıyla ilgilidir. Bunun için arabayı kullanan insanın da, arabanın da dönüşebilmesi gerekir. Mutlak bir anlam ya da tek bir işlev yüklenmiş olsa da şeyleri herhangi bir şey olarak düşünebilmek; mekânın, izleyicinin, malzemenin, sanat eserinin/şeylerin varlık alanını genişletir. Şeylerin kısır mekanikleri çözümlenince de şeyler dayatmacılıklarından kurtulur. Herhangi bir düşüncenin empoze edilmesi ya da herhangi bir mevcudiyetin başka olasılıkların dışarıda tutularak kabul edilmesi kurgusallığına dayanan bu monolog aktarım hali; bir iletişime/diyaloga dönüşerek hareket edebilecek/düşünebilecek sınırsız ve özgür bir alana yerini bırakır. Emre Zeytinoğlu'nun da dediği gibi (2017:10) zaten “şeyler” bir doğuş zamanına ve koşullarına değil, neredeyse tüm zamanların koşullarına ve bakış açılarına bağlıdır. Bu sebeple de şeylerin “her zaman”, “her koşul” ve “her bakış açısı” ile açık ya da gizli bir ilişkisi vardır.

Sanatsal üretimlerin derinliği de şeylerle kurulan bağların dayatmacılıklarından uzak ve organik olabilmesiyle ilgilidir. Aynı zamanda şeylerin; izleyicilerle, mekânlarla, kavramlarla, dünyayla, savaşlarla, kültürlerle/şeylerle kurduğu bağın derinliği duyarlılığımızın sınırlarını genişletmeyle de doğru orantılıdır. Ortaya konulan yapının bir sanat eserine dönüşebilme becerisi bütün bu ilişki ağlarının; özgür bir bakış açısıyla, herhangi bir dayatmacılıktan arınabilmiş olmasıyla, samimiyetle, titizlikle, duyarlılıkla, iyi bir işçilikle örülmesiyle gerçekleşebilir.

Kaynakça

- Artun, A. (2017). *Mümkün Olmayan Müze*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, J. (1999). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*. (Y. Salman, & M. G. Sökmen, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2012). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon*. Ankara: Bağlam Yayınları.
- Buchloh, B. H. (2018, Mart 28). *Temellük Sanatı ve Parodi*. Ekim 06, 2020 tarihinde <https://www.e-skop.com/>: <https://www.e-skop.com/skopbulten/temelluk-sanati-ve-parodi/3739> adresinden alındı
- CAmeron, D. (2010, Ocak 01). *No-Fly Zone*. Kasım 05, 2020 tarihinde <http://www.henriqueoliveira.com/>: http://www.henriqueoliveira.com/portu/depo2_i.asp?cod_menu=2&flg_Lingua=1&cod_Depoimento=2 adresinden alındı
- Duarte, L. (2012, Şubat 02). *From the Fence to the Reverse - The Gradations of Henrique Oliveira | 2012*. Kasım 03, 2020 tarihinde <http://www.henriqueoliveira.com>: http://www.henriqueoliveira.com/portu/depo2_i.asp?cod_menu=2&flg_Lingua=1&cod_Depoimento=3 adresinden alındı
- Eco, U. (2016). *Açık Yaptı*. (T. Esmer, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Foucault, M. (2012). *Bu Bir Pipo Değildir*. (S. Özpalabıyıklar, Çev.) İstanbul: Ypı Kredi Yayınları.

Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı yayınları.

Saybaşı, N. (2004). Çevirmenin Önsözü. N. Bourriaud içinde, *Portprodüksiyon*.

Syrian Artist Pays Homage to Gustav Klimt's The Kiss. (2016, Haziran 06). Ekim 09, 2020 tarihinde <https://newsfeed.time.com/>: <https://newsfeed.time.com/2013/02/06/syrian-artist-pays-homage-to-gustav-klimts-the-kiss/> adresinden alındı

Todorov, T. (2007). *Sanatta Bireyin Doğuşu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Whitham, G., & Pooke, G. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. (T. Göbekçin, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Wilde, O. (2010). *Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil-Estetik ve Etik Üzerine*. (F. Özgüven, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Zeytinoglu, E. (2017). *Sanat, Bazı Şeyler ve Eleştiri*. İstanbul: Corpus Yayınları.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Willem Claesz. Heda, Banquet Piece with Mince Pie, 1635, National Gallery of Art, Washington Dc Kaynak: <https://www.artsy.net/>

Görsel 2: Gian Lorenzo Bernini, Avilalı Teresa, 1647–1652, Santa Maria della Vittoria, Italy Kaynak: <https://wannart.com/>

Görsel 3: Kat planı, zemin kat, Metropolitan Sanat Müzesi Kaynak : <https://maps.metmuseum.org/>

Görsel 4: René Magritte, İmgelerin İhaneti, Los Angeles Sanat Müzesi, Özel koleksiyon 1928–1929 Kaynak: <https://cobusgreyling.medium.com/>

Görsel 5: Pablo Picasso. Bull's Head. Paris, 1942. Bronz. Özel Koleksiyon Kaynak: <https://www.pablocapicasso.org/>

Görsel 6: Tapumes | 2006 | Centro Cultural São Paulo-Brazil | plywood and PVC 3,5 x 12 x 1,5m Kaynak: <http://www.henriqueoliveira.com/>

Görsel 7: Meiosis | 2014 | plywood and furniture | piece A: 0,93 x 1,47 x 0,82 m; piece B: 0,77 x 1,3 x 0,83 m Kaynak: <http://www.henriqueoliveira.com/>

Görsel 8: Parietal Geçit (iç görünüm) | 2016 | MARTA Herford Müzesi, Herford, Almanya | ağaç kabukları, kontrplak, pigmentler ve diğer malzemeler Kaynak: <http://www.henriqueoliveira.com/>

Görsel 9: Parietal Geçit | 2016 | MARTA Herford Müzesi, Herford, Almanya | ağaç kabukları, kontrplak, pigmentler ve diğer malzemeler Kaynak: <http://www.henriqueoliveira.com/>

Görsel 10: Baitogogo | 2013 | Palais de Tokyo, Paris - France | plywood and tree brunchs | 6,74 x 11,79 x 20,76m | photo: André Morin Kaynak: <http://www.henriqueoliveira.com/>

Görsel 11: Gustav Klimt, The Kiss, 180 x 180 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1908-1909 Kaynak: <https://artsandculture.google.com/>

Görsel 12: Tammam Azzam, Syrian Museum, Klimt, Freedom Graffiti, photomontage, archival print, AP edition of 5, 2013 Kaynak: <https://www.tammamazzam.com/>

Görsel 13: Evren Selçuk, hayRaT, 2013-2016

Görsel 14: Evren Selçuk, hayRaT, 2013-2016

Görsel 15: Evren Selçuk, The Whistle, Yerleşirme, 75x50x5 cm, 2013

Görsel 16: Evren Selçuk, The Whistle, Yerleşirme, 75x50x5 cm, 2013

İsmail AYTAÇ

Prof. Dr. Fırat Üniversitesi, iaytac@firat.edu.tr, Elazığ, Türkiye

ORCID:000-0002-2427-2911

PALU SURP LUSAVORİÇ KİLİSESİ

Özet

Palu, geçmişten günümüze çeşitli medeniyetlerin üzerinde hüküm sürdüğü bir yerleşim yeridir. Bu nedenle Elazığ'ın ilk yerleşim yerlerinden olan Palu'un tarihi zengin bir kültürel mirası barındırmaktadır. Bu kültürel miraslardan biri olan Kiliseler de, sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik olarak geçmişten günümüze kültür varlığı olarak yerini almıştır.

Bu makale nitel bir araştırmadır. Surp Lusavoriç Kilisesi, Elazığ İli, Palu İlçesi, Çarşıbaşı mahallesinde yer almaktadır. Surp Lusavoriç Kilisesi, tek nefli ve doğu-batı yönünde dikdörtgen planlı olarak inşa edilmiştir. 2018 yılı içinde projeye yönelik yapılan kazı çalışmasında da herhangi bir kitabe rastlanmamıştır. Fakat apsis kısmının kemer içinde Ermenice bir yazıt görülmekte olup tarih okunmamaktadır. Kiliseyi XIX. Yüzyıl'ın ortalarına tarihlendirmekteyiz.

Makale, Surp Lusavoriç Kilisesinin Röleve-Restitüsyon ve Restorasyon projelerinin çizilmesi için yapılan kazı, hafriyat ve sondaj çalışmaları, proje çizimlerine değinerek, kilisenin, mimari özellikleri, planı, malzemesi, teknik ve süsleme özelliklerinden bahsedip, karşılaştırma ve değerlendirme, sonuç ve kaynaklar bölümü ile sınırlandırılmıştır. Ayrıca arşiv ve güncel fotoğraflar ile plan ve kesit çizimler kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Palu, Kilise, Mimari, Restorasyon.

PALU SURP LUSAVORIC CHURCH

Abstract

Palu is a settlement where various civilizations have ruled from past to present. For this reason, the history of Palu, one of the first settlements of Elazig, contains a rich cultural heritage. Churches, which are one of these cultural heritages, have taken their place as cultural assets from past to present in socio-cultural and socio-economic terms.

This article is a qualitative research. Surp Lusavoriç Church, which is the subject of our article, is located in Elazig Province, Palu District, Çarşıbaşı neighborhood. Surp Lusavoriç Church was built with a single nave and a rectangular plan in the east-west direction. No inscription was found in the excavation work carried out for the project in 2018. However, an Armenian inscription is seen inside the arch of the apse, and the date is not read. The church XIX. We date it to the middle of the century.

The article refers to the excavation, excavation and drilling works carried out for drawing the Surp Lusavoriç Church's Relief-Restitution and Restoration projects, the project drawings, and the architectural features, plan, material, technical and ornamental features of the church, and the comparison and evaluation, results and resources section. In addition, archive and up-to-date photographs and plan and section drawings were used.

Keywords: Palu, Church, Architecture, Restoration.

1.Giriş

Palu İlçesi, Elazığ İl merkezine uzaklığı 77 km uzaklıktadır. Yüzölçümü 410 km² olan ilçenin ortasından Murat nehri geçmektedir. Palu, deniz seviyesinden 844 m yüksekliktedir. İlçe, çukur bir sahada yer almakta olup Murat Nehri'nin sağ sahilinde vadi tabanı düzlüğü ile demiryolu çevresinde kuruludur.

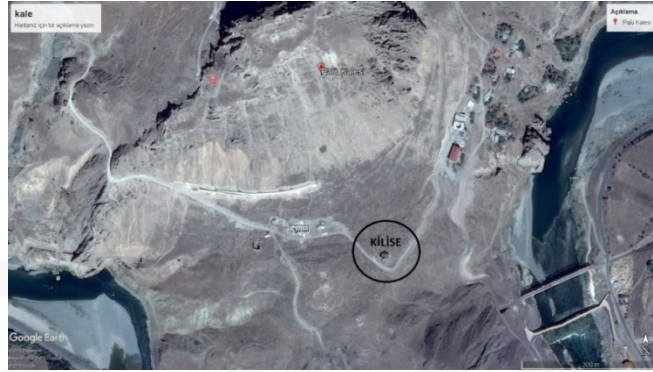


Foto 1. Eski Palu uydudan görünüm

Antik Çağlardan beri Doğu Anadolu'nun önemli merkezlerinden biri olan ve yakın zamana kadar Elazığ ile Bingöl (Çapakçur) arasındaki bölgeye adını veren Palu'nun ilk yerleşim merkezi, günümüzde ilçe sınırları dâhilinde bulunan Örencik (Hıraba) Köyü yakınındaki Şimşat Kalesi'dir.(Parla,1982: 2510) Burası, Bizans döneminde Arsamosata, Ermeni prensliği döneminde Aşmuşat, diğer muhtelif dönemlerde ise Balauos, Balu, Palao, Şebeteria, Romanapolis, Asmosata, Arsamsat, Arşemşat, Sumaysat ve Samsat gibi adlarla anıldı. Bölgede sırasıyla Sümerler, Subarular, Hurriler, Mittaniler, Hititler, Asurlular, Urartular, İskitler, Medler, Persler, Makedonyalılar, Selevkoslar ve Partlar, Romalılar ve Sasanîlerin hâkimiyeti yaşandı. III. yüzyıldan itibaren Roma ve Bizans devletleri bölgeye egemen oldular.(Yapıcı,2004:10)



Foto 2. Eski Palu'dan genel bir görünüş -XIX. Yüzyıl- (F. Şedele'den)

Palu, VII. yüzyılda Halife Ömer zamanındaki Arap akınları neticesinde İyaz bin Ganem tarafından fethedildi. Ancak kısa bir süre sonra Bizanslılar yeniden hâkimiyeti ele geçirdi.(Parla,1982:2511) Sonraki yıllarda gerçekleşen Arap akınları da kalıcı sonuçlar vermedi ve bölgede istikrarsız bir dönem yaşandı. XI. yüzyılın son çeyreğinde ise bölgeye yapılan Türk akınları neticesinde Çubukoğulları Beyliği Palu'yu ele geçirerek Emir Çubuk beyliğinin merkezini Palu olarak belirledi. (Ünal,1997:232;Yapıcı,2004:11-30) Bu devirde bölgede sayısız savaş yaşandı. Bu savaşlar sonunda çeşitli grupların akınlarıyla çok sayıda göç gerçekleşti. Böyle bir ortamda Çubukoğulları Beyliği varlığını sürdüremeyerek bölgede Artuklular ve Harezmlilerin ardından Anadolu Selçuklu Devleti'nin hâkimiyeti görüldü.

(Yapıcı,2004:34-38) Anadolu Selçuklularının dağılmasının ardından Moğol, Karakoyunlu, Kadı Burhaneddin, Akkoyunlu ve Safevî hâkimiyetleri yaşandı.(Ünal,1992: 241)

XVI. yüzyılın başlarında Safevilerin hâkimiyeti altında bulunan Palu, 1514 yılında Osmanlı ve Safevî devletleri arasında meydana gelen Çaldıran Savaşı sonunda Cemşid Bey ve Karaçinzade Ahmed Bey'in yoğun uğraşları sayesinde Osmanlı Devleti'nin egemenliğine geçti. Burada Cemşid Bey, Osmanlı Devleti'ne bağlılığını bildirince Palu bölgesi kendisine ve ailesine "yurtluk-ocaklık" ve "hükümet" statüsünde verildi. (Karabulut,2017:149-151) Bu dönemden itibaren askerî, idarî ve malî açılarından "hükümet"; adlî ve idarî bakımlardan da "kaza" statüsünü alacak olan Palu için Osmanlı belgelerinde yer alan "Palu Hükümeti" ve "Palu Kazası" ifadeleri hem idarî hem de coğrafi anlamda aynı bölgeyi ifade etti.(Çakar,2018:23)

Palu, XVI. ve XVII. yüzyıllarda Diyarbekir Eyaleti'ne bağlı idi.(Aksın,1999:27;Yılmazçelik,1995:123-126) XVIII. yüzyılın sonlarına doğru malî açıdan Maden-i Hümayun Emanet'ine, XIX. yüzyılın ortalarına kadar da idari olarak Diyarbekir Eyaleti'ne tâbi oldu.(Aksın,1999:27-28) 1846 yılında Diyarbekir Eyaleti'nden ayrılarak müstakil bir eyalet haline getirilen Harput'a Maden-i Hümayun Sancağı da bağlandığında bu sancağa tâbi olan kazalar arasında Palu da yer aldı (Aksın,1999:28-30).

Palu'nun bu idari yapısı 1867 yılına kadar devam etti.¹ Bu dönemde Harput'un adı Ma'muratü'l-Aziz olarak değiştirildi ve tekrar Diyarbekir Vilayeti 'ne bağlandı. Ayrıca 1875 yılında yapılan bir idarî düzenlemeyle Diyarbekir Vilayeti 'nden ayrılarak müstakil bir mutasarrıflığa, 1878 yılında ise vilayete dönüştürüldü.(Aksın,1999:34-35) Yapılan bütün bu düzenlemelerin ardından Palu, 1867 yılından 1881 yılına kadar Diyarbekir Vilayeti 'ne ve Ma'muratü'l-Aziz Sancağı 'na;² 1881 yılından 1883 yılına kadar da Ma'muratü'l-Aziz Vilayeti ve Ergani Sancağı 'na bağlı bir kaza oldu. (Yapıcı,2004:110-114) 1883 yılından itibaren Diyarbekir Vilayeti ve Ergani Madeni Sancağı 'na bağlı bir kaza olan Palu'nun, bu son idarî statüsü Meşrutiyet'in ilanına kadar devam etti.³

2. Palu Surp Lusavoriç Kilisesi

2.1. Yeri ve Konumu

Surp Lusavoriç Kilisesi, Eski Palu'da Çarşıbaşı mahallesinde yer almaktadır. 340 ada, 16 parsel de bulunan kilise, KTVKYK (Kültür Ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu) tarafından 13.02.1986/1838 ve Diyarbakır Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından 30.03.2012/446 tarihinde I. Gurup yapı olarak tescillenmiştir. Kilise, Ermenilere ait bir Katolik kilisesidir.



Foto 3. Surp Lusavoriç Kilisesi (1985) (F. Şedele)

¹H.1279 Tarihli Devlet Salnamesi, s. 157; H.1281 Tarihli Devlet Salnamesi, s. 185; H.1282 Tarihli Devlet Salnamesi, s. 173; H.1281 Tarihli Devlet Salnamesi, s. 172.

²H.1286 Tarihli Diyarbekir Vilayet Salnamesi, s. 55; H.1293 Tarihli Diyarbekir Vilayet Salnamesi, s. 103.

³H.1323-R.1321 Tarihli Diyarbekir Vilayet Salnamesi, s. 148; H.1323 Tarihli Devlet Salnamesi, s. 847-848.



Foto 4. Kilise kazı öncesi hava görünüm



Foto 5. Kilise kazı öncesi detay

2.2. Tarihçesi

Palu'daki Surp Lusavoriç Kilisesinin üzerinde herhangi bir kitabe bulunmamaktadır. 2018 yılı içinde projeye yönelik yapılan kazı çalışmasında da herhangi bir kitabeye rastlanmamıştır. Fakat apsis kısmının kemer içinde Ermenice bir yazıt görülmekte olup tarih okunmamaktadır. Yayın taramalarında T.A. Sinclair, kiliseyi XIX. yüzyıl'ın başlarına tarihlemektedir (Sinclair,1989:122).



Foto 6. 19. Yüzyıl sonlarında Surp Lusavoriç Kilisesi (F. Şedele'den)

M. 1878 de bölgeyi gezip raporlaştıran yayınlarda bu tarihlerde kilisenin yeni inşa edildiği şu ifadeler ile kaydedilmektedir: “ Şehirde Ermenilere ait dört kilise bulunuyor. Surp Sahak, Surp Lusavoriç, Surp Asdvadzadzin ve Surp Giragor adına edilmiş bu kiliselerden Surp Lusavoriç Kilisesi yeni inşa edilmiştir ve haç şeklinde bir kubbesi vardır. Surp Lusavoriç Kilisesinin beş dükkânı ve Fermanyan Bağdasar Ağanın üzerine kayıtlı on mağazası bulunuyor. Bu mülkler yılda bin kuruştan fazla kar sağlamaktadırlar. Kilisenin adıyla anılan ve yüksekçe bir binadan ibaret olan okul, diğerine kıyasla daha düzenli. Yüz elliden fazla talebe çeşitli sınıflara ayrılmış durumdadır. Okuma, dilbilgisi, matematik, Ermeni tarihi, Hristiyanlık, güzel yazı gibi dersler okutuluyor.” (Bardizaktsi vd,2010:101-103) Bu bilgiler ışığında kilisenin, XIX. Yüzyıl'ın ortalarında yapılmış olduğunu düşünmekteyiz. Kubbe kasmağının yüksekliği ve Doğu-Batı cephedeki pencere ebatlarının büyüklüğü de mimari olarak bu tarihi desteklemektedir.

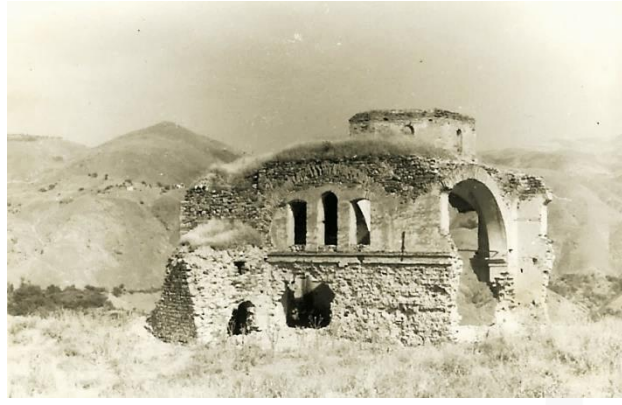


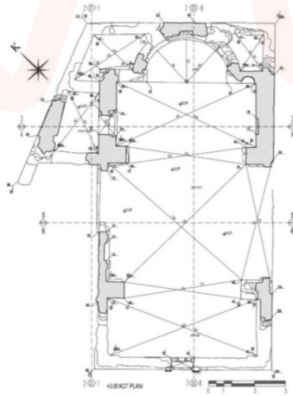
Foto 7. Surp Lusavoriç Kilisesi (F. Şedele'den- 1985)

2.3. Mimari Analizi

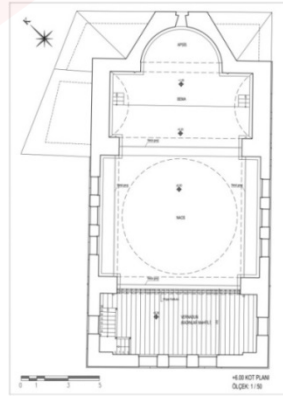
2.3.1 Plan ve Plan Elemanları

Kilise, tek mekânlı olarak inşa edilmiş ve üzeri sekizgen kasnakla yükseltilmiş bir kubbe ile örtülüdür. Rölöve çalışmaları öncesi 2018 yılında kısmi kazı çalışması yapılmıştır. Kazı çalışmalarında kilisenin toprak altında kalan duvar izleri net bir şekilde ortaya çıkarılmıştır. Giriş kapısının sağ ve sol yanlarında sütunları taşıdığı düşünülen kesme taş ayaklar ve üzerlerindeki metal kenet izleri ortaya çıkarılmıştır.

Kilise, tek nefli ve doğu-batı yönünde dikdörtgen planlıdır. Yaklaşık 11.60x22.60 m ebatlarındadır. Tek kubbeli olan yapının üst örtüsü yıkılmıştır. Yapı; Apsis, Bema, Naos ve Narteks bölümlerinden oluşmaktadır. Narteks bölümü tamamen yıkılmış, yapılan kazı çalışmaları sonucu duvar izleri ve batı cephesinden açılan kapı girişi ortaya çıkarılmıştır.



Çizim 1. Kilise rölöve planı (Y. Spor)



Çizim 2. Kilise restitüsyon planı (Y. Spor)

Giriş mekânı; Özellikle batı cephesindeki kazı çalışmasında, mevcut toprak yüzeyinden yaklaşık 60-65 cm aşağıda giriş kapısı izine rastlanmıştır. Kazıda ortaya çıkarılan kapı girişi eşik taşı +0.00 kotu kabul edilmiştir. Giriş kapısının sağ ve sol yanlarında sütunları taşıdığı düşünülen kesme taş ayaklar ve üzerlerindeki metal kenet izleri net bir şekilde ortaya çıkarılmıştır. Mevcutta tamamen yıkık olan batı cephesi, kazı çalışmalarında ortaya çıkan duvar izlerine göre belirlenmiştir. Kapı boşluğu cephenin aksında yer almaktadır. Yapılan kazı neticesinde iki sıra kesme taş baza izleri ve yine kesme taş kaplama izleri ortaya çıkmıştır. Bu izlerden ve mimari gereklilikler göz önüne alınarak aynı zamanda yapının diğer cephelerinde bariz bir şekilde gözükten, silme kotuna kadar olan kısım muntazam kesme taş kaplamadır.



Foto 8. Kazıda bulunan batıdaki cümle kapısı (2018)

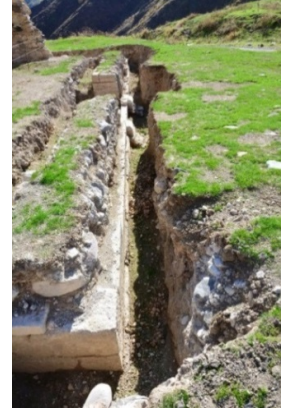


Foto 9. Kazıda çıkan batı cephesi duvar izleri

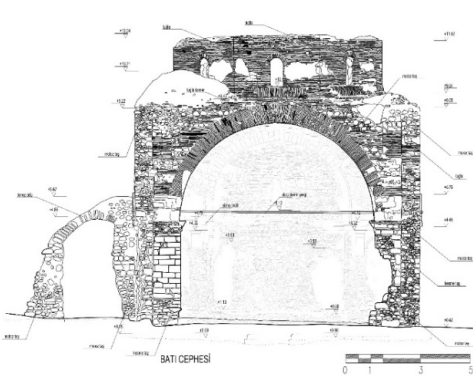


Foto 10. Batı cepheden görünüm (2003)

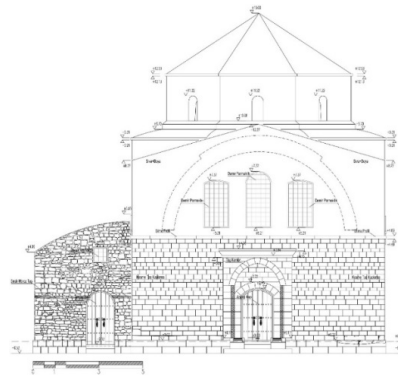


Foto 11. Batı cepheden görünüm (2018)

Silme kotundan sonra sıvalı olduğu mevcut durumdan anlaşılmaktadır. Kazı sırasında ortaya çıkarılan ve kapı kenarlarında kullanıldığı düşünülen taş malzemeler dikkate alınarak giriş kapısı belirlenmiştir. Silme kotundan sonra sıvalı olarak devam eden duvar yüzeyinde, kuzey ve güney cephesinde de bulunan üçlü pencere grubu yer almaktadır. Vernadun denilen kadınlar mahfili bu cepheye yaslanmaktadır. Vaftiz odasının batıya bakan cephesinde de bir kapı ve üzerinde kare biçimli bir pencere yer almaktadır.



Çizim 3. Batı cephesi rölöve kesiti (Y. Spor)



Çizim 4. Batı cephesi restitüsyon planı(Y. Spor)

Apsis Bölümü; doğu uçta yer almaktadır. Bema bölümünden Apsise geçişte 4 basamaklık bir yükselti bulunmaktadır. Apsis, +1.00 kotunda ve her iki yanında da kemerli bir geçiş ile Pastoforyum odalarına bulunmaktadır. Bu odaların duvar izleri kazı sırasında ortaya çıkmıştır. Bu mekânlara Apsis duvarından açılan birer kapı/pencere

boşluğundan ulaşılmaktadır. Apsis duvarındaki bu boşluklar büyük tahribata uğramış ve yıkılmıştır. Ancak Apsisin güney yönündeki kapı/pencere boşluğunun tuğla kemerlerinin bir bölümü henüz yerinde durmaktadır. Apsisin üst örtüsü yarım kubbe şeklindedir. Malzemesi kaba yonu taş ve sal taşlarından oluşmaktadır.

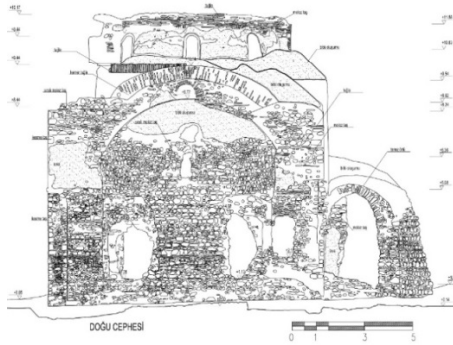


Foto 12. Bemadan vaftiz odasına geçiş

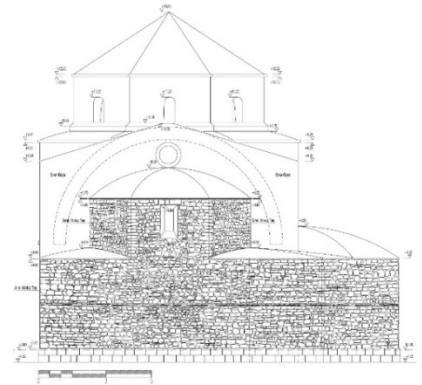


Foto 13. Doğu cepheden görünüm

Bema Bölümü; Apsisin önünde yer alır. 4.17x9.13 m ebatlarında dikdörtgen bir alandır. Büyük bir tuğla tonoz ile örtülüdür. Sıva ile kaplı olduğu belli olan tonozun sıvaları çok büyük oranda yok olmuştur. Bema mekânının kuzeye bakan duvarından kemerli bir koridor ile papaz ya da vaftiz odasına geçilmektedir. 10 m² civarında olan bu Oda'da düzgün kesme taş malzeme kullanılmış olup, odanın üzeri tonoz ile örtülüdür. Mekânın doğu ve batı duvarları tamamen yıkık durumdadır. Kazı çalışmasında herhangi bir bodrum-mahzen izine rastlanılmamıştır. Bema mekânında apside bakan duvarlarında birer niş bulunmaktadır. Bu nişlerden, biri ayakta olmasına karşın ikinci niş tamamen yıkılmıştır.



Çizim 5. Doğu cephesi rölöve kesiti(Y. Spor)



Çizim 6. Doğu cephesi restitüsyon planı(Y. Spor)

Narteks ve Naos Bölümü; Kuzey cephesinde yer alan narteks ve naos bölümü +0 kotunda devam etmektedir. Bema bölümü tek basamaklık bir yükselti ile +0.20 kotundadır. Girişte Narteks bölümünün solunda yer alan ahşap bir merdivenle 'Vernadun' denilen kadınlar mahfiline çıkılmaktadır. Kilisenin kuzey cephesi, narteks kısmı hariç beden duvarları ayakta kalan cephedir.



Foto 14. Kuzey cepheden görünüm (1985)



Foto 15. Kuzey cepheden görünüm (2018)

Zemin kat hizasında iç mekândaki sağır nişlerin bulunduğu duvar kısmen yıkılmıştır. Kesme taş silme ile ayrılan üst kat kısmı sağlam bir şekilde ayakta. Naos bölümüne bakan duvarda üçlü pencere grubu yer almaktadır. Bu pencerelerin her iki yanda olanı basık kemerli, ortadaki yuvarlak kemerli ve daha yüksektir. Narteks kısmına bakan bölümde ise bir adet yuvarlak kemerli pencere bulunmaktadır. Güney cephesi, Narteks kısmının tamamı ve Naos kısmının büyük bir bölümü yıkılmış olan cephe.

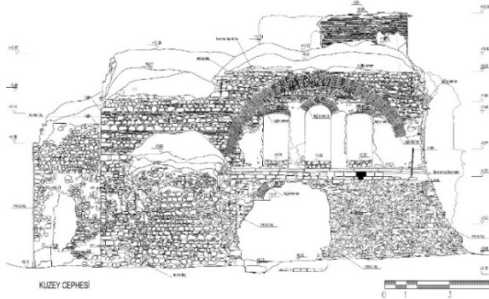


Foto 16. Güney cepheden görünüm (F. Şedele'den 1985)

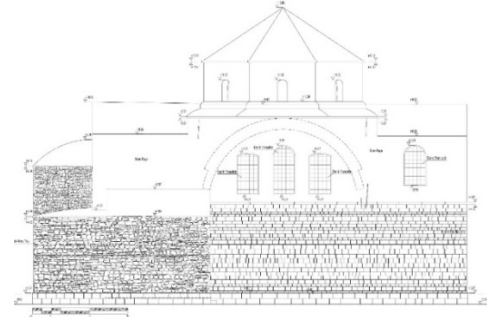


Foto 17. Güney cepheden görünüm

Vaftiz Odası; Kuzey cephenin doğu yönünde Vaftiz odası yer almaktadır. Tek katlı ve tonoz örtülü olan Vaftiz odası Apsisin yanlarında bulunan Pastoforyum mekânıyla bitişiktir. Bu mekâna Bemadan yuvarlak kemeri bir geçiş ile ulaşılmaktadır. Aynı zamanda batıya bakan yüzünde kemerli bir kapı ve üzerinde kare bir pencere yer almaktadır. Naos mekânı, Bema ve Narteks kısımlarından bir miktar daha yükselerek sekizgen kasnakı oluşturur ve oradan kubbeyi örten dilimli çatı örtüsüne ulaşır. Sekizgen kasnağın her bir kenarında yuvarlak kemerli birer pencere boşluğu yer almaktadır.



Çizim 7. Kuzey cephesi rölöve kesiti(Y. Spor)



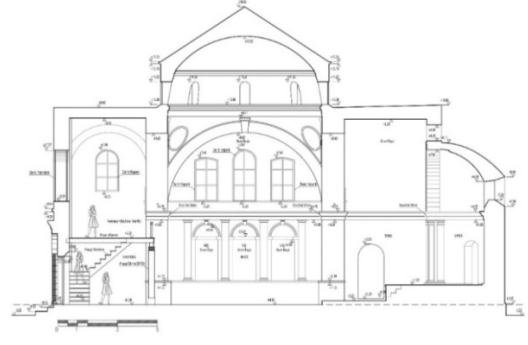
Çizim 8. Kuzey cephesi restitüsyon planı(Y. Spor)

Kilisenin güney cephesinde, kesme taş silme profilin altında kalan zemin kat hizasında kesme taş kaplama kullanılmıştır. Ayakta kalan duvarlarda bu durum bariz bir şekilde kendini göstermektedir. Naos mekânı, Bema ve

Narteks kısımlarından bir miktar daha yükselerek sekizgen kasnakı oluşturur ve oradan kubbeyi örten dilimli çatı örtüsüne ulaşır. Sekizgen kasnağın her bir kenarında yuvarlak kemerli birer pencere boşluğu yer almaktadır.



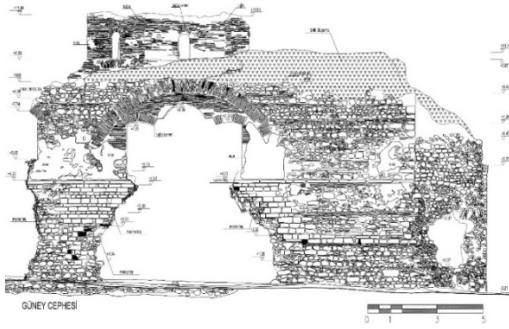
Foto 18. Naos 'tan Bema ve Apsise bakış



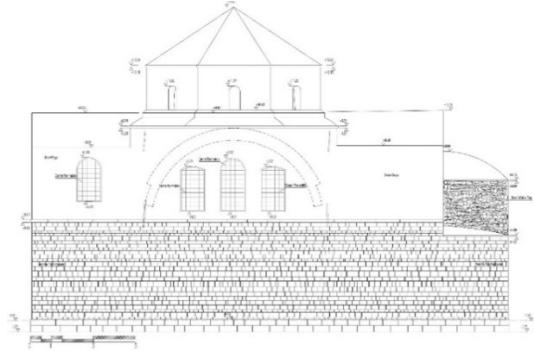
Çizim 9. Kilise boy restitüsyon kesiti (Y. Spor)

2.3.2 Malzeme Teknik

Zemin kat hizasında iç mekândaki sağır nişlerin bulunduğu duvar ve üst kısımda yer alan üçlü pencere kısmı tamamen yıkılmıştır. Üçlü pencere grubunun üst kemer tuğlaları net bir şekilde gözükmemektedir. Kesme taş silme ile ayrılan üst kat hizasında, beden duvarlarındaki sıva izleri büyük oranda gözükmemektedir. Apsisin güney yönündeki kapı/pencere boşluğunun tuğla kemerlerinin bir bölümü henüz yerinde durmaktadır. Apsisin üst örtüsü yarım kubbe şeklindedir. Malzemesi kaba yonu taş ve sal taşlarından oluşmaktadır.



Çizim 10. Güney cephesi rölöve kesiti (Y. Spor)



Çizim 11. Güney cephesi restitüsyon planı (Y. Spor)

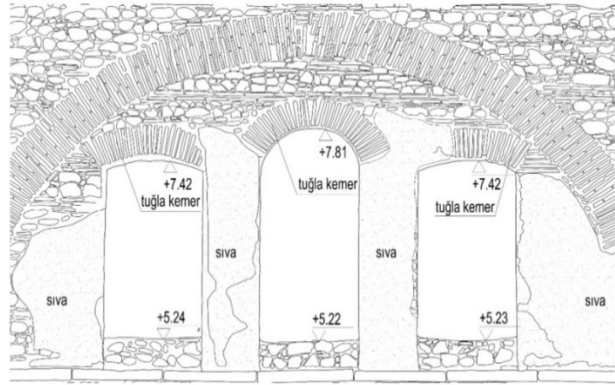
Yapı elemanları olarak; *Pencereler*; Yapının ayakta kalan kuzey cephesinde üç adet kemerli pencere boşluğu yer almaktadır. Üçlü bir düzende olan pencerelerden ortadaki 1.20x2.60 m ebatlarında ve yarım daire kemerlidir. Sağ ve solunda bulunan pencere boşluğu ise 1.20x2.16 m ebatlarında ve basık kemerlidir. Pencerelerin içeri bakan yüzlerinde pencere kasası izleri belirgin bir şekilde ortadadır. Pencereler, iki kat yüksekliğinde olan yapıda, ikinci kat hizasında yer almaktadır. İçerden ve dışardan sıvalı olan yüzlerinde, sıva kayıpları görülmektedir. Bu sıva kayıplarından dolayı pencere kemerlerini oluşturan tuğlalar belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Aynı pencere grubu, güney cephesinde de simetrik bir şekilde olmasına karşın, bu cephedeki pencerelerin bulunduğu duvar büyük oranda yıkılmıştır.



Foto 19. Kuzey cephe pencerelerden detay (F. Şedele,1985)



Foto 20. Kuzey cephe pencerelerden detay (2018)

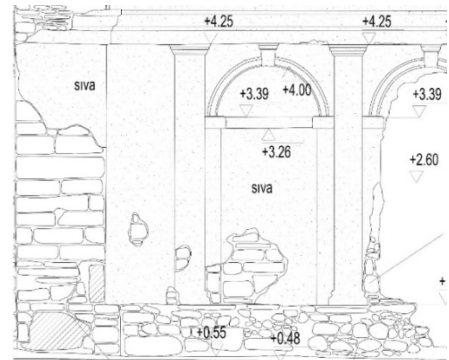


Çizim 12. Kuzey cephe pencere planı (Y. Spor)

Nişler; Yapının ayakta kalan kuzey cephesinde üç adet kemerli pencere boşluğu izdüşümünde, üç adet yarım daire kemerli niş yer almaktadır.



Foto 21. Kuzey cephe nişler

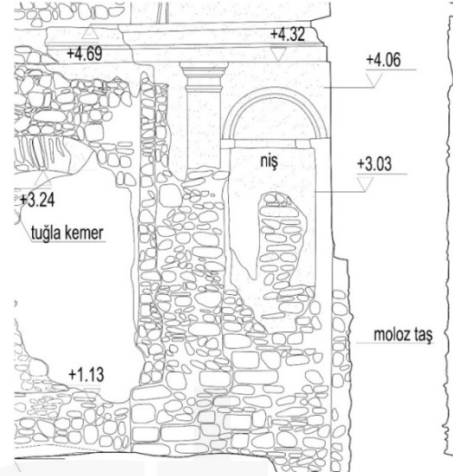


Çizim 13. Nişlerden kesitler (Y. Spor)

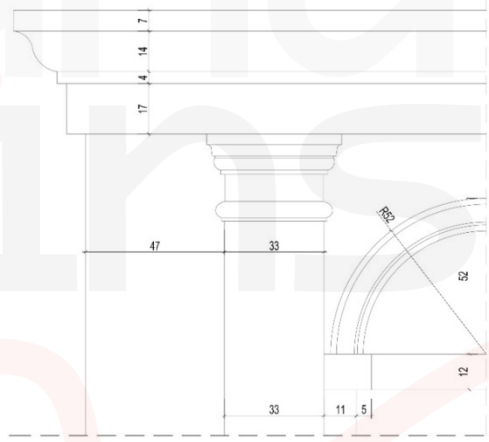
Bunlardan en soldaki ayakta iken diğer iki niş tamamen yıkılmıştır. Nişlerin sağında solunda dikdörtgen kesitli plasterler ve bunların profilli başlığı ve pabuçları vardır. Yarım daire kemerlerin tepe merkezinde siva ile yapılmış taç eleman yer almaktadır. Zemin kat kotunda yer alan nişlerden üst kat kotunda yer alan pencere boşluklarına geçişte, yapıyı çepçevre saran belirgin bir silme profili yer almaktadır. Bu profil yer yer kırılmış ve sökülmiş olsa da, kat silmesi şeklinde yapının bütün duvarlarını, apsis de dahil olmak üzere sarmaktadır.



Foto 22. Niş'ten detay



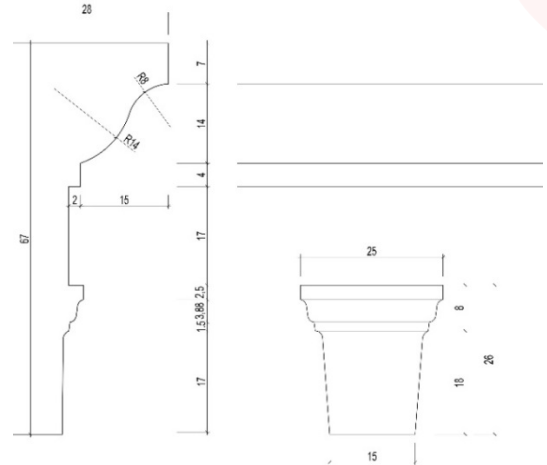
Çizim 14. Niş çizimi (Y. Spor)



Çizim 15. Apsisin güneyindeki yuvarlak kemerli niş ve plaster ile başlık ve kat silmesi profili (Y. Spor)



Foto 23. Kuzey cephe, niş'ten detay



Çizim 16. Nişin detaylı çizimi (Y. Spor)

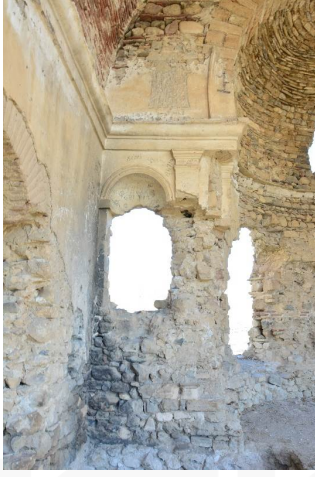
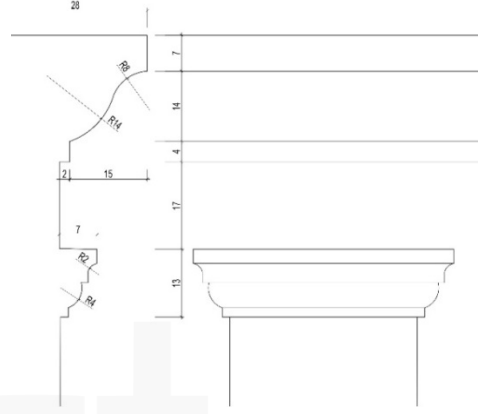


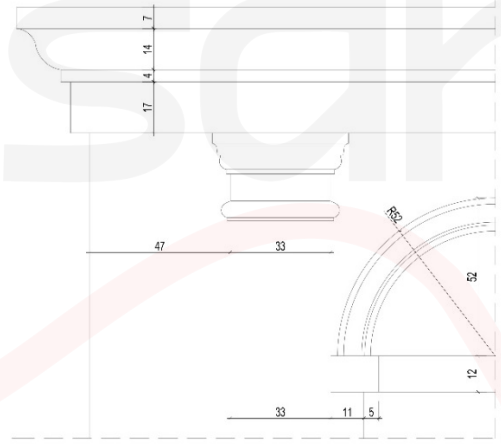
Foto 24. Kuzeydoğu, niş' ten detay



Çizim 17: Niş'in çizimi (Y. Spor)



Foto 25. Kuzeydoğu, niş' ten detay



Çizim 18. Niş'in çizimi (Y. Spor)

2.3.3 Süsleme

Surp Lusavoriç Kilisesinde mimari elemanların oran-orantıları yapıya içten ve dıştan estetik değer kazandırmıştır. Ayrıca taş ve tuğla kemerlerin kullanılması da estetik yönden zenginlik katmıştır. Bu kilisede litürjik taş süslemeleri ve fresk tekniğinde resimler bulunmaktadır. Bunların çoğunluğu yıpranmış durumdadır. Restorasyona yönelik arkeolojik kazılarda bunlara yönelik örnekler elde edilmiştir.

Hıristiyan dini mimarisinde dini öğretmek için resim sanatı yoğun olarak kullanılmıştır. Zamanla kiliselerde belirli kurallara oturmuş resim programlanması gelişmiştir. “Orta Bizans Kiliselerinde resimlenme sistemi gelişigüzel değildir. Resimler, her mimari bölümün sembolik anlamı doğrultusunda yapılıyordu. Sözgelişi kubbe, gökyüzünü temsil eder. Bu kısım, fanilere (ölümlülere) ait bir yer değildir. Naos, yani ana mekân duvarlarında ise yeryüzü ile ilgili sahneler yer alır. Kubbede genellikle genç (Apollon tipinde) ya da yaşlı, sakallı olarak (Pantokrator tipinde) İsa tasvir edilir. Kubbe kasnağında ise havariler ve Tevrat peygamberleri yer alır. Kilisenin doğu ucundaki apsis bölümünde Meryem, litürjik (İsa'nın son yemeğine ilişkin tören) akşam yemeği, İsa'yı haber vermiş olan peygamberler ve bazı kilise babaları tasvir edilir. Bema adı verilen ve apsis ile ana mekân (naos) arasında yer alan bölümde ise, örtü tonozunda boş bir taht resmi bulunur, İsa'nın gelip buradan son yargulamayı yapacağına inanılır. Tahtın çevresinde İsa'ya işkence edilen aletler yer alır. Bu sahneye Hetoimasia adı verilir. Ana mekânın üst duvarlarında Hristiyanlığın on iki bayram ve yortusu, alt duvarlarında ise, aziz ve martir (din şehidi) resimleri bulunur. Kubbe yuvarlağının

dörtgen durumuna gelişini sağlayan sferik üçgen bölmeler (pandantifler) üzerinde dört İncil yazarı sembolleri olan kartal, aslan, boğa ve melek tasvirleriyle görünürler” (Tansuğ,1992:62-63).

Yukarıdaki resim programlanması dikkate alındığında, Surp Lusavoriç kilisesinde de uygulanmış olduğu kalan İncil yazarları ya da papazların figürlerinden anlaşılmaktadır. Muhtemelen kubbe içinde Pantokrat İsa figürü olmalıydı. Palu kilisesinde apsis kemerinin naosa bakan yüzlerinde İncil yazarları ya da papazların figürleri görülmektedir. Kubbe geçişlerindeki madalyonların her birinin içerisindeki birer figürün portrelerinin dört İncil yazarlarına ait olduğunu tahmin etmekteyiz. Günümüzde harap durumdadır. Bu figürler, krem fresk tekniğiyle sıva üzerine mavi renk kullanılarak yapılmıştır.



Foto 26. Apsis kemerdeki Melek Figürü (F. Şedele'den -1985)

Foto 27. Apsis kemerdeki Melek Figürü

Ayrıca kilisede, süsleme olarak bütün cephelerde bazı taş malzemelerin üzerinde bitkisel motifli haç sembolleri görülmektedir. Arkeolojik kazılarda üç ayrı haç motifine rastlanmıştır. Birinde dikdörtgen panonun zencerek çerçevesinin ortasında uçları helezonik şeklinde olan malta haçı bulunmaktadır. Diğerinde çerçeve içerisinde uçları lotus şeklinde malta haçı işlenmiştir. Üçüncüsünde ise kazıma tekniğiyle basit bir haç yapılmıştır. Ayrıca kazılarda burmalı sütünce parçalarına da rastlanmıştır.



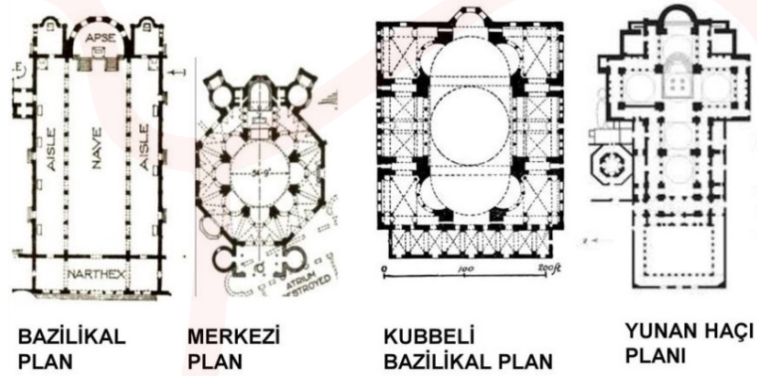
Foto 28. Bitkisel motifli haç sembolleri



Foto 29. Mimari öge olarak kullanılan motifli taşlar

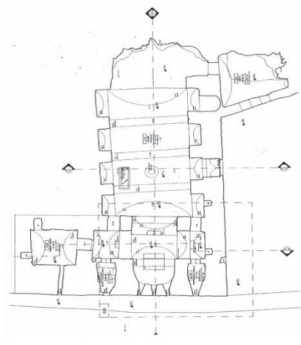
3. Karşılaştırma ve Değerlendirme

Bizans dini mimarisinde pek çok plan şeması uygulanmıştır. Haçın Hıristiyan inancındaki sembolik anlamı ve önemi nedeniyle, haç formunda inşa edilen yapılar erken dönemlerden itibaren Hıristiyan mimarisinde uygulanmıştır. Kilise, martirion ve baptisterion gibi farklı işlevlerde inşa edilen haç planlı yapılar, 'Serbest Haç' 'kapalı Yunan haçı' olarak başlıca iki ana grup ve farklı alt gruplarda ele alınmaktadır. Serbest haç planlı yapılar Hıristiyanlığın ilk dönemlerinden itibaren farklı işlevlerde ve coğrafyalarda uygulanmaya başlanmıştır. Plan tipinin kökeni ve ilk örnekleri konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. İkonaklasms döneminin bitiminden, yani orta Bizans Döneminden (843-1204) itibaren Bizans Kilise mimarisinde uygulanan en yaygın tip 'kapalı Yunan haçı' planıdır (Eyice,1988:46).



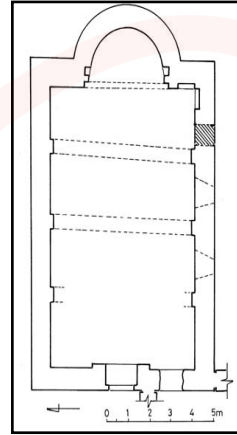
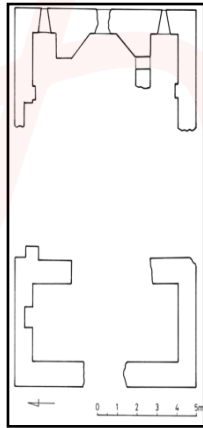
Çizim 19. Kilise plan tiplerinden bazıları (S. Eyice)

Elazığ İli ve çevresinde çok sayıda şapel ve kilise günümüze kadar ulaşmıştır. Harput Kiliseleri; Surp Agop Kilisesi, Katolik Kilisesi, Surp Garabet Kilisesi, Protestan Kilisesi, Süryani Kilisesi, Sinabut Kilisesi, Mor Şamon Kilisesi, Meryem Ana (Yakubi) Kilisesi ve Kızıl (İğdeli) Kiliseleridir. Arşiv kayıtlarında Harput Kiliseleri hakkındaki bilgiler şöyledir; Polonyalı Simon 1608-1619 da isim vermeden Harput'ta üç kilisenin varlığından söz etmektedir. (Andreasyon,1967:89) Osmanlı Salnamelerindeki Kiliselerle ilgili şu bilgiler verilmektedir: Mamurat-ül Aziz Salnamesinin 80. sayfasında (H.1298/M.1880-1881) Harput'ta 4 kiliseden, Mamurat-ül Aziz Salnamesinin 100. sayfasında (H.1301/M.1883-1884)Harput'ta 8 kiliseden bahsetmektedir. Mamurat-ül Aziz Salnamesinin 146. Sayfasında (H.1310/M.1892) şehir genelinde 22 kilise ve manastır olduğundan bahsetmektedir. İshak Sunguroğlu, Harput Yollarında cilt 1. kitabının sayfa 343-356 da Harput Kiliseleri hakkında bazı bilgiler kaydetmiştir.

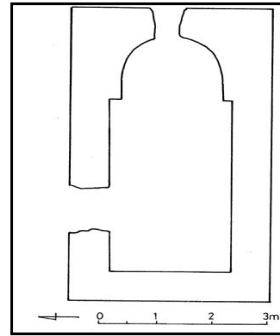
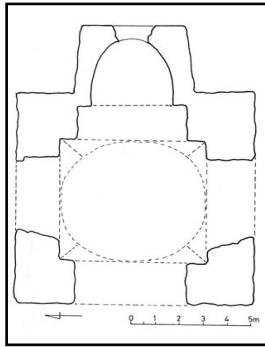


Çizim 20. Harput Meryem Ana Kilisesi Planı (DKBK Arşivi) **Foto 30.** Harput Meryem Ana Kilisesi (2017)

Elazığ il merkezi İzzetpaşa Mahallesi'nde yer alan Kilise, Keban merkezde bulunan kilise, Kovancılar İlçesi, Ekinözü (Habab) Köyünde bulunan Habab Kilisesi ve Venk Manastırı (Surb Asvadzadzin Kilisesi), Karınca Köyü içinde bulunan kilise, Çakırkaş (Hoşmat) Beldesi'nin Yukarı Hoşmat Mahallesi'nin güney sınırında bulunan Hoşmat kilisesi, Taşçanak (Totik) Köyü'nün 200 m kadar kuzeydoğusunda bulunan Totik Şapeli, (Danık,2008:351-354) Tuncelinin Mazgirt ilçesinde bulunan Aşağı ve Yukarı Kilise, Eski Palu Aşağı Mahalle ile Çarşıbaşı Mahallesi arasında yer alan I No.lu (Surb Lusavoriç) Kilise, Palu İlçesi, Keklikdere Köyü'nün 300 m kuzeyinde bulunan Tırke Kilisesi, Karacabağ (Caro) Köyü'nün 1 km güneybatısında bulunan Caro Kilisesi, Palu İlçesi, Yeşilbayır (Venk) Köyü'nün 1 km doğusunda bulunan Venk Kilisesi, Alacakaya İlçesi Bağın Köyü'nün 2.5 km güneybatısında yer alan Bağın Kilisesi bulunmaktadır.(Danık,2007 :237-239)



Çizim 21. Venk (Surb Asvadzadzin), rölöve (E.Danık) **Çizim 22.** Karınca Köyü Kilisesi, rölöve (E.Danık)

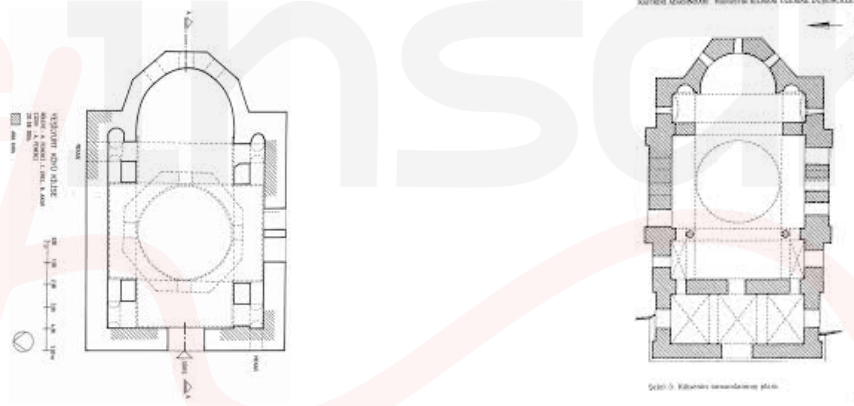


Çizim 23. Hoşmat Kilisesi, rölöve (E.Danık)

Çizim 24. Totik Şapeli, rölöve (E.Danık)

Palu Surp Lusavoriç Kilisesi hakkında ise, M. 1878 de bölgeyi gezip raporlaştıran yayınlarda bu tarihlere kilisenin yeni inşa edildiği şu ifadeler ile kaydedilmektedir: “Şehirde Ermenilere ait dört kilise bulunuyor. Surp Sahak, Surp Lusavoriç, Surp Asdvadzadzin ve Surp Giragor adına edilmiş bu kiliselerden Surp Lusavoriç Kilisesi yeni inşa edilmiştir ve haç şeklinde bir kubbesi vardır.” (Bardizaktsi vd ,2010:101)

Palu Surp Lusavoriç Kilisesi, tek nefli, dikdörtgen plan şemasına sahiptir. Anadolu’da Hristiyanlar tarafından tek nefli, dikdörtgen plan kiliseler çok sayıda inşa edilmiştir. Bunlardan Niğde Bor’da yer alan kilise, 19. yy’a tarihlenmiş ve Orta Bizans döneminde ve sonrasında çokça uygulanan kapalı Yunan haçı planını yansıtmaktadır. Doğu-batı doğrultusunda uzanan yapının apsis dâhil uzunluğu yaklaşık 12. 00 m, kuzey ve güney haç kolları arasındaki mesafe duvardan duvara 7. 00 m’dir. Kilise batıda, kareye yakın dikdörtgen planlı bir naos ve doğuda, içten merkezi içeride yarı yuvarlak planlı bir apsisden ibarettir. Doğu-batı doğrultunda kareye yakın dikdörtgen planlı naos, ortada dört dikdörtgen kesitli destek üzerine oturan pandantif geçişli kubbe ile örtülüdür. Kubbe kasnağı dıştan sekizgendir (Pekak, 2008:87). Muğla Kapıkırı köyünde bulunan kilise ise, yaklaşık 10x18 m. boyutlarında Doğu-Batı yönünde uzanan katedralik; dikdörtgen naos ve naosun doğusunda dıştan üç cepheli büyük bir apsis ile naosun batısında bir narteksten oluşmaktadır (Mercangöz,1992:74).



Çizim 25. Niğde, Yeşilyurt, Kilise, Plan (S.Pekak) **Çizim 26.** Muğla, Kapıkırı köyü kilisesi (Z. Mercangöz)

Kilise, bugün yalnız batı kısmı görülen bir stilobat üzerine inşa edilmiştir. Apsisin içteki moloz dolguya göre orta kısmı 0.50 m; yan kısımları 3.00 m kadar ayaktadır. Üç cephedeki pencerelerden kuzeydeki harap kemerine rağmen iyi korunmuş, diğer ikisinin yalnız birer söveleri ayırılmaktadır. Apsisin iki yanında doğu duvara açılmış nişler, aynı zamanda pastoforiumların apsisleridir. İki kademeli kemerlerle çerçevelenmiş nişlerin kavsaralarında "zikkaz" motifli tuğla örgü dikkati çeker. Kuzeydeki niş içindeki insitu mermer levha, nişlerin esiklerinin zeminden yaklaşık 0.95 m-1.15 m yükseklikte birer sunak görünümünde olduğunu belgelemektedir. Pastoforiumların kuzey ve güney duvarında, eşikleri apsislerle aynı seviyede olan yuvarlak kemerli birer niş vardır. Prothesis nişindeki kalıntıya göre, bunların da eşikleri mermer levhalarla kapatılmıştır.

Surp Lusavoriç Kilisesine yakın diğer bir örnek Malatya’da yer alan Taşhoron kilisesidir. Bu kilise, Doğu-batı yönlü kilise, tek kubbeli, dikdörtgen bir plan sahiptir. Naos kısmı kare planlı olup üzeri tek bir kubbe ile örtülüdür. Kutsal üçlü birliği temsil eden üç horanlı (apsis) olarak inşa edilmiştir. Kuzeydoğu köşede ayrı bir şapel bulunmaktadır. Plan olarak merkezi ve bazilikal planın karışımından oluşmaktadır. Kilisenin cephe kaplamaları taşıyıcı elemanları kesme taştan, duvar içleri kırma ve moloz taştan yapılmıştır. Kilisenin girişi, batı cephesinin ortasında yer alan kesme taştan yapılmış, sivri kemerli portalin altındaki basık kemerli kapı ile sağlanmıştır. Batı cephesi iki kat yüksekliğindedir. Portalin iki yanında sivri kemerli alınlıklı düz atkı kemerli birer geniş pencere bulunmaktadır. Güney cephesinin alt kısmında biri basık kemerli kapı, diğer ikisi düz atkı kemerli geniş pencere, ayrıca yuvarlak kemerli bir

pencere bulunmaktadır. Cephenin üst bölümünde düz atkı kemerli üç pencere yer almaktadır. Doğu dış cephede yanlarda altlı-üstlü ikişer, ortada (apsisin ortasına gelen) bir olmak üzere toplam beş adet düz atkı kemerli pencere bulunmaktadır. Kuzey dış cephede batı uca doğru basık kemerli kapı, devamında yuvarlak kemerli iki pencere bulunmaktadır. Cephenin üst bölümünde düz atkı kemerli üç pencere yer almaktadır.



Çizim 27. Malatya Taşhoron Kilisesi planı (N. Bayer)



Foto 31. Malatya Taşhoron Kilisesi

Doğuda ortada yarım kubbe ile örtülü ana apsis, bunun güney ve kuzeyinde iki katlı toplam dört küçük apsis yer almıştır. Üst kata doğu duvar diplerinden merdivenle çıkılmaktadır. Bu mekânlar protethesis ve diakonikon (kutsal ayin veya hediye odası) olarak kullanılmış olmalıdır. Kuzey apsisinden geçilen ve yapının kuzeydoğusundaki çapraz tonozlu mekân şapel olmalıdır. Tam yuvarlak oluşturmayan kubbe kasnağı yüksek tutulmuştur. Yükseltilmiş 12 sivri kemerin içerisinde lentolu (düz atkı kemerli) 12 dikdörtgen pencere bulunmaktadır. Kubbesi 1970'li yıllarda yıkılmıştır. Ancak Daha önce çekilen fotoğraflardan taş malzeme ile örülü olduğu anlaşılmaktadır. İçerisindeki freskolarda merkezden başlamak üzere burğu motifinin yanı sıra geniş bir çembere ekli sekiz adet demet yer almaktadır. Bunu takip eden sırada yine aynı sayıda kanatlı, uzun, saçlı, kısa kollu pileli elbisesi olan el ele tutuşmuş birbirine benzeyen ve cepheden tasvir edilen kadın figürleri (azizeler) bulunmaktadır. Diğer sahnede azizelerin ayak hizasında aynı şekilde cepheden tasvir edilen Hz İsa ve bir evangelist(?) figürleri yer almıştır. XIX. yüzyılın son çeyreğinde inşa edilmiştir.

4. Sonuç

Hıristiyanlığın en önemli mabet yapıları olan şapel ve kiliseler, M. 313 yılında yayınlanan Milano fermanından sonra Hristiyanlığın yayıldığı bütün coğrafyada inşa edilmeye başlanmıştır. Anadolu'da da Hristiyanlar tarafından çok sayıda Kilise inşa edilmiştir. Bu yapıların yüzyıllara ve bölgelere göre planlama ve malzemelerde farklılıklar görülmektedir. Hristiyanlığın din olarak kabul edilmesinden sonra Türkiye coğrafyasında da gelişme gösteren kilise ve şapel mimarisinin misyonerlik faaliyetleri neticesinde XIX. Yüzyıl'ın ikinci yarısından arttığı görülmektedir. Bütün Türkiye'de olduğu gibi yakın iller olan Elazığ, Sivas, Mardin, Malatya ve Diyarbakır'da rastlanmaktadır. Çoğunun planlamaları ve ayrıntıları farklıdır.

Palu Surp Lusavoriç Kilisesi, taş ve tuğla malzemedeki tek nefli, dikdörtgen planda yapılmıştır. Mevcut durum ve arkeolojik kazıda elde edilen veriler, ayrıca karşılaştırma ile tespit edilen bilgiler, malzeme analizleri rölöve, restitüsyon ve restorasyon projelerini kolaylaştırıcı unsurlardır. Yapının sağlam halini gösteren arşiv fotoğraflarının bulunması, üst örtü ve geçiş elemanlarının mevcut verileri tamamen orijinali gibi üst örtülerinin kapatılmasını gerektirmektedir. Binanın iç ve dış sıvaların analizleri yapılarak restorasyon uygulamasında kullanılması önemlidir. Restorasyon projesi hazırlanırken, esere verilecek fonksiyon göz önüne alınarak çalışma yapılmıştır. Yapının mimari özellikleri ve tarihi dikkate alındığında önemli bir kültür varlığı olduğu anlaşılmaktadır. Palu Surp Lusavoriç Kilisesi restorasyon sonrası fonksiyon verilerek korunması, bölgedeki diğer tarihi yapıların restorasyonuna da fikir vereceği gibi bölgenin ve Ülkemizin kültür turizmine katkı sağlayacaktır.

Kaynakça

Aksın, A. (1999), *19. Yüzyılda Harput*, Elazığ.

Çakar, E. (2018), "Hurufat Defterlerine Göre 18. Yüzyılda Palu", *Vakıflar Dergisi*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, S. 49, Elazığ, s. 21-40.

_____, (2018), "Osmanlı Arşiv Belgeleri Işığında Palu Köprüsü", *Fırat Üniversitesi Harput Araştırmaları Dergisi*, C:7, S:1, Elazığ, s. 1-28.

Danık, E. (2008), "Yukarı Fırat Bölgesi 2006 Yılı Arkeolojik Yüzev Araştırması", *25.Araştırma Sonuçları Toplantısı C.2*, (28 Mayıs - 1 Haziran 2007 Kocaeli), Ankara,s.351-354.

_____, (2007), "Yukarı Fırat Bölgesi 2005 Yılı Arkeolojik Yüzev Araştırması", *24.Araştırma Sonuçları Toplantısı C.2*, (29 Mayıs - 2 Haziran 2006 Çanakkale), Ankara, s.237-239.

Eyice, S. (1988), "Bizans Mimarisi." Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri, C.1,s.45-51.

Karabulut, S. (2017), "Palu'nun Siyasi/Ekonomik Tarihi (XIV-XVIII. Yüzyıllar Arası) ve Palu Çarşısına Dâir Vakıfname Belgesi'nin Tercümesi", *OTAM*, 41,s. 149- 151.

Mercangöz, Z.(1992), "Kapıkırı Adasındaki Manastır Kilisesi Üzerine Düşünceler",*Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi IV.*, Ankara,s.73-90.

Muşlıyan S. (Editör) (2018), *Elazığ – Mimari Kültürel Mirası Değerlendirme Raporu-*, İstanbul.

Pekak,M.S.(2008), "Kappadokia'da Bizans Dönemine Ait Haç Planlı İki Kilise", *Sanat Tarihi Dergisi*,S.XVII,İstanbul,s.85-113.

Rahip Vahan Bardizaksi vd. (2010), *Palu, Harput 1878 Çarsancak, Çemişgezek, Çapakçur, Erzincan, Hizan ve Civar Bölgeler- Raporlar*, Yay. Haz. Arsen Yarman, C.II, İstanbul, s. 101.

Roth, M. L. (2000), *Mimarlığın Öyküsü Öğeleri, Tarihi ve Anlamı*,(Çev. Ergün Akça), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Sinclair, T. (1989), *Eastern Turkey: An Architectural and Archaeological Survey*, London.

Tekçam, T. (2007), *Arkeoloji Sözlüğü*, Alfa Yayınları, İstanbul.

Ünal, M. A. (1997), "Harput", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, C.16, Ankara, s.232-235.

_____, (1992), "XVI. Yüzyılda Palu Hükümeti", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S:7, Samsun, s.241-245.

Yapıcı, S. (2004), *Palu, Tarih-Kültür-İdari ve Sosyal Yapı*, Elazığ.

Yılmazçelik, İ.(1995), *XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Diyarbekir (1790-1840)*, TTK Yayınları, Ankara.

Yurt Ansiklopedisi, (1982), "Elazığ", *Genel Yay. Müd. Taha Parla, Anadolu Yayıncılık*, C:4, İstanbul, s. 2475-2583.

H.1279 Tarihli Devlet Salnamesi

H.1282 Tarihli Devlet Salnamesi

H.1281 Tarihli Devlet Salnamesi.

H.1286 Tarihli Diyarbekir Vilayet Salnamesi.

H.1293 Tarihli Diyarbekir Vilayet Salnamesi.

H.1323 Tarihli Devlet Salnamesi.

H.1323-R.1321 Tarihli Diyarbekir Vilayet Salnamesi.

Serpil KAPTAN

Dr. Öğr. Üyesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, serpilguvendikaptan@gmail.com, Samsun-Türkiye

ORCID: 0000-0003-0623-0547

GRAFİK TASARIM EĞİTİMİNDE HARF ESTETİĞİ VE DENEYSSEL TİPOGRAFI

Özet

Tipografi grafik tasarımın en temel biçimlendirme dilinden birisidir. Her tipografik tasarım yazı temeline dayanır. Yazı ise harflerden oluşan bir yapıdır. Harflerin tarih boyunca toplumsal, kamusal, sosyal ve kültürel yaşam kodladığı bilinmektedir. Her harf bulunuşundan bugüne bir estetik soyutlamanın sonucu olarak karşımıza çıkar ve estetize edilmiş birer göstergedir. Çağın getirmiş olduğu teknolojik yenilikler, toplumsal değişim/dönüşüm her geçen gün yaşamımıza yeni katkılar sağlamaktadır. Grafik tasarım eğitimi de hayata giren bu yenilikleri tasarım yüzeyinde etkin biçimde öğretmeyi hedefler. Grafik tasarım ürünleri aynı zamanda içinde bulunduğu toplumun bir yansımasıdır. Tasarımcı imgesinde oluşturduğu mesajı hedef kitlesine yenilikçi, çağdaş, estetik, heyecan uyandıran ve en etkili yöntemleri kullanarak sunmak zorundadır. Bu nedenle tasarımcı adaylarının daha eğitim aşamalarında bu kültüre sahip olmaları, çağdaş modelleri analiz etmeleri, deneyselliğe açık olmaları, yaratıcı tasarımcıları sorgulayarak yakından takip etmeleri ve eleştirel bir bakış açısına sahip olmaları gerekir. Tasarım sürecinin bir yöntemi olarak deneysel tipografi belirttiğimiz bu bütün olguların tasarım yüzeyinde alışılmışın dışında bir yaklaşımla ele alınması ve deneyselliğin sınırsız olanaklarından yararlanarak kullanılması için önemlidir. Tasarımcı aday öğrencilerin; deneyen, oynayan, yaparak yaşayarak öğrenen, eleştiren ve sorgulayan bir kimlik oluşturması sağlanmalıdır. Bu ilkeler ışığında ortaya konulacak olan çalışmada alan yazın tarama modeli kullanılmıştır. Bu çalışmanın amacı grafik tasarımın en önemli öğelerinden biri olan tipografinin grafik tasarım alanındaki estetik etkisinin tartışılarak tasarım eğitimine katkısı ve deneyselliğin çözüm süreçlerine desteğinin ortaya koyulmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Tipografi, Harf Estetiği, Deneysel Tipografi, Grafik Tasarımı.

THE AESTHETIC OF LETTER IN THE GRAPHIC DESIGN EDUCATION AND EXPERIMENTAL TYPOGRAPHY

Abstract

Typography is one of the basic formatting languages of graphic design. Each typographic design is based upon writing. Writing is a structure which consists of letters. It is known that letters have been codifying the social, public, sociable, and cultural life throughout history. Each letter confronts us as a result of an aesthetical generalization since its first invention and is anaesthetized indicator. The technological innovations brought by the time and social changes/transformations provide new contributions to our life every day. Graphic design education aims to teach those innovations that enter in our life most effectively on the basis of design. Products of graphic design are the reflection of the society where we live in. the designer has to present the message he produces to his target group using innovative, contemporary, sensational, and most effective methods. For that reason, the candidates of designers should possess this culture at the beginning of their education, they should analyze the contemporary models, they should not be open to experimentality, they should closely follow the creative designers through questioning them and they should have a critical perspective. As we have mentioned above, experimental typography is important in terms of discussing all those mentioned patterns through an extraordinary approach at the level of design and benefiting from the limitless opportunities of experimentalism. The candidate students of designing should be encouraged to construct an identity

which experiments, plays, learns by practicing and learning, criticizes, and interrogates. In the study that will be conducted in the light of those principles, the literature review method was employed. The objective of this study is to discuss the aesthetical effect of typography in the field of graphic design which is one of the most important elements of the graphic design and to reveal its contribution to the education of graphic design and the support of experimentality into the processes of solution.

Keywords: Typography, The Aesthetic of Letters, Experimental Typography, Graphic Design

1.Giriş

Grafik tasarımı eğitimi hedeflenen öğrenci modelinin oluşturulmasında önemsenmesi gereken bir süreçtir. Bu süreç hem grafik düşünme, grafik görme ve grafik algılama mantığının örgütlenmesi kadar, içerisinde tasarım, yaratıcılık ve kavram öğretimini de kapsamaktadır. İyi bir tasarımcı olmak için çağı iyi analiz etmek ve bulunduğumuz çağın örnek tasarımcılarını yakından takip etmek önemlidir. Grafik tasarım sürekli güncellenen ve dönemin iletişim ihtiyaç ile gereksinimlerine sürekli çözüm üreten bir alandır. Bu nedenle tasarım üreten her öğrenci pratik olarak birer görsel iletişim tasarımcısıdır. Grafik tasarımı eğitimi sürecinde görsel iletişim tasarımıyla yazı ve estetiği ile tipografiye deneysel yaklaşım, hedeflenen öğrenci modelini donanım olarak güçlendirerek var olan temel tipografi kuralları deneysel bir süreçle yorumlanarak modern tasarım uygulamalarına ön ayak olabileceği düşünülmektedir. Bu birikim sonunda kazanımlarla hedeflenen öğrenci modeli, grafik tasarım alanında farklı kurumsal yapılardan mezun olsalar da temel amaçları özde aynı değilse bile; genel amaçlar ve hedeflerin grafik tasarımı eğitimine uygulanış biçimleri açısından yakınlık göstermektedir.

Yazı ve tipografinin temel elamanı olan harf ve harflerin oluşturduğu Abece' nin (eski adıyla alfabenin) tasarım eğitimindeki yeri ve onun tarih boyunca evrilmesi sonucu oluşan estetiği ile ona tasarım diliyle deneysel bakışın grafik tasarım ürünlerine getireceği farklılıklar ve yenilikler tasarım kültürünün önemli bir parçası olmuştur. Bu kapsamda üretilen deneysel tipografik tasarımlar duygu ve düşüncenin tasarıma aktarılması sürecini zenginleştirecek, tasarımcıyı özellikli kılacak ve sanatsal dili olan özgün tasarımlar üretilmesine ön ayak olacaktır.

2.Grafik Tasarımda Tipografi

El yazılarıyla başlayan uzun bir sürecin sonucunda evrilen tipografik karakterlerin günümüzde grafik tasarım alanında oldukça önemli bir yeri söz konusudur. Harfin temel unsuru çizgisel vuruş ve darbelerdir diyen Becer'e göre tarihi süreçte dırça, kamyş ve keski gibi araçlar ilk tipografik görselleri yaratmış ve harf biçimlerini etkilemiştir. Yazarın tanımıyla sonraki süreçte Antik dünyada Greko-Roman kültürde harfler temel geometrik yapılar üzerine biçimlendirmeye başlamışlardır (Becer, 1997: 176).

İlk resim yazıdan (piktografi/ideogram) günümüze yazı kamusal, kültürel, sosyal ve toplumsal yaşam içerisinde önemli bir aşama kaydetmiştir. Önceleri resim ve çizim benzeri görsellerden yola çıkılmış daha sonra görüntüsel olarak onların bilinçli olarak soyutlanmasından ortaya çıkan yeni bir geometrik yapıya dönüşmüştür. Bu uzun tarihsel süreç içerisinde yazı, aktif kullanılma biçimi olan el yordamından kurtarılarak o dönemler için yeni olarak kabul edilen baskı sistemlerine adapte edildiği bilinir. Bu sistemler bugünün geleneksel baskı teknikleri olarak kabul edilen gravür, litografi gibi çoğaltım teknikleridir. Matbaa ise bu sistemlerin biraz daha mekanikleşmiş ve geliştirilmiş güzel bir buluşudur.



Görsel 1. Dünyanın çeşitli ülkelerinden ideogram ve yazı örnekleri (Diethelm, 1970)

Başlangıçta sembolik yapılarda olan ve işaretlere evrilen yazı, zaman geçtikçe basitleşmiş ve kolaylaşmıştır. Yazının yayılması elbette bu basitleşme ile de alakalı görülmektedir ki Fenike alfabesi buna güzel bir örnek teşkil eder. Fenikelilerin tarih sahnesindeki en önemli icraatlarından birisi olan alfabeleri yeni bir iletişim biçimini de yaratır. Böylelikle seçkinler ve din adamlarının tekelinde olan yazı kitlelere yayılmış yayılırken de gelişmiştir (Uçar, 2004: 92). Yazının tarihi süreci matbaanın icadı gibi iletişim alanındaki teknolojik gelişmeler, toplum ve sanat alanlarındaki değişimlerle de bağlantılıdır.

20. yüzyıl da önemli bir değişim/dönüşüm süreci de bilgisayar ve internetin tüm yaşam alanlarına dahil olmasıyla başlamıştır. Bu gelişmeler sonucunda bilgisayar teknolojisinin grafik tasarımı mutfağına girmesi ve tasarımın sanal ortama taşınması geleneksel baskı yöntemleri ile grafik tasarım üretim teknolojilerinin evrilmesine neden olduğu söylenebilir. Bu tarihsel gelişim, yazının bulunuşundan günümüze kadar geçen süreçte; insanoğlunun yaratıcı üretim teknikleriyle deneysel bir ivmeye de tabii tutulduğunun göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. El yordamıyla oluşturulan görsellerin soyutlanması, soyutlanan biçimlerin geometrik yapılara kavuşturulması, çoğaltım tekniklerine göre mekanikleştirilmesi ve son olarak da sayısal ortama taşınması aslında yazının evriminde deneyselliğin onun gelişim biçiminde yer aldığı da bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu süreç grafik tasarım eğitiminin de zaman içerisinde sürekli değişim göstermesini ve yaşanan gelişmelere uyum sağlaması gerçeğini sağlamıştır.

Fluxus akımıyla birlikte(1965), deneysel yazı tasarımları, bilgisayar teknolojilerinin hayata geçmesiyle “geleneksel duyu imgesinin” getirdiği formlardan uzaklaşarak teknolojik/mekanik formlara dönüşmüştür. Hemen sonrası gelen yeni kuşaklar ise bu önemli değişimi derinden sorguladılar ve yeni terminolojiler oluşturdular (Friedl ve diğerleri, 1998: 30).

Yazının tasarlanması süreçlerinde yer alan ve grafik tasarım terminolojisinde kullanılan kavramlardan bir tanesi de "Tipografi" kavramıdır. Çalışmanın bu bölümünde etimolojik(kelime köken bilim) ve terimsel açıdan “Tipografi” kavramını tanımlamakta yarar vardır. Tipografi kelimesi, Yunanca’dan doğmuş “typos”, işaret, im ve “graphein” yazmak anlamına gelen kelimelerden türeme bir sözcük olduğu yaygın olarak bilinir. Genellikle el yordamı yöntemden, baskı teknolojilerine ve oradan da sayısal teknolojilere geçişle tanım genişlemiş ve grafik tasarım alan yazın içinde bugün ki halini almıştır.

Sarıkavak'a göre tipografi; "harf, sözcük ve satırla boşluklama için gereksinen diğer öğelerle, belirlenmiş bir sayfa üzerinde yapılan görsel ve işlevsel düzenlemelerdir" (1997: 1). Sarıkavak'ın ortaya koymuş olduğu tanım teknik bir tanım olmakla beraber işlevselliği ve görselliği de ön planda tutmaktadır. Becer ise yaptığı tanımla da, tipografiyi başlı başına bir uzmanlık alanı olarak görmektedir: "Tipografi terimi, ilk kez Gutenberg'in metal harflerini tanımlamakta kullanıldı. Bugün ise; bütün baskı yazıları ve noktalama işaretlerinin sanatsal ve tasarıma dayalı özelliklerini ve üretim teknolojilerini konu alan bir uzmanlık alanı olarak kabul edilmektedir" (Becer, 1997: 176). Bütün bu tanımlarla birlikte Uçar ise tipografiyi, sanatla birlikte ilişkilendirerek sanatsal bir üretim biçimi olarak görmüştür: Tipografi, tasarlanmış yazı sanatı olarak tanımlanmış ve T. Frank Mahke'nin tanımına değinmiştir. Bu tanımda tipografi "*dilin, insanlığın, form ve biçimlere yansımış varlık yansımaları*" olarak görülmektedir (Uçar, 2004:95).

Yapılan tanımlar incelendiğinde tipografi zaman zaman teknik, işlevsellik ve kurallarla disipline edilmekte; zaman zaman da tasarım ve sanatsal bileşimi ön plana çıkarılmaktadır. Bu tanımlar ışığında çok genel bir tanımlama yapılacak olursa, Tipografi; yazının iki boyutlu, üç boyutlu bazen de sanal ortamlarda tasarım ilke ve öğeleri ölçüsünde tasarlanmasıdır şeklinde açıklanabilir. Tipografi artık 3. boyutuyla yaşam alanları içerisine taşınmış, insanlarla doğrudan etkileşime girmiştir. Sayısal tipografi tasarımlarında ise, TV reklamlarında, jenerikler de hareket kazanmış, internet tasarımlarında animatif boyutlara taşınmış ve reklam bannerlarının vaz geçilmez birer öğesi olmuştur.

Tümden gelimci bir mantıkla bakıldığında tipografiyi oluşturan yazının temel parçası "harf" dir. Harfler birleşerek heceleri, heceler birleşerek kelimeleri, kelimeler birleşerek cümleyi, cümleler birleşerek metinleri oluşturur. Yazı tasarımı ve yazım kuralları kadar onu yorumlamayı içerisine alan tipografi kavramı, aynı zamanda yazının oluşmasında ve anlam ifade etmesinde kullanılan temel birim "harf" ve "harfin estetiğinin" de önemli bir bileşkesidir. Çalışmanın temel amacı olarak da ifade edilen Grafik tasarımı ve tipografi eğitimi ise kapsam olarak tipografiyi her boyutuyla incelemekte ve tasarım süreçleri içerisinde değerlendirmektedir. Özellikle sanat ve tasarım boyutunda tipografi, grafik tasarım öğrencilerinin yaratıcı tasarım uygulamaları üzerine yeni ufuklar açmaktadır.

3. Harf ve Estetiği

Tipografiyi yani tasarlanmış yazıyı oluşturan ve onun iskeleti konumunda olan temel yapı '*harf*' tir. Resim yazıdan günümüze kadar gelen harf, kendi geometrik yapısı dışında, onu tasarlayanların kişisel özelliklerini, kültür yapısını, inanç özelliklerini, coğrafi özelliklerini, toplumsal ve sosyal yapısını da temsil etmektedir. Özellikle uzak doğu ülkeleri, orta Asya ülkeleri ve Güney Amerika ülkeleri buna iyi birer örnektir. Bu özel bağlamların yer aldığı harflerde sanatsal bir estetikten de söz etmek yanlış olmamalıdır. Hangi dilin kimliğini, retorliğini ve toplumun kültürünü taşırsa taşırsın her harf anatomik olarak bir beğenin ürünü olduğu için kendi içerisinde de estetik bir özellik taşır. Harfler, toplumsal uzlaşılar ve kurallar ölçüsünde de iletişimin bir parçası olmuş ve bir takım kurallarla işlevsel hale getirilmiştir. Harflerin ve onların yan yana gelişiyile oluşturulan yazının karakteri anlamına gelen fontlar matbaanın bulunuşu ile sistematik hale getirilmiştir. Rakamlarından, harf ailesine, imla işaretlerine kadar detaylandırılmıştır. Günümüz de ise sayısal ortama aktarılarak bilgisayar yazılımları sayesinde birçok alternatife dönüştürülmüştür.



Görsel 2. Farklı Kültürlerden ve Zengin Japon Yazı türlerinden harflerin estetiği (Diethelm, 1970)

Harfler alfabeyi(abece) oluşturan birimlerdir. Büyük harfler ‘majiskül’, küçük harfler ise ‘minüskül’ olarak adlandırılırlar. Ayrıca harfler ‘serifli’ (tırnaklı) ve ‘serifsiz’ (tırnaksız) olarak ikiye ayrılırlar (Sarıkavak, 1997: 3). Serifli (tırnaklı) harflerin ortaya çıkışı tamamen bir ihtiyaç hatta deneysel diyebileceğimiz bir durumla ilişkilidir. Serifli harfler, taşa oyulurken kayan murçlara bir çare olarak düşünülmüş ve ayrıca harflerin uçlarına da kancalar ilave etmişlerdir. Romalılar yazıyı öylesine zarifleştiriyorlardı ki; bu da harflerin önemli bir unsur haline gelmesine sebep olmuştur (İstek, 2005: 71). Bu yazıları ve harfleri işleyen ilk taş ustaları, yazı kazıyıcıları aynı zamanda o dönemlerin ilk tipografi tasarımcıları olarak anılmaktadırlar.

Harflerin oluşturduğu el yazıları kişiler tarafından kullanıldığında aynı zamanda kişilik özelliklerini de yansıtmaktadır. Yazı yazmak sadece düşünceleri ve fikirleri ifade etmenin bir yolu değildir; kişilik özelliklerinizi de ifade eden el yazınız önem arz eden bir tasarım aracı olarak görülmelidir. Kaligrafi olarak adlandırılan el yazıları da zaman içerisinde farklı yazı yazma araçlarıyla deneysel olarak tasarlanmış ve estetize edilmişlerdir.

Elle yazılmış bir yazıdan bir font tasarımını ayıran iki temel husus bulunur. İlki; bir font içinde bulunan harflerin hepsi, rakam, noktalama diğer işaretler aynı sistematigi taşımaktadır. Harflerin üzerine inşa edildiği geometrik şekiller birbirinden farklılık gösterse de ‘A’ harfinin görsel etkisi ile ‘S’ harfinin görsel etkisi aynı olmalıdır. İkincisi; harfler ait birer yapıya sahiptir. Aynı font içinde bazı harflerin yuvarlak şekli üzerine (C, G, O, Q), bazılarının üçgen yapılar üzerine (A, V, W, Y), bir kısmının kare veya dikdörtgen üzerine (E, F, H, L, M, N, T, Z) kurulduğu görülür. (Macline, 2002). Bu farklı geometrik formlar, majiskül, miniskül, serifli, serifsiz harfler okunurluğu da derinden etkilemektedir. Her ne kadar tasarlanan yazının temel amaç ve hedefi okunurluk olsa da yüzyılımıza doğru yaklaştıkça bu kurallar esneklik göstermeye ve tasarımcıların yaratıcı yönlendirmeleriyle görsel dilin de bir aracı olmaya başladığı bilinir. Harfler font aileleri sayesinde bilgisayar destekli tasarım ortamına taşınarak üzerlerinde sonsuz alternatiflerle oynanabilir. Yeni fontlar üretilebilir ve her dilin koşullarına göre de estetize edilebilir. Bu sayede geçmişten gelen yazı fontu geleneklerini yaşatmak isteyen kültürler ve ülkeler karakteristik özelliklerini tasarım dillerine de aktarma şansı bulmuşlardır.

20. yüzyılın ilk yarısındaki Avangart akımların neredeyse hepsi manifestolar, afişler ve başka basılı belgeler aracılığıyla kendi eylemlerini tanıtmış ve felsefelerini yazıya dökmüşlerdir. Bunun sonucunda oluşan basılı ifade, tasarımcıların kullandığı ve üzerine eklediği bir deneysel tipografik kelime dağarcığı sağlamıştır ve sağlamaya devam etmektedir (Twemlow, 2006: 86). Yine yeni kurulan tasarım okulları ve üniversiteler tasarım bölümlerinde tipografi geleneklerini ders içeriklerine yansıtılmışlar ve deneysel alanlara taşımışlardır. Deneysellik tasarımcılara yeni kapılar aralamıştır. Tasarım tarihi içerisinde bu okullara örnek olarak Bauhaus Tasarım Okulu verilebilir.

Bauhaus okulunun önemli tasarımcılarından bir olan Herbert Bayer, kurumunda ilk başlarda kullanılan ve bir el yazısı geleneği olan serifli yazının modern çağın işlevsel formlarına ayak uydurmadığını düşünerek; Bauhaus'un temel biçimleri olan üçgen, dikdörtgen, kare ve daire geometrisinden yola çıkan serifsiz yazıyı tasarımlarında kullanmaya başlamıştır. Yine Münih Sanat Okulu'nun ünlü öğretim üyelerinden Jan Tschichold'da, Bayer gibi serifsiz yazıyı benimseyerek onu desteklediği bilinmektedir. Bayer daha sonraki süreçte de yine geometriye dayanan tek kodlu miniskül harflerle de bir yazı ailesi kullanmaya başlamıştır (Becer, 2010: 206). Tasarımın işlevselliğine dayanan bu süreç aynı zamanda işlevselliğin estetize edilerek bir font ailesi üzerine aktarımını gösteren deneysel bir süreçtir. Anlam önem hiyerarşisi açısından bu tasarımcılarla harfler yeniden tasarlanarak kurumun manifestosu üzerinden estetize edilmiştir.

Bu deneysel süreç ve harfin estetize edilmesi ile ilgili İtalyan grafik tasarımcı Leanordo Sonnoli'nin açıklamaları oldukça önemlidir: "Tipografi çalıştaylarımda öğrencilerimle afiş ya da işaretler aracılığıyla güncel konularda çalışmak yerine, harflerin yardımıyla onlarca daha çok hislere dayanan kullanışsız imkânları öğretmeye çalışıyorum; kamu alanlarında tipografik yerleştirmeler gibi daha deneysel çalışmalarla başlamayı tercih ediyorum. Bu çalışma, onların harflerin anatomilerine ve kavramsal kullanımlarına daha duyarlı olmalarını sağlıyor. İki yöntemi de iyi bir şekilde birleştiriyorum; araştırma yapmak ve deneysellik (okulda öğrencilerle yaptığım), profesyonel olarak bir iş yapmak için gerekli temellerdir (Aykan, 2007: 32-40).

Her iki ünlü tasarımcının eğitsel yaklaşımı tipografi, yazı ve harf gibi tasarımın bir parçası olan kavramların tasarımcının yaratıcı bakış açısıyla deneyselliğe taşınması gerçeği üzerine kurulmuştur.

4. Deneysel Tipografi

Harf gerek kendi estetiği ile ilgili olsun, gerekse yazının okunurluğu adına olsun birtakım kuralları bünyesinde barındırır. Tipografide temel amaç okunurluk ve okunulmaksa eğer bu birtakım kuralları uygulamak grafik tasarım eğitiminin önemli bir parçasını teşkil etmektedir. Zaten grafik tasarım eğitiminin tipografi açısından önemli bir kısmını bu kurallar oluşturmaktadır.

Bu kurallar genelleşecek olursa; sözcükler arası boşluk, harfler arası boşluklar (espas), noktalama işaretlerinin kullanımı, normları, satırlar arası espas, paragraf boşlukları, blok oluşturma türleri, vurgu kullanımı, suyollarını önleme, harf/font ve punto seçimi, okunurluk mesafesi, büyük/ küçük harf kullanımı vs. olarak gösterilebilir. Kuralları işlevselliğine ve grafik ürünlerin sistematiğine göre artırmak mümkündür. Örneğin; renk teorileri kullanımı, üçüncü boyut, sanal ortamlar veya kaligrafi kullanımı olarak söylenebilir. Bu kurallar grafik tasarım eğitiminde tipografinin çözümlenmesi için en temel kurallar olarak kullanılır. Bu kuralları yasa, kanun gibi aşlamaz kurallar olarak görmek yanlıştır. Bu kurallar tasarımcının kendi tasarım dili ve yaratıcı bakış açısıyla değişikliğe uğrayabilir. Ancak unutulmamalıdır ki temeli sağlam oturtulmuş bina üzerinde istenilen biçimsel varyasyonu uygulayabilirsiniz.

Grafik tasarımcı elindeki bilgiyi bir mesaja dönüştürür ve bunu hem fikirsel hem de duygusal bir etki yaratmak için düzenlemektedir. Bu konu özünde gündelik hayatta iletişime de benzetilebilir. Her bir konuşmanın ayrı biçim ve sunuşları vardır ve hedefe alıcı veya kitlelere göre değişebilir. Bu sebeple mesajları aktarırken temel iletişim bilimleri bağlamında da farklı düzenlemeler yapılmaktadır. Grafik tasarım süreçleri her ne kadar gündelik hayata benzetilse de temel de bir uzmanlı alanıdır (Uçar, 2004: 139). Tepecikli'nin ifadesiyle sayfa tasarımı ile tipografi arasında son derece

güçlü bir bağ vardır. Bu bağ bir taraftan teknik diğer taraftan sanatsal özellikler içerir. Üretilen sayfaların çoğunlukla yazılardan oluştuğu düşünüldüğünde, Kullanılacak yazıların sayfa içindeki düzenlemeleri adına tipografi bilgisi son derece kritiktir. (Tepecik, 2002: 85). Böylece basit bir sayfa tasarımında bile tasarımcı, nerdeyse sınırsız bir özgürlük yüzeyine sahip olmaktadır. Bu süreçler deneyselliğin bir tasarımında önünü açan önemli etmenlerdir.

Deneysel tipografiyi kavram olarak tanımlamadan önce “deney”, “deneyim” ve “deneysel” gibi kavramları açıklamakta yarar vardır. “Deney: Bilimsel bir gerçeği göstermek, bir yasayı doğrulamak, bir varsayımı kanıtlamak amacıyla yapılan işlem, tecrübe denemi, tecrübe” olarak tanımlanmaktadır. Deneyim ise; yaşanılarak elde edilen bilinç, tecrübe olarak tanımlanır. Deneysel olan ise; deneye dayanan, deney yoluyla olan, deneyle ilgili şekilde tanımlanabilir (TDK, 2007: 216-217).

Tanımlardan da anlaşılacaktır ki, grafik tasarım eğitiminin önemli bir süreci olan deneysel tipografiye geçiş için en önemli olan iki aşama deneyim ve tecrübedir. Bunun sağlamanın en önemli yolu da tipografi kavram ve terimlerini çok iyi özümsemek, tasarım ilke ve öğelerini kavramaktır. Harfın tarihsel süreç içerisindeki (primitif, arkaik, klasik, modern ve sayısal dönemler) estetiğini çok iyi anlamak gerekmektedir. Böylece geleneksel ile modern olan arasındaki fark oldukça belirginleşecektir.

Modern dönemde yazı öğeleri okunma amacını aşarak sanatsal bir öğeye dönüşmüşlerdir. Plastik bir imgelem olarak modern dönemdeki bu yeni anlayış yazının okunması amacının ötesine geçerek soyut biçimlerle de ilişki kurulmasını sağlar. “Günümüz yazı ve tipografi eğitiminde plastik arayış, aslında yine yazı öğesini içeren grafik ürünlerin dikkat çekiciliğini artırmayı amaçlar” diyen Sarıkavak, somut bir dille ve mantık çerçevesinde üretilen bu soyutlanmaların bir uyarıcı olarak kullanıldığını ifade eder. Böylelikle klasik dönemdeki anlayışla ve modern anlayışın tipografideki en temel farkı ortaya çıkmaktadır (2003: 129-148).

Tasarım eğitiminde ve tasarımı sürecinde var olan temel kalıpları kırılarak, kurallar yer yer deneysel ortamda yıkılarak, okunurluktan taviz verilerek yeni arayışlara yönelmek etkili olacaktır. Bu süreç hem tasarımı eğlenceli bir hale getirecek hem de harfin ve yazının birer plastik eleman olarak kavratılmasını da sağlayacaktır. Bu şekilde tasarım yüzeyi sınırlayan, kısıtlayan, bağlayan bir yüzey olmaktan çıkaracak, tam tersi araştırmayı deneyselliği ve eğlenceli olanı kullanabileceği yeni bir yüzey haline gelecektir.

Karamustafa’ya göre, deneyselliğin grafik tasarım ediminin bütünü kapsamının zorunlu olduğunu düşünmüş ve tasarladığı her tasarımda deneyselliği yaşamaya çalışmıştır. Kısacası deneysellik biraz oyun duygusudur, merak, kavramsal olan ile ilgilidir, çalışmayı geliştirmektir; bir problemi yeniden tasarlamak, yeniden tanımlamak demektir. Dolayısıyla vermiş olduğu deneysel tasarım derslerinde grafik tasarımın, iletişim programının dışına çıkan ve acayiplikler yapan bir şey olmadığını da anlatmaktadır. Yaratıcı bir kimlik kazanmanın yöntemlerini tartışarak, araştırma ortamını zenginleştirmeye çalışmaktadır. Tipografi tasarımı, mesaj üzerinden anlam üretmek, harfleri, görselleri ve tasarım öğelerini temel alarak yaratıcı kimlik kazanma sürecidir. Yazı ve kurallarıyla tasarım yüzeyini süslemek değildir. Deneysellik tasarımcı ve yaratıcı kimliğin en önemli edinimlerinden biridir. Bir dili kullanırken, o dile yeni anlamlar üreten edebiyatçı nasıl deneysel bir tavır ortaya koyabiliyorsa, yazıyı okunur ve görsel bir öğe olarak kullanan grafik tasarımcısı da her zaman bu tavrı amaç edinmelidir (Durmaz ve Niyazioğlu, 2008: 49).

“The Typographical Experiment: Radical Innovation in Contemporary Type Design”, isimli kitabın yazarı Teal Triggs küresel düzeyde tanınan otuz yedi tasarımcıya “deney” terimini nasıl tanımladıklarını sormuştur. Yapılan tanımlardan bazıları şöyledir:

“Hamish Muir, “Her tipografi işi deneyseldir.”

Melle Hammer, “Deneysel Tipografi diye bir şey yoktur, hiç olmamıştır.”

David Corson, “Deneysel daha önce denemediğim bir şeydir.”

Kurt Schwitters, aynı çalışma içinde “tipografinin yeni kabul edilebilmesi için “kimsenin daha önce yapmadığı biçimde” yapılmasının yeterli olduğunu söylemiştir (Bilak, 2005: 50-52). Büyük tasarımcıların söz birliği etmişçesine tasarımlama sürecinde deneyselliğin önemi üzerinde durması ve tipografide yaratıcılığın önemli bir parçası olduğunu savunması oldukça önemlidir.

90’lı yılların fark edilebilir tasarımlara imza atan önemli bir tasarımcısı Neville Brody’dir. Deneysel tipografi ve harfin estetiğinin önemi üzerinde tasarımlar üreten özel bir tasarımcıdır. Brody o yılların öncü bir tasarımcısı olarak dünyaca ünlü tasarım projeleri gerçekleştirmiş ve tartışmalar yaratmıştır. Arcadia, Industria, Blur, Pop, Insignia, FF state, Gothic ve Harlem gibi çok kullanıcısı olan fontları font havuzuna kazandırmıştır. “Brody, sayısal font tasarımının da öncülerinden – üstelik en önemlilerinden – birisidir. Onun tipografi alanındaki bu öncülüğü grafik tasarım ve tipografi ilişkisinin sınırlarını zorlayan deneysel işlerin (Sarıkavak, 2007). Neville Brody deneysel tipografi alanında gerek grafik tasarımı gerekse görsel iletişim tasarımı eğitimi alan öğrenciler için önemli bir kimlik olarak bilinir. Tipografiyi hiçbir zaman tasarımlarında bir idealize edilmiş motif, süsleme aracı konumuna getirmemiş, yer yer minimal bakış açısı ile deneysel görseller elde ettiği bilinmektedir. Özellikle harflerin estetik olarak anlam iletiminden öte anlamların daha çok plastiğiyle oynayarak yapısal varyasyonlarla rengi de yerinde kullanarak oldukça etkili çalışmalar yapmıştır. Özellikle grafik tasarımı ve deneysel tipografi eğitimi alan öğrenciler için bu çalışmalar oldukça etkili örnekler teşkil etmektedir.



Görsel 3. Neville Brody, Takvim Tasarımı için deneysel tipografi uygulaması

5. Grafik Tasarım Eğitiminde Deneysel Tipografi

Tipografi grafik tasarım eğitiminin en temel içeriklerinden biridir. Çağın getirmiş olduğu eğitsel yenilikler, kültürel yapı ve sosyal değişim/dönüşüm her geçen gün öğrencilerin yaşamlarına yeni katkılar sağlamaktadır. Grafik tasarım eğitimi de hayata giren bu yenilikleri tasarım yüzeyinde en etkin biçimde kullanmayı hedefler. Tasarım aynı zamanda içinde bulunduğu toplumun bir yansımasıdır. Deneysel tipografi ise belirttiğimiz bu bütün olguların tasarım yüzeyinde alışılmışın dışında bir yaklaşımla kullanılması, araştırılması ve deneyselliğin sınırsız olanaklarından yararlanarak kullanılması için önemlidir. Kısacası hedeflenen öğrenci modelinde: deneyen, yaparak yaşayarak öğrenen, eleştiren ve sorgulayan bir kimlik oluşturması sağlanmalıdır.

Grafik tasarımı eğitimi kapsamında düşünüldüğünde öğrencinin bir harfi tanıması, onun estetik yapısını incelemesi ve geometrik yapısı hakkında fikirler edinmesi tasarımlama süreci için önemlidir. Bu durum aslında sanatta,

tasarımda ve bilimin birçok alanında geçerli bir süreçtir. Örneklenecek olursa bir nesneyi yorumlamak için onu tanımak, desenini çizip etüt etmek gerekir. Böylece biçimi bozmak ve yorumlamak adına bir hak kazanırız. Ya da daha uç bir örnek hayattan verilecek olursa; etrafınızda bulunan bir kişi size sorulduğunda onu tanımıyorsanız hakkında da herhangi bir yorum yapamazsınız. Onun hakkında yorum yapabilmek için onunla arkadaş olmanız, bir şeyleri paylaşmanız, alış-veriş de bulunmanız ve en azından onunla bir ortamda konuşmanız gereklidir. Böylece onu tanıdığınız ölçüde yorum yapma hakkı kazanmış olursunuz. Kısacası yazı estetiği ve tipografiden bahsederken attığımız her adım onu incelemeye ve eleştireliliğe yönelik olmalıdır.

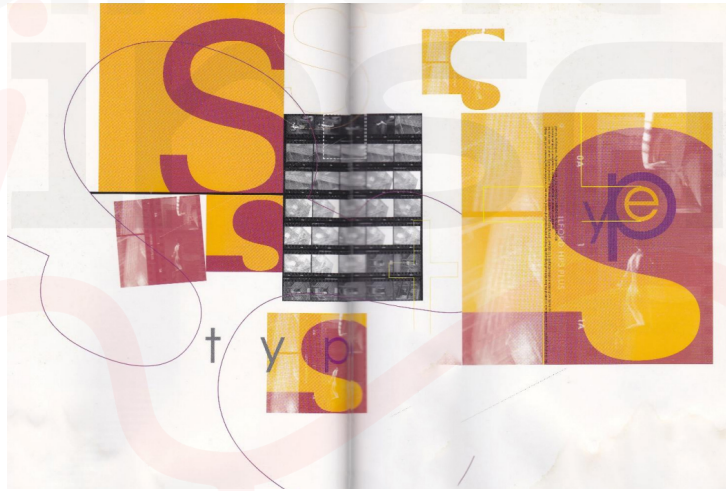
Bütün bu kurallar ışığında grafik tasarım eğitimi alan öğrenci, temel tipografiyle tasarım sürecini sağlam bir şekilde pekiştirecektir. Böylece, uzun yıllar yürüyeceği bu yolculukta sağlam adımlar atabilecek ve süreci istediği gibi planlayabilecek bir düzeye gelecektir. Çünkü deneysel tipografi uygulamalarına geçiş için sağlam bir tipografi birikimi, deneyimi ve tecrübe şarttır denilebilir.

Harf estetiği ve tipografiyi bir disiplin olarak öğrenen ve onu yorumlamaya hak kazanan öğrencinin deneysel tipografi anlamında yeni üretimler için önü açılmış bulunmaktadır. Özellikle bilgisayar desteği ve tasarım yazılımları gibi teknik özellikleri de yanına alan öğrenciye konu ile ilgili farklı uygulamalar önerilebilir. Ancak, temel eğitim ve öğretim süreçleri göz önüne alındığında önerilecek olan uygulamaları birkaç başlık altında toparlayabiliriz. Bu uygulamalar gerek zihinsel gerekse göz eğitimi açısından oldukça önemlidir:

1. Tasarım sürecine dahil olacak yazı veya harf ya da genel olarak tipografi hedeflendiğinde, tasarlanacak unsurların anlamlarından sıyrılarak, sadece tasarım elamanları (ya da plastik öğeler) olarak (nokta, benek, çizgi, leke, doku, renk, oran/orantı, yön, boşluk(espas)... vb) deneyselleştirilen tasarımlama süreci. Bu bağlamda harf veya yazı tasarlanırken okunurluk prensibi büyük ölçüde göz ardı edilecektir.
2. Birincisinin tam tersi olarak harf, yazı ve tipografiyi sadece anlam ileten ve okunurluk kaygısı güderek kurallar dahilinde deneysel bir sürece dahil etmek.
3. Tipografiyi üç boyutlu bir tasarımlama sürecine dahil ederek dış mekân veya iç mekânda, yaşam alanlarında kavramsal kaygılarla deneysel bir tasarım alanına uygulamak. Bu kapsamda tasarım eğitimi alan öğrenci kullanacak olduğu malzemenin deneyselliğini ve özelliklerini de çevresel tasarımla ilişkilendirecektir.
4. Bilgisayar destekli tasarım ve yazılım desteğiyle harfî, yazıyı veya genel olarak tipografiyi hareketlendirerek, hareket olgusunun deneysellikle özdeşleştirilmesi sağlanabilir. Bu süreçle hareket ve zaman ilişkisinin zihinsel tasarımı tipografiyi deneyselliğe taşıyacaktır.
5. Yazının evriminde olduğu gibi, tasarlanacak olan tipografinin anlamla ilişkisini kuracak farklı malzemelerle deneyselliğe taşınması sağlanabilir. Bu kapsamda el yordamı ve kaligrafiyle çıkış noktası aranmalı ve farklı malzemeler yazı aracı olarak kullanılmalıdır. Tüy, sünger, rulolar, fırçalar, odun parçaları, uçlar vs. gibi mürekkep veya boya emen malzemelerle deneysellik zorlanmalıdır.



Görsel 4. Deneysel Tipografi Uygulamalarına örnek (Carter, 1997).



Görsel 5. Deneysel Tipografi Uygulamalarına örnek (Carter, 1997).

Bu deneysel uygulamalar sonucunda etkili bir tasarım ortaya koymak ve bu etkinin grafik tasarımı uygulama alanlarında kullanılması tasarımın özgünlüğüne önemli bir katkı sağlayacağı da ortadadır. Böylece grafik tasarım eğitiminin en temel sorunlarından biri gibi görülen öğrencilerin anlam ve kavram üretimi sorunu da tipografik çözüm adına kazanıma dönüşecektir. Bu kapsamda yapılan tüm deneysel ürünler ve uygulamaların örnekleri atölye içerisinde sunum panolarına asılarak genel değerlendirme yapılmalıdır. Bu eleştirel eylem öğrencilerin tamamıyla soru/cevap şeklinde olmalıdır.

6. Sonuç ve Öneriler

Çalışma kapsamında yapılan tartışma ve araştırma sonucunda rahatlıkla söylenebilir ki, yazı ve tipografi; ilk ortaya çıkışından bugüne yaşanan birçok gelişmeler paralelinde deneysel bir sürece tabi olmuştur. Bu deneysel süreç, yedi kıta üzerinde birçok kültürün bugün kullandığı abece'nin de oluşmasında rol oynamıştır. Her geçen gün yaşanan bilimsel ve teknolojik gelişmeler, yazı ve tipografi anlamında da bir takım yenilikler yaşanmasına neden olmaktadır. Sayısal ortamın sunduğu kolaylıklar, yazılımların pratik çözümleri tipografinin deneysel bölümüne büyük katkılar sağlamaktadır.

İçinde bulunduğumuz çağın bir özelliği de, tüketimin en üst düzeyde olmasıdır. Bu nedenle sürekli yeninin peşinde olan insanoğluna yeni bir şeyler sunmak, onun zevklerini takip etmek ve tüketilmiş olana yeni alternatiflerle

yaklaşmak, deneyselliğin tasarım üzerindeki getirilerinden faydalanmakla önem kazanmaktadır.

Gerek sektör gerekse de grafik tasarım eğitimi sürekli kendisini yenilemelidir. Grafik tasarım eğitimi veren öğretim elamanları donanımlarını artırarak deneysel bir ortam üzerinden öğrencilerin yaratıcılıklarını zorlamalıdır. Bu süreç ile öğrencilerin duyguları ve düşüncelerinin tasarıma özgün kimlik kazandırarak yansımaları sağlanacaktır. Çok öz ifadesiyle tasarım bir duygulanım işidir.

Yazı ve tipografiyi oluşturan her harf simgesel olarak bir duygunun göstergesidir. Harfin bold kullanımı ergi, gücü ve iktidarı işaret ederken light harfler daha uçucu, yumuşak ve zariftir. İtalik harfler ise samimi ve sınıfsız bir dil işaret eder. Grafik tasarım eğitiminde tipografiye deneysel yaklaşım, hedeflenen öğrenci modelini donanım olarak güçlendirecek, var olan temel tipografi kuralları deneysel bir süreçle yer yer kırılarak modern tasarım uygulamalarına ön ayak olacaktır.

Özellikle yeni abece'mizin ilanı olan Cumhuriyet'ten bugüne(bu süreçte Osmanlıca'dan Yeni Türk Alfabesine geçiş rol oynamıştır), Ülkemiz adına bir tipografi dilimizin neredeyse olmaması bizim ve tasarım eğitimi veren kurumlarımızın adına üzücüdür. Çünkü birçok ülke, tasarımcılarının kullanmış olduğu tipografilerle tanınmakta, karşılaştırıldığında bir Alman veya bir İngiliz tasarımı tipografileri sayesinde rahatlıkla ayırt edilebilmektedir. Bu nedenle grafik tasarım eğitimi veren kurumlarımız konuya eğilmeli, ders saatlerini ve program içeriklerini yeniden gözden geçirmelidir. Nasıl ki mimari, tekstil ve müzik gibi sanat dallarında kültürel zenginliklerimizin yansımaları görüyor ve içinde bulunduğumuz coğrafyayı yansıtıyorsak, yazı ve tipografi eğitiminde de deneysel bir takım çözümlerle zihinler zorlanmalı ve sonuca ulaşılmalıdır.

Kaynakça

- Aykan, A. (2007). Röportaj: Leonardo Sonnoli. *Grafik Tasarım Dergisi*, 14:32-40
- Becer, E. (1997). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Becer, E. (2010). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Bilak, P. (2007). Experimental Typography. Whatever That Mean - Deneysel Tipografi, Her Ne Anlama Geliyorsa (Allworth Press, 2007). Çev: Ömer Durmaz, Ozan Sinan Caba, *Grafik Tasarım Dergisi*, 11: 50-52.
- Carter, R. (1997). *Experimental Typography*. Roto Vision.
- Diethelm W. (1970). *Type and Type*. Münchenstein: Haas Type Foundry.
- Durmaz, Ö., Sinan N. O. (2007). Söyleşi: Sadık Karamustafa. *Grafik Tasarım Dergisi*, 20: 40-53.
- Friedl, F., Nicolaus O., Bernard S. (1998). *When-Who-How Typo*, Köln: Könemann Verlagsgesellschaft mbH.
- İstek, R. (2005). *Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni*. İstanbul: Pusula Yayınları.
- Macline. (2002). Font Tasarımı. www.macline.com.tr/dergi_agustos02kapak.htm Erişim Tarihi: 10.08.2002
- Sarıkavak, N. K. (1997). *Tipografinin Temelleri*. Ankara: Doruk Yayınları.
- Sarıkavak, N. K. (2003). Tipografiyi Doğru Kavramak. *Hacettepe Üniversitesi GSF. Sanat Yazıları Dergisi*, 10: 129-148
- Sarıkavak, N. K. (2007). Neville Brody. *Grafik Tasarım Dergisi*, Tipografi Eki Özel Sayı.
- Tepecik, A. (2002). *Grafik Sanatlar*. Ankara: Detay Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (1997). *Türkçe Sözlüğü*. Ankara
- Twemlow, A. (2006). *Grafik Tasarım Ne İçindir?*. İstanbul: YEM Yayınları.



Ersin AYCAN

Öğretim Görevlisi, İnönü Üniversitesi, ersin.aycan@inonu.edu.tr, Malatya-TÜRKİYE
ORCID: 0000-0002-1715-9865

Sadık ÇALIŞKAN

Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi, sadik.caliskan@inonu.edu.tr, Malatya-TÜRKİYE
ORCID: 0000-0001-6899-0424

DİJİTAL KAMU DİPLOMASİSİ ARACI OLARAK TÜRKÇE ÖĞRETİMİ: YUNUS EMRE ENSTİTÜSÜ İNTERNET SİTESİ İNCELEMESİ

Özet

Dijital kamu diplomasisi diplomatik hedeflere ulaşılması için internetin ve yeni bilgi iletişim teknolojilerinin kullanımı olarak tanımlan kamu diplomasisinin alanlarından biridir. Yunus Emre Enstitüsü dünyaya Türkçe öğretme amacı ile kurulmuş ve Türkiye'nin kamu diplomasisine kaynaklık eden kuruluşlardan birisidir. 2009 yılında faaliyetlerine başlayan Yunus Emre Enstitüsü, Fransa, Almanya, İngiltere, Çin Halk Cumhuriyeti, İsrail ve İspanya gibi uzun yıllardır dil, edebiyat ve kültür öğretim enstitüleri olan ülkeler ile kıyaslandığında nispeten yeni bir kurumdur. Bu çalışmanın amacı, 60 ülkede, 5 kıtada faaliyetlerini sürdüren, 10 bin öğrenciye Türkçe eğitimi veren, ayrıca uzaktan eğitim yöntemiyle ilave olarak 20 bin öğrenciye de ulaşan büyük bir kuruluş olan Yunus Emre Enstitüsü'nün dijital ortamdaki varlığını, internet ana sayfasında ve sosyal medya bağlantılarında bulunan ve kuruluş unsurları incelemektir.

Anahtar sözcükler: Kamu Diplomasisi, Yunus Emre Enstitüsü, İçerik Analizi, Türkçe Öğretimi.

TURKISH TEACHING AS A DIGITAL DIPLOMACY TOOL: YUNUS EMRE INSTITUTE INTERNET SITE REVIEW

Abstract

Digital public diplomacy is one of the areas of public diplomacy defined as the use of the internet and new information communication technologies to achieve diplomatic goals. Yunus Emre Institute was founded with the aim of teaching Turkish to the world and is one of the sources of Turkey's public diplomacy. Yunus Emre Institute, which started its activities in 2009, is a relatively new institution compared to countries that have been teaching language, literature and culture for many years, such as France, Germany, England, The People's Republic of China, Israel and Spain. The aim of this study is to examine the digital existence of Yunus Emre Institute, which operates in 60 countries, 5 continents, provides Turkish education to 10,000 students, and also reaches 20,000 students by distance education method, on its website and social media links.

Keywords: Public Diplomacy, Yunus Emre Institute, Content Analysis, Turkish Teaching.

1. Giriş

Kamu diplomasisinin kesin bir tanımı olmamakla birlikte egemen bir ülkenin ulusal çıkarlarını korumak, dış politika hedeflerini gerçekleştirmek amacı ile yurt dışındaki hedef kitleleri bilgilendirme ve etkileme çabalarının bütünü olarak tanımlanabilir. Bu geleneksel tanım doğrultusunda kamu diplomasisi devletler arasındaki diplomasiyi ayrılmaz bir parçasıdır. Film, televizyon, radyo, müzik, video oyunları, spor etkinlikleri, akademisyenler ve öğrencilerin eğitim amaçlı değişim programları, dil eğitimi için kurulan enstitüler, kamu diplomasisinin önemli araçları arasındadır. Kamu diplomasisi ile bir ülkenin yurt dışına vermek istediği mesaj şekillendirilebilir. Mesajın hedef toplumlar tarafından nasıl yorumlandığı analiz edilip bu doğrultuda yönelik ikna araçları geliştirilebilir.

Kamu diplomasisi bir terim olarak ilk kez Amerikalı diplomat Edmund Gullian tarafından 1965 yılında kullanılmasına rağmen, kamu diplomasisi etkinlikleri 20'nci yüzyılın başlarından itibaren uygulanmaktadır (Cull, 2009: 17). Örneğin Kamu diplomasisinin I. ve II. Dünya Savaşı'nda bazı ülkeler tarafından diğer ülkelerin kamuoylarını etkilemek için kullanıldığı bilinmektedir.

Kamu diplomasisinin gelişimi ile pazarlama ve halkla ilişkiler alanında ulus markalama, yumuşak güç, kültür, diplomasi gibi kavramlar kullanılmaya başlanmıştır. Dijital kamu diplomasisini anlamak için bu kavramları kısaca açıklamak gerekir. Ulus markalama 1990'lı yıllarda Simon Anholt tarafından geliştirilen bir kavramdır. Anholt'a göre insanlar devletlere tıpkı ürünlere ve markalara baktıkları gibi bakarlar. O ülkelere atfettikleri olumlu ya da olumsuz düşünceleri ile bir algı oluştururlar. Bu açıdan devletler de ticari ürünler gibi markalanıp pazarlanabilir (Szondi, 2008: 4). Anholt aralarında Türkiye'nin de olduğu 50 ülke hükümetine ülke imajı oluşturma konusunda danışmanlık yapmaktadır. Yumuşak Güç ise sert güç unsurları olan ekonomik, siyasi ya da eylemsel bir müdahalede bulunmadan bir topluluk üzerine söz sahibi olma ya da dediğini yaptırma yeteneğidir. Yumuşak Güçte karşı tarafın rızası söz konusudur. Teknoloji devrimi ve soğuk savaş sonrası küreselleşmenin artması ülkeleri sert güç unsurları kullanmak yerine yumuşak güç kullanmaya yöneltmiştir. Portland Şirketi tarafından 2015 yılında yapılan çalışmaya göre Türkiye Yumuşak Güç sıralamasında 28'nci sırada yer almaktadır (Portland, 2015). Kültürel diplomasi uluslar arasında karşılıklı anlayışı geliştirmek amacı ile fikir, bilgi, sanat, dil ve diğer kültür unsurlarının değiş tokuş edildiği bir kamu diplomasisi çeşididir. Kültürel kamu diplomasisinin amacı bir ülkenin kendi ekonomik ve siyasi amaçları doğrultusunda çeşitli araçlarla yabancı bir ulusun halkına kültürel mesajlar yollamak ve etkilemektir (Maack, 2001: 59). E-diplomasi ya da dijital kamu diplomasisi ise internet, akıllı telefonlar ve diğer kullanıcıların katılımına imkan veren sosyal medya platformlarının ortaya çıkışı sonrası kamu diplomasisinin şekil ve içerik açısından çeşitlenmiş halidir. Bu gelişmeler ile birlikte eski tek yönlü iletişimden çift yönlü diyaloga dayalı bir kamu diplomasisi mümkün hale gelmiştir. (Hanson, 2012). Bu anlamda internet sayfaları ve Twitter, Facebook, Youtube gibi sosyal medya uygulamaları üzerinden yapılan diplomasi faaliyetleri dijital diplomasi faaliyetleridir. Büyük devletler bu alana büyük yatırımlar yapmaktadır. Kurumların internet siteleri ve sosyal medya hesaplarında özellikle kamu diplomasisi ve diyalogdan sorumlu binlerce personel istihdam etmektedir. Örneğin ABD'de 288 Facebook profili, 200 Twitter kanalı, 125 Youtube kanalı dış işleri bakanlığı dijital diplomasi bölümü tarafından yönetilmektedir (Digidiblog, 2017). İsrail Devleti'nin kamu diplomasi ajansı Hasbara'da dijital kamu diplomasisinden sorumlu çoğunluğu gönüllü 50.000 kişi çalışmaktadır. Bu kişiler, özellikle İsrail ile ilgili herhangi bir olumsuz haber çıktığında sosyal medya üzerinden eyleme geçmekte, haberlerin yayımlandığı haber sitelerinde proaktif ve reaktif içerikler üretmekte diyalogu yönlendirmektedir (Aouragh, 2016: 273).

Kültürel diplomasiyi yürütmek için bir devletin elinde, sanat, spor, müzik, öğrenci-akademisyen değişim programları sergi gibi araçlar bulunur. Ancak, bu araçların hiçbiri kültürel diplomasiyi temel alan dil öğretimi kadar etkili olamaz. Dil öğretimi genellikle dışişleri ya da kültür bakanlığı ile eş güdümlü olarak çalışan resmi ya da yarı resmî kurumlar vasıtası yürütülmektedir. Dünyada bu şekilde faaliyet gösteren kuruluşlardan Fransa'dan Alliance Francaise 136 ülkede 1040 şubesi ile çalışmaktadır. Bu kurum yılda 450.000 kişiye Fransızca dersi verir. 1925 yılında kurulan Alman Goethe Enstitüsü 100 ülkede 159 şubeye sahiptir. Enstitünün 3000'in üzerinde çalışanı ve 366 milyon

Euro bütçesi bulunur. İngiltere'nin ajansı British Council 1 milyar doların üzerinde bir bütçe ile 100'den fazla ülkede faaliyet sürdürür. İspanya'nın ajansı Instituto Cervantes 1991 yılında kurulmuş ve 43 ülkede 86 şehirde hizmet vermektedir. Bütçesi 120 milyon dolardır. Confucius Enstitüsü tamamı dünyadaki en iyi üniversite kampüslerinde konuşlu 1500 şubeye sahiptir. Confucius Enstitüsü ile yılda 1 milyon öğrenci Çince öğretilmektedir.

Yabancı bir ülkenin dilini öğrenmek o ülke ve insanlarına gösterilen ilginin bir aracı olarak görülebilir ve bu nedenle, karşılıklı anlayış ortamının yaratılmasına katkıda bulunabilir. Dil öğreniminin işlevsel bir etkisi de ekonomiktir. Bazı görüşlere göre kültür ve dil bir ülkenin ekonomik çıkarlarını desteklemeye yardımcı olan bir ticari politika enstrümanıdır. Hartig (2015: 42) bu faydayı şöyle özetler. "Fransızca konuşan biri Fransız Şarabı, Goethe'yi bilen biri Mercedes Benz satın alır." Bu cümleden hareketle Türkçe öğrenen bir yabancı elektronik ürünlerinde Vestel'i gıda ürünlerinde Ülker'i tercih edecektir.

Bunun yanında yabancı bir dili öğrenmenin turizmi olumlu etkilediği, dizi, film, kitap gibi o ülkenin kültürel ürünlerinin satışını artırdığı da bilinen bir gerçektir. Sadece turizm göstergelerine bakıldığında bile dil enstitüsü sayısı ile o ülkeyi ziyaret eden turist sayısı arasında pozitif bir ilişki bulunmaktadır. Yurt dışında 1040 dil merkezi olan Fransa'nın yıllık turist sayısı 2016 yılı itibarı ile 82 milyondur. Cervantes Enstitüsü ile İspanyolcanın tanıtımını yapan İspanya'nın ise 76 milyon. Çin Halk Cumhuriyeti'ni ziyaret eden turist sayısı 2004 yılında Confucius Enstitüsü şubelerinin açılmasına paralel bir şekilde yükseliş göstermiş ve 60 milyona yükselmiştir. Türkiye için bu sayı 31 milyon civarındadır. Birlikte ele alındığında, kültür enstitüleri aracılığıyla dil öğretiminin bir ülkenin kültürel zenginliği için önemli bir rol oynadığı söylenebilir.

Diğer enstitülere kıyasla daha yeni olan Yunus Emre Enstitüsü ise 2009 yılı Mayıs ayında Yunus Emre Vakfı bünyesinde kurulmuş ve ilk şubasını Saraybosna'da açmıştır. Geçen ay Johannesburg ve Kiev'de açılan merkezleri ile enstitü 40 ülkede 54 merkezde faaliyet göstermektedir. Enstitünün hedefi merkez sayısını 2023'de 100'e çıkarmaktır. Enstitü dünyanın farklı coğrafyalarına Türk kültürünü, sanatını, dilini, tarihini, değerlerini anlatmak amacı ile kurulmuştur. Kuruluşun en önemli amaçlarından biri bu tür tanıtımları dil öğretimi ile yapmaktır. Enstitünün diğer amaçları özellikle Türkçeyi yaygın bir coğrafyada en ehil ellerle ve yöntemlerle anlatmak, Türkçenin öğretimi konusunda bir üslup birliği geliştirmek, çeşitli alanlarda kitap ihtiyaçlarını temin etmektir. Kurum farklı ülkelerdeki eğitim kurumları ile iş birlikleri yapmakta, Türkoloji bölümlerini ve Türkçe öğretimini desteklemekte, düzenlediği Türkçe yeterlilik sınavı ile Türkçe öğrenenlerin Türkçe dil düzeylerinin Türkçe Yeterlik Belgesi ile belgelendirmektedir. Enstitü her yıl yüzlerce öğrenciyi yaz okulu programı ile Türkiye'ye getirmekte bu öğrencilere Türk dili ve kültürünü canlı bir şekilde yaşatmaktadır. Yunus Emre Enstitüsü ile Türkçe öğrenenlerin sayısı 99,261'dir. Bunun yanında enstitü Türkçenin daha fazla ülkede seçmeli yabancı dil olarak okutulması için çalışmalar yapmaktadır. Enstitünün Tercihim Türkçe projesi kapsamında yedi farklı ülkede Türkçe seçmeli ders olarak okutulmaktadır. Proje ile bugüne kadar Türkçe öğrenen öğrenci sayısı 33.306'dır.

Enstitünün faaliyetleri sadece Türkçe ile sınırlı değildir. Konferans, bilgi şöleni, panel, sohbet, söyleşi, seminer, toplantı, buluşma ve tanıtım etkinliğini içeren akademik ve popüler toplantılar, önemli olaylar ya da tarihi şahsiyetleri konu alan anma ve saygı programları, Türk kumaşının tanınırlığını artıran ve geleneksel Anadolu giyim kültürünü günümüzle buluşturan tasarım etkinlikleri, çeviri atölyesi, tercüme desteği, okuma ve kitap tanıtımlarını içeren edebiyat etkinlikleri, atölye çalışması, eğitim, kurs ve sergilerden oluşan zanaat ve el sanatları programları, önemli gün, yıl dönümü, tematik şehir festivalleri, şenlikler ve kültür gecelerinden oluşan festival ve kutlamalar kitap dil eğitim ve turizm fuarları, müzik etkinlikleri, Türk mutfağı, el sanatları, halk oyunları, fotoğrafçılık, çalgı aleti eğitimi kursları, sinema etkinlikleri, turnuva ve yarışma programları, Türkçe Bayramı gibi büyük etkinlikler dahil her yıl 60 ülkede 1200'den fazla etkinlik düzenleyen Yunus Emre Enstitüsü bu tür etkinlikler ile Türkiye'nin ve Türk kültürünün tanıtımına katkı sağlarken aynı zamanda Türkiye ve diğer ülkeler arasında karşılıklı anlayışı ve kültürel yakınlaşmayı pekiştirerek önemli bir kültürel kamu diplomasisi hizmeti vermektedir.

Yunus Emre Enstitüsü merkezlerini "İtibardan tasarruf olmaz " ilkesinden hareketle şehirlerin en gözde ve pahalı semtlerinde açılmaktadır. Örneğin Washington merkezi Beyaz Saray'ın hemen arkasındaki sokakta, Paris şubesi Champs-Elysée'de, Roma merkezi meşhur Aşk Çeşmesi Trevi yakınlarında, Tokyo merkezi şehrin en pahalı bölgelerinden Shibuya'da bulunmaktadır. Yunus Emre Enstitüleri en ince ayrıntısına kadar titizlikle tasarlanmış, Türkiye ve Türk Kültürü izleri taşıyan gösterişli binalarda faaliyet sürdürmektedir. Binalar eğitim, kültür ve sanat etkinliklerine ev sahipliği yapabilecek şekilde tasarlanmış ve en gelişmiş teknolojik araçlar ile donatılmıştır. Kökenini felsefe, retorik, psikoloji ve iletişim gibi disiplinlerden alan diyalog kavramı Kent ve Taylor tarafından "görüş ve düşüncelerin her türlü müzakere edilen değişimi" olarak tanımlanır. Kent ve Taylor kurumların internet sayfalarını diyalog kuramına göre değerlendiren bir sistem geliştirmişlerdir. Bu sistem beş temel ilke üzerine kuruludur.

Birinci ilke internet sitelerinin diyalojik bir döngüye sahip olmasıdır. Diyalojik döngü ilkesi, örgüt ve kamuları arasında simetrik bir iletişimin kurulması için bir kılavuz olarak nitelendirilebilir. Örgütler diyalojik iletişim için istekli olmalı ve bunu sağlamak için yapısal düzenlemeler yapmalıdır. Kent ve Taylor'a göre internet sitelerinin çift yönlü iletişim özelliklerinden yararlanması önemlidir. Diyalojik döngünün temel noktasını ziyaretçilere verilecek yanıtlar oluşturur. Örgütlerin halkla ilişkiler birimlerinden belirli kişilerin internet bağlantı kişisi olarak belirlenmesi ve bu kişilerin soruları cevaplama, örgütsel politikaları anlatma ve zor sorular ve kamu öncelikleriyle ilgili iletişim becerilerine sahip olmaları, internet sitesinin yorumlara ya da sorulan sorulara yanıt verebilecek derecede eğitilmiş olmaları beklenir (Kent ve Taylor, 1998: 327).

İkinci ilke bilginin kullanılabilirliği Kurumlar site kullanıcılarına önemli ve faydalı bilgiler sunmalıdır. İnternet sitesinin yapılması, diyalojik ilişki kurmayı sağlayacak faydalı ve güvenilir bilgiyi sunmaya yönelik olmalıdır. Bu bağlamda İnternet sitesinde kurumun tarihi, vizyonu, misyonu, amaçları gibi genel değer oluşturan bilgiler ile ziyaretçilerin özel ihtiyaçlarına yönelik bilgiler yer almalıdır. Kamularla kurulacak ilişkinin örgütün halkla ilişkiler amaçlarına yönelik değil, kamunun ilgi, değer ve endişelerine cevap verici şekilde geliştirilmesi gereklidir. İçeriğe erişimi kolaylaştırmak için site içerisindeki bilgilerin hiyerarşisi ve yapısına dikkat edilmelidir. Faydalı bir içeriği zayıf bir yapının içerisine gömmek bulunmasını zorlaştıracak ve içeriği kullanışsız kılacaktır. Diyalogun oluşması için kamuların soru ve endişelerini iletebileceği bir yapının kurulması gereklidir. Enformasyonun kamuların tartışmalarını boğmak veya kazanmak için değil, bilgili bir ortak olarak örgütle diyalog içinde bütünleşmesini sağlamaya yöneliktir (Kent ve Taylor, 1998: 328).

Üçüncü ilke yeniden ziyareti sağlama ilkesidir. Diyalojik ilişki kurmak için internet sitelerindeki içeriğin etkileşimli ve güncellenmiş olması gerekir. İçinde çevrim içi soru ve cevap ve forum gibi uygulamaların olduğu siteler ziyaretçilerin ilgisini çeker ve yeniden ziyaret edilirler. (Kent ve Taylor, 1998: 329).

Dördüncü ilke ara yüzün kullanılabilirliği Sitenin yapısal niteliği ile ilgili olan bu ilke, ziyaretçilerin kolaylıkla kullanabileceği bir yapının kurulmasıyla ilişkilidir. İnternet sitesinin ara yüzü kullanıcı dostu olmalıdır. Eğer kullanıcı benzer yapıda siteleri ziyaret etti ise sezgisel olarak daha rahat gezinirler (Kent ve Taylor, 1998: 331). Örneğin Facebook ve Twitter sayfaları tasarımları birbirine benzer. Bu sitelere giren ziyaretçiler sayfalarda kolaylıkla gezinebilirler. Bir site haritası ve bağlantıların açık bir şekilde sıralanmış olması da ara yüzü ziyaretçiler için kolaylaştırır.

Son ilke, ziyaretçileri koruma ilkesidir. Bu ilke ziyaretçilerin dikkatini dağıtacak ya da başka internet sitelerine yönlendirecek dış bağlantılar ve reklamlardan kaçınmak ve sadece ilgilerini çekecek zaruri bağlantılara izin vermek anlamına gelir. Kurumlar sitelerini reklam ve satış amaçlı değil diyalog amaçlı olarak değerlendirmelidir (Kent ve Taylor, 1998: 330).

2. Amaç

Bu çalışmanın amacı Yunus Emre Enstitüsü internet sayfasının diyaloga dayalı iletişim bağlamında incelenerek hedef kitleleri ile nasıl iletişim kurduğunu tespit etmektir. Araştırma sadece enstitünün resmi internet sayfası ile sınırlanmıştır. Bir diğer sınırlılık ise internet ortamının değişkenliği ile ilgilidir. İnternet sayfası 10-17 Ekim 2017 tarihleri arasında incelenmiştir.

3. Yöntem

Kuruluşların belli amaçlar ile hedef kitleleri ile kurduğu ilişki diyaloga dayalıdır. Bir kamu diplomasisi kurumu olarak Yunus Emre Enstitüsü'nin fiziki ortamlarda ya da internet ortamlarındaki iletişimi de diyalog temellidir. Bu bağlamda çalışmanın yürütülmesinde Kent ve Taylor tarafından geliştirilen diyalojik kuram kullanılmıştır.

Bu çalışmada Yunus Emre Enstitüsü internet sayfası yukarıda belirtilen kuram çerçevesinde içerik analizine tabi tutulmuştur. İçerik analizi, araştırmacıların incelenen metnin spesifik özelliklerini tanımlayarak çıkarımlar yapmalarını sağlayan mesaj içeriğini araştırmanın temel bir yöntemidir (Keyton, 2006: 233).

4. Bulgular

Yunus Emre Enstitüsü internet sayfası diyalojik kuram öncesinde alan adı, site trafiği, ziyaretçi sayısı gibi konularda genel olarak incelenmiştir. Yunus Emre Enstitüsü bugüne kadar iki alan adı değiştirmiştir. Kurum 2013 yılına kadar www.yunusemreenstitusu.org adresini kullanmış sonrasında Yunus Emre adını kısaltarak www.yee.org.tr alan adına taşınmıştır. Alan adının kısaltılması özellikle yurt dışı merkez isimlerinin adres satırına eklenmesi ile oluşabilecek karmaşayı engellemeye yardımcı olmuştur. Başka ülkelerin internet alan isimleri kısaltma şeklinde olmasına rağmen, Yunus Emre gibi düşünür ve yazar adları verilen enstitüler de bu isimleri kısaltmak alışıldık bir durum değildir. Goethe-Institut, Cervantes Enstitute, Confucius Institute gibi benzeri kuruluşlar internet adreslerinde adını aldıkları düşünür ve yazarların isimleri tam hali ile kullanmaktadır.

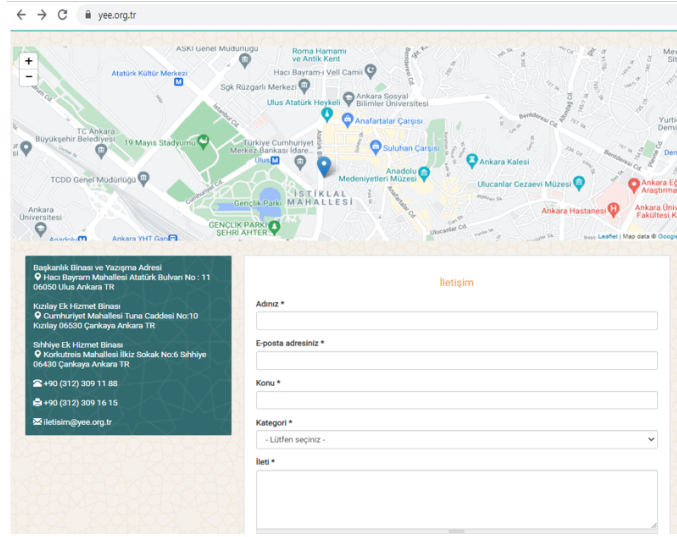
Site trafik istatistiklerine bakıldığında verilerin toplandığı 10-17 Ekim 2017 tarihi itibarıyla kurumun internet sayfası en çok ziyaret edilen siteler arasında Türkiye 'de 4081'nci dünyada ise 141.087'nci sırada yer almaktadır. Sitenin aylık ortalama ziyaretçi sayısı 6200 civarındadır. Kurumun 40 farklı ülkede ve 28 dilde yerel sayfaları, bağlantıları ve içeriği olmasına rağmen, ziyaretlerin %67,93'ü Türkiye'den gerçekleşmesi dikkat çekicidir. Geriye kalan ziyaretçiler ise sadece birkaç ülkede kümelenmiştir. Bu ülkeler %5.12 ile Mısır %4.59 ile Gürcistan ve 3.98 ile Suudi Arabistan'dır. Diğer ülkelerden ziyaret edenler ise %1 ile % 0.3 arasında değişiklik göstermektedir.(Semrush, 2017).

4.1. Diyalojik Döngü

İnternet sitesi incelendiğinde ana sayfada ve bağlantılarda ziyaretçilerin iletişim kurabilecekleri, doğrudan mesaj yazabilecekleri bir iletişim formu bulunmaktadır. Bu form Türkçe dışında, İngilizce ve enstitülerin bulunduğu ülkelerin resmi dillerinde hizmet vermektedir. Enstitünün hesabı bulunan Facebook, Twitter ve Youtube kanallarda da aynı iletişim formuna bağlantı verilmektedir.

Sitenin Türkçenin Sesi Radyosu sayfasında dinleyicilerin ulaşabilecekleri mobil bir numara ve WhatsApp mesaj bağlantısı bulunmaktadır. Bu bağlamda İnternet sitesinin belirli bir oranda diyalojik döngüye sahip olduğu söylenebilir. Ancak enstitünün sosyal medya uygulamalarında yapılan yorumlara ve sorulara yanıt şeklinde mesajlara rastlanmamıştır.

Bu tür sorulara ve yorumlara yanıt verilmesi, enstitü sayfalarında ziyaretçilerin kendi ülkelerinde arayabilecekleri mobil numaralar ve canlı sohbet hattı gibi uygulamalar sitenin diyalojik döngüsünü arttıracaktır. Bunu yanında kurumun kendisi tarafından değil, kullanıcılar tarafından üretilen resim, video ve metinlerin paylaşılması, kontrolün belli bir düzeyde kullanıcılara verilmesinin kurumsal sitelerde diyalojik döngüyü artırdığı bulunmuştur. Bu, enstitünün sosyal medya hesapları için de uygulanabilir.



Görsel 1. Diyolojik Döngü

4.2. Bilginin Kullanışlılığı

İnternet sitesi içerik olarak kullanışlı bilgilerle doludur. Yunus Emre Enstitüsü ile ilgili temel bilgiler, isminin kökeni, amaçları gibi genel bilgilerin yanında özellikle Türkçe öğrenmek isteyenler için tasarlanmış ücretsiz üyelik sistemi ile girilen “Uzaktan Türkçe” sayfasında etkileşimli bir şekilde hazırlanmış etkinlikler, oyunlar ve Türkçe öğretmenleri ya da diğer üyeler ile sohbet uygulamaları bulunmaktadır. Tüm site sayfalarına Türkçe ve enstitü merkezlerinin bulunduğu ülkenin yerel dilleri ile ulaşılabilmektedir. Site içerisindeki bilgilerin hiyerarşisi uygun bir şekilde tasarlanmıştır. Sitede kullanılan dil ve yönergeler açık ve nettir. Ana sayfanın alt bölümünde bulunan site haritası, etkinlik takvimi, enstitü merkezlerinin bağlantıları gibi bölümler ziyaretçilere bilgiyi ulaşılabilir kılmaktadır.



Görsel 2. Bilginin Güvenliği

4.3. Yeniden Ziyareti Sağlama

Bir siteye yeniden ziyaretçi sağlama sitenin etkileşimli ve güncel olmasına bağlıdır. Etkileşimli bir site ziyaretçiyi daha fazla bağlar ve yeniden ziyaret edilme sıklığını artırır. Enstitü internet sitesindeki içerik etkileşimli ve güncel olarak değerlendirilebilir. Sitede paylaşılan içerik incelendiğinde günlük olarak güncellemelerin yapıldığı, haberlerin, duyuruların, resimlerin ve videoların sürekli güncellendiği görülmektedir. Sitede bulunan ve “Uzaktan Türkçe” sayfası ve “Türkçenin Sesi Radyosu” sitenin yeniden ziyaret edilmesi konusunda önemli işlevler sunmaktadır.

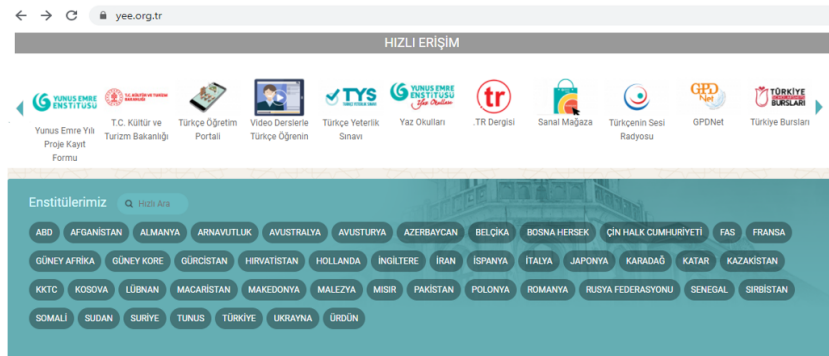
Bununla birlikte internet sitesinin ziyaretçilerin Türkçe ya da diğer konularda sohbet edecekleri bir forum sayfasının ya da blog sayfasının olmaması yeniden ziyareti sağlama açısından bir eksiklik olarak kabul edilebilir.



Görsel 3. Yeniden Ziyareti Sağlama

4.4. Ara Yüzün Kullanışlılığı

İnternet sayfaları ve uygulamaların daha fazla kişi tarafından sorunsuz ve etkin bir şekilde kullanılması için ziyaretçi ve sayfa arasında iletişimi, etkileşimi sağlayan, buna aracılık eden ortama yani ara yüz adı verilir. Sunulan ara yüzün kullanım kolaylığının olması diyalogik iletişim için önemli ilkelerden birisi olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda enstitünün ana sayfası ve bağlantıları kullanıcı dostu olarak değerlendirilebilir. Kullanılan renkler arka plan ve fontlar gözü yormayan, site okunabilirliğini artıran sade tonlardadır. Site tasarımında ziyaretçilerin haber sitelerinden aşına olduğu içinde görsel, metin ve bağlantıların bulunduğu bir ara yüz kullanılmaktadır. Sitenin dolaşım kolaylığı ve tasarım sadeliği vardır. Ana sayfadaki logo, renkler ve menü diğer sayfalarda ve bağlantılarda da sabit bir şekilde kullanılmıştır. Sitede kullanılan ana renk Türkiye'nin tanıtımında kullanılan turkuaz rengidir. Aynı renk Türkiye'nin tanıtımı için hazırlanan "Türkiye Gücünü ve Potansiyelini Keşfet" iletişim kampanyasının da ana rengidir.



Görsel 4. Ara Yüzün Kullanışlılığı

4.5. Ziyaretçileri Koruma İlkesi

Ziyaretçilerin ilgilerini çekerek bağlılık sağlama amacına yöneliktir. Yunus Emre Enstitüsü İnternet sitesi tasarım açısından incelendiğinde sadelik ön plana çıkmaktadır. Ziyaretçilerin ilgisini dağıtacak reklamlara yer verilmemiştir. Dış bağlantılar incelendiğinde de aynı özellik göze çarpmaktadır. İnternet sayfalarında ziyaretçileri başka internet sitesine yönlendirecek dış bağlantılardan kaçınılmıştır. Twitter gibi sosyal medya uygulamaları sitede dahili olarak bulunmaktadır. Facebook, Youtube gibi bağlantılar da site üzerinden yapılır. Bu bağlantılar sonucu açılan sayfalar birbirleri ile uyum içerisinde ve sadedir.

5. Sonuç

Sonuç olarak Yunus Emre Enstitüsü internet sayfası ve sosyal medya hesapları diyalojik döngü, bilginin kullanılabilirliği, yeniden ziyareti sağlama, ara yüzün kullanılabilirliği ve ziyaretçileri koruma gibi diyalojik iletişim unsurlarını taşıdığı görülmüştür. Ancak merkez sayfalarında kullanıcıların içerik üretebileceği, birbirleri ve kurum çalışanları ile anlık iletişim kurabilecekleri forum, canlı sohbet gibi araçların olmaması ve site ziyaretçileri ile diyalogun sadece Ankara merkezi üzerinden yapılması hedef kitlelerle olan diyalogun etkinliğini azaltabilir. Bununla birlikte Yunus Emre Enstitüsü internet sitesi ve sosyal medya sayfaları Türkiye'yi Türk kültürü ve dilini dünyaya anlatacak özelliklere sahiptir. Ancak kaliteli tasarıma ve içeriğe rağmen aylık toplam ziyaretçi sayısının 6200 gibi bir düşük bir rakamda olması ve internet trafiğinin büyük bölümünün sadece birkaç ülke ile sınırlı olması üzerine düşünülmesi ve araştırılması gereken bir konudur.

Kaynakça

Aouragh, M. (2016). Hasbara 2.0: Israel's public diplomacy in the digital age. *Middle East Critique*, 25(3), 271-297.

Cull, N. J. (2009). *Public diplomacy: Lessons from the past* (No. s 12). Los Angeles, CA: Figueroa Press.

Hartig, F. (2015). *Chinese public diplomacy: The rise of the Confucius Institute*. Routledge.

Kent M., L. ve Taylor M. (1998). Building Dialogic Relationships Through the World Wide Web, *Public Relations Review*, 24 (3), 321-334.

Keyton, J. (2006). *Communication research: Asking questions, finding answers*. New York: McGraw Hill Companies, Inc.

Maack, M. N. (2001). Books and libraries as instruments of cultural diplomacy in Francophone Africa during the Cold War. *Libraries & Culture*, 58-86.

Szondi, G. (2008). Public diplomacy and nation branding: Conceptual similarities and differences. *Netherlands Institute of International Relations" Clingendael"*.

<https://www.semrush.com/tr/> [Erişim Tarihi: 03/10/2017]

<https://digdipblog.com/countries-on-twitter-and-facebook/> [Erişim Tarihi: 03/10/2017]

https://portland-communications.com/wp-content/uploads/2015/07/The-Soft-Power-30_press-release.pdf [Erişim Tarihi: 02/10/2017]

http://www.clingendael.nl/publications/2008/20081022_pap_in_dip_nation_bran [Erişim Tarihi: 01/10/2017]