



E-ISSN: 1309-7156

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

Cilt / Volume 9
Sayı / Issue 1
Haziran / June 2025

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

Malatya / TÜRKİYE

EDİTORYAL KURUL / EDITORIAL BOARD

İmtiyaz Sahibi ve Baş Editör: Levent İSKENDER OĞLU

Dergi Editörü: Egemen Umut ŞEN

Web Editörü: Dr. Alaaddin Revaha KÜRÜN

Alan Editörleri

Editör- Prof. Ali Ayhan (Müzik)
Editör- Prof. Ata Yakup Kaptan (Plastik Sanatlar)
Editör- Prof. Emine Koca (Moda Tasarım)
Editör- Prof. Fatih Özdemir (Grafik Tasarım)
Editör- Prof. İsmail Aytaç (Sanat Tarihi)
Editör- Doç. Fırat Arapoğlu (Sanat Eleştirisi)
Editör- Doç. Selçuk Ulutaş (Sinema ve Estetik)
Editör- Doç. Teymur Erol (Türk Dili ve Edebiyatı)
Editör- Süleyman Topaloğlu (Sosyoloji)
İngilizce Dil Editörü- Prof. Bilal Genç
Türkçe Dil Editörü- Prof. İlhan Erdem

Yayın Kurulu

Prof. Ali Korkut Uludağ – Müzik/Erzurum/Türkiye
Prof. Burhan Yılmaz – Resim/Düzce/Türkiye
Prof. Zakir Azizov – Heykel/Malatya/Türkiye
Doç. Binnaz Koca – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Kübra Dilek Tankız – Klasik Batı Müziği/Malatya/Türkiye
Doç. Sevtap Kanat – Grafik Tasarımı/Malatya/Türkiye
Doç. Teymur Erol – Türk Dili ve Edebiyatı/Muş/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Eda Demir Tosunoğlu- Geleneksel Türk Sanatları/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
Araştırma Görevlisi Mehmet Erkan Turan – Resim/Van/Türkiye

Danışma Kurulu

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

Bilim Kurulu

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

Prof. İsmail Aytaç - Türk İslam Sanatı, Elazığ, Türkiye
Prof. Khaled Tadmori - Mimarlık Tarihi, Trablusşam, Lübnan
Prof. Kutgun Eyüpgiller - Mimarlık, İstanbul, Türkiye
Prof. Marcella Frangipane - Arkeoloji, Roma, İtalya
Prof. Mehmet Karagöz - Yeniçağ Tarihi, Malatya, Türkiye
Prof. Mehmet Ocakçı - Şehir Planlaması, İstanbul, Türkiye
Prof. Melda Özdemir - El Sanatları, Ankara, Türkiye
Prof. Metin Sözen - Sanat Tarihi, İstanbul, Türkiye
Prof. Mustafa Diğler - Resim, Karaman, Türkiye
Prof. Neslihan Durak - Genel Türk Tarihi, Malatya, Türkiye
Prof. Nihat Sezer Sabahat - Heykel, Ordu, Türkiye
Prof. Omar Tadmori - Tarih, Trablusşam, Lübnan
Prof. Onur Zahal - Müzik Eğitimi, Malatya, Türkiye
Prof. Özer Kanburoğlu - Fotoğraf ve Video, İstanbul, Türkiye
Prof. Pınar Göklüberk Özlü - Tekstil ve Moda, Ankara, Türkiye
Prof. Recep Özman - Eskiçağ Tarihi, Malatya, Türkiye
Prof. Şerife Tali - Sanat Tarihi, Ordu, Türkiye
Prof. Yüksel Gögebakan - Plastik Sanatlar, Malatya, Türkiye
Prof. Yüksel Şahin - Temsil ve Moda, Eskişehir, Türkiye
Prof. Zakir Azizov - Heykel, Malatya, Türkiye
Doç. Ali Ertuğrul Küpeli - Resim, Ankara, Türkiye
Doç. Ayça Gülten - Mimarlık, Elazığ, Türkiye
Doç. Aysun Tuna - Bölge Planlama, Bolu, Türkiye
Doç. Ayşe Budak - Sanat Tarihi, Nevşehir, Türkiye
Doç. Aytaç Özmutlu - Grafik Tasarım, Ordu, Türkiye
Doç. Azize Reva Boynukalın - Resim, Sinop, Türkiye
Doç. Beyler Yetkiner - Radyo, Tv, Sinema, Malatya, Türkiye
Doç. Betül Aytepe Serinsu - Seramik, Nevşehir, Türkiye
Doç. Binnaz Koca - Resim, Malatya, Türkiye
Doç. Bülent Ümit Erutku - Fotoğraf, İstanbul, Türkiye
Doç. Derya Şahin - Resim, Malatya, Türkiye
Doç. Emine Tok - Bizans Sanatları, İzmir, Türkiye
Doç. Engin Gürpınar - Müzik, Malatya, Türkiye
Doç. Esra Yıldırım - Güzel Sanatlar Eğitimi, Bartın, Türkiye
Doç. Evren Selçuk - Heykel, Düzce, Türkiye
Doç. Fahrettin Geçen - Resim, Malatya, Türkiye
Doç. Fehime Yeşim Gürani - İç Mimarlık, Adana, Türkiye
Doç. Ferdi Karaönçel - Müzik, Hakkari, Türkiye
Doç. Francesca Balossi Restelli - Protohistorya, Roma, İtalya
Doç. Fuat Şancı - Sanat Tarihi, Adıyaman, Türkiye
Doç. Gülşah Polat - Tekstil ve Moda, Çanakkale, Türkiye
Doç. Halil Fazıl Ercan - Sanat Eserleri Restorasyonu, Malatya, Türkiye
Doç. Hanife Neris Yüksel - Heykel, Antalya, Türkiye
Doç. İbrahim Sarıtaş - Siyaset Bilimi, Ankara, Türkiye
Doç. Kübra Dilek Tankız - Müzik, Malatya, Türkiye
Doç. Levent Değirmencioglu - Müzik, Kayseri, Türkiye
Doç. Mehmet Göktepe - Resim, Van, Türkiye
Doç. Mehmet Güneş Açıkgöz - Müzik, Malatya, Türkiye
Doç. Murat Sezik - Siyaset Bilimi, Malatya, Türkiye
Doç. Nurşen Işık - Mimarlık, Diyarbakır, Türkiye
Doç. Nurtaç Çakar - Seramik, Van, Türkiye
Doç. Ozan Eroy - Müzik, Malatya, Türkiye
Doç. Özgür Ballı - Heykel, Düzce, Türkiye
Doç. Sadık Çalışkan - İletişim, Malatya, Türkiye
Doç. Selçuk Ulutaş - Sinema ve Estetik, Nevşehir, Türkiye
Doç. Selda Güzel - Tekstil ve Moda, Konya, Türkiye
Doç. Seniha Ünay Selçuk - Resim, Düzce, Türkiye
Doç. Sevtap Kanat - Grafik Tasarımı, Malatya, Türkiye
Doç. Şahabettin Öztürk - Kent Tarihi, Van, Türkiye
Doç. Şebnem Ertaş Beşir - İç Mimarlık, Antalya, Türkiye
Doç. Şener Şentürk - Eğitim Programları, Samsun, Türkiye
Doç. Sinem Budun Gulas - Tekstil ve Moda, İstanbul, Türkiye
Doç. Teymur Erol - Türk Dili ve Edebiyatı, Muş, Türkiye
Doç. Vildan Tok Dereci - İllustrasyon, İstanbul, Türkiye
Doç. Yeliz Selvi - Disiplinler Arası Sanat, Şanlıurfa, Türkiye
Doç. Yeşim Aydoğan - Resim, Malatya, Türkiye

Doç. Yusuf Aydoğdu – Yeni Türk Edebiyatı, Bingöl, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Alahattin Kanlıoğlu – Fotoğraf, İzmir, Türkiye

Dr. Andrei Budescu – Sanat ve Tasarım, Romanya

Dr. Öğr. Üyesi Atilla Emre Keskin – Sahne Tasarımı, Van, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Ayda Gök – Ürün ve Marka Yönetimi, Malatya, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Bahtiyar Bahşi – Çağdaş Türk Lehçeleri, Malatya, Türkiye

Dr. Eda Demir Tosunoğlu – Geleneksel Türk Sanatları, Malatya, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Hasan Tahsin Selçuk – Mimarlık, Samsun, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Hilal Bozkurt – Halı Kilim Dokuma, Çanakkale, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Mehriban Ganberova – Müzik, Azerbaycan

Dr. Öğr. Üyesi Nurcan Pınar Eke – Görsel İletişim Tasarımı, Ankara, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Pınar Biçici Çetinkaya – Seramik, Malatya, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Sanem Soylu Yılmaz – Mimari Restorasyon, İstanbul, Türkiye

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

Dr. Öğr. Üyesi Yaşar Subaşı Direk – Mimarlık, Van, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Yeliz Cantekin – Heykel, Düzce, Türkiye

Sanat
ve İnsan



İÇİNDEKİLER / CONTENT

1	Bir Estetik Anlayış Olarak Yapay Zekâ ile Sanat Yaratımı Aslıhan Özgül&Yüksel Gögebakan	1-14
2	Moritz Geiger - Estetik Anlayış Meltem Özdemir	15-18
3	Sanatçı Oluşun Gizlenmiş Garipliği Hülya Ünal	19-29
4	Çoksesli Koro İçin Bestelenen Orhan Kemal Şiirlerinin Sosyo-Kültürel ve Müziksel Açından İncelenmesi Dilek Moğulbay&Derya Karaburun Doğan	30-61
5	Avrupa Birliği Atık Politikaları Bağlamında Tekstil ve Moda Sektörünün Atık Yönetim Stratejileri Emine Koca	62-80
6	TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında Bulunan Van Yöresi Kırık Havaları ve Oyun Havalarının Müzikal Analizi Zeynep Tanrıtanır&Ferdî Karaönce	81-113
7	İnsan Merkezli Bakışla Günümlüz Sanatında Hayvan İmgesi Pınar Özdemir&Lütfi Özden	114-131
8	İktidarın Yeniden Çerçevesi: Kehinde Wiley'nin <i>A Maze Of Power</i> Serisinde Postkolonyal Portre Stratejileri Ümit Güvendi Ulutaş	132-146
9	Seküler Ahlakın Doğası ve Toplumsal Yansımaları; E. Durkheim Örneği Yunus Polat	147-163
10	Book Match Tekniği ve Seramik Kaplama Malzemeleri Tasarımında Kullanılması Esra Nurten Gül	164-177
11	Duchamp'ın Çeşmesi ve Suyun Morfolojisi: Sanatta Akışkanlık Otomat ve Devinim Mehmet Siddık Turan&Abdül Tekin	178-198
12	Rize-Hemşin El Örgüsü Çoraplarının Kompozisyon Özelliklerinde Simetri Kullanımı Nermin Saral&Fatma Koç	199-216
13	Türk Resim Sanatında Mezar Taşları: Hoca Ali Rıza ve Hüseyin Avni Lifij'in Mezar Taşlarını Ele Alış Biçimleri Nihat Levent&Fahrettin Geçen	217-230
14	Retorik Figürlerin Grafik Tasarım Alanında Görsel Retorik Oluşturmak için Kullanımının İncelenmesi Yavuz Görgün&Uğur Özhan	231-248
15	Nedim Divanında Nergis Mazmunu Mustafa Özbaş	249-265
16	Toplumsal Belleğin Enstalasyon Sanatına Yansıması Özlem Keklik&Mehmet Ali Büyükparmaksız	266-278

Sayıdaki Makale Türleri

Araştırma Makalesi

13

Derleme Makale

2

Çeviri Makale

0

Diğer Yayınlar

1

Aslıhan ÖZGÜL
İnönü Üniversitesi, aslihanozgul80@gmail.com, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0002-3425-811X

Yüksel GÖĞEBAKAN
Prof. Dr. İnönü Üniversitesi, yukselgogebakan@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0003-1144-1744

Bir Estetik Anlayış Olarak Yapay Zekâ ile Sanat Yaratımı

(Bager Akbay, Selçuk Artut ve Refik Anadol örnekleri ile)

Özet

Bu araştırma günümüzün yeni ve süper teknolojisi olan Yapay Zekânın bir estetik anlayış ve sanat yaratımı olarak değerlendirilmesini hedeflemiştir. Sanat insanın var olduğu her dönemde zamanın ruhuna uygun biçim, form, semboller ve kavram araştırmalarıyla güncel olmuş ve güne ışık tutmuştur. 21. yüzyılın parlayan yıldızı Yapay Zekâ, veriler ve makine öğrenmesini temel almaktadır. Bu çalışma, Yapay Zekâ'yı öncelikle teknik bir kavramsal çerçevede ele almakta; ardından estetik bir anlayış olarak değerlendirmektedir. Bu bağlamda, Yapay Zekâ ile sanat yaratımı süreci incelenmiş; Yapay Zekâ ile üretilen eserlerde öznenin kimliği ve yaratım sürecinin özgünlüğü gibi temel sorulara yanıt aranmıştır. Araştırmada Bager Akbay, Selçuk Artut ve Refik Anadol adlı Yapay Zekâ ile sanat yapan sanatçıların çalışmaları, sanatçıların yaptıkları işlerle ilgili kendi yorum ve açıklamalarını da dikkate alarak değerlendirilmektedir. Araştırma genel olarak Literatür Tarama Modeli ile hazırlanmış ve yanı sıra kaynakçada belirtilmiş olan akademisyenler tarafından verilmiş video ders notlarıyla zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Literatür taraması süreci sistematik olarak yürütülmüştür. Akademik veri tabanları taranarak, Estetik, Yapay Zekâ, Sanat Felsefesi ve yaratım süreçleri üzerine odaklanan çalışmalar belirlenmiştir. Seçilen kaynaklar, konunun güncelliği, akademik niteliği ve çalışmanın amacına uygunluğu kriterlerine göre değerlendirilmiştir. Bu sürece ek olarak, NeoSkola platformunda yer alan, kaynakçada belirtilmiş olan uzman akademisyenler tarafından anlatılmış video dersler de, görsel-işitsel içeriklerin kavramsal çerçeveyi desteklemesi amacıyla sınırlı ve eleştirel biçimde kullanılmıştır. Bu kaynakların kullanımı, ilgili akademik söylemleri güncel örneklerle ilişkilendirme ve anlatı bütünlüğünü pekiştirme amacı taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yapay Zekâ, Estetik, Yaratıcılık

Artificial Intelligence as an Aesthetic Understanding in Art Creation

(With Examples of Bager Akbay, Selçuk Artut, and Refik Anadol)

Abstract

This study aims to evaluate Artificial Intelligence (AI), one of the most advanced technologies of our time, as an aesthetic approach and a means of artistic creation. Art has always remained relevant throughout human history by reflecting the spirit of the time through explorations of form, symbolism, and conceptual expression. As a rising star of the 21st century, Artificial Intelligence is grounded in data and machine learning. This study first examines AI within a technical and conceptual framework and subsequently considers it as an aesthetic phenomenon. In this context, the process of artistic creation with AI is analyzed, with a particular focus on fundamental questions such as the identity of the subject and the originality of the creative act in artworks produced through AI.

The works of AI-based artists such as Bager Akbay, Selçuk Artut, and Refik Anadol are evaluated in this research, taking into account the artists' own comments and interpretations of their work. The study primarily employs the Literature Review Method and is further enriched by video lecture notes delivered by scholars, as indicated in the references. The literature review was conducted systematically by exploring academic databases to identify studies focusing on Aesthetics, Artificial Intelligence, the Philosophy of Art, and creative processes. The selected sources were evaluated based on their relevance, academic credibility, and alignment with the objectives of the study.

In addition, video lectures available on the NeoSkola platform, delivered by subject-matter experts listed in the bibliography, were used in a limited and critical manner to support the conceptual framework with audiovisual content. The inclusion of these sources aims to connect academic discourse with contemporary examples and to enhance the narrative coherence of the study.

Keywords: Artificial Intelligence, Aesthetics, Creativity

1.Giriş

Rollo May “Yaratma Cesareti” adlı kitabında: “Geleceğe doğru yaşamak bilinmeyene sıçramak demektir; bu da hali hazırda emsali olmayan ve pek az kişinin kavradığı dereceden bir cesareti gerektirir.” der (May, 2023:44). Yaşanan son yüzyıla bakıldığında çok hızlı ve büyük teknolojik gelişmeler yaşanmıştır ki bunlar insanlığın bu zamana kadar teknik anlamda aldığı yolun tamamından çok daha hızlı gelişmelerdir. Örneğin tekerleğin icadı binlerce yıl öncesine dayanır; ancak bisiklet ve araba lastikleri 19. yüzyılda yapılmaya başlanmıştır. 21. yüzyılın özellikle içinde bulunduğumuz son 20 yılında ise teknolojinin sınırları artık görülemez durumdadır. Bugünün mimarlarının, yaşadıkları çağın çok ilerisinde olan, örneğin, Leonardo Da Vinci gibi sanatçı dehalar olduğu düşünülebilir. Nitekim mağara duvarında kırmızı toprakla resim tekniğini kullanan “sanatçı”, gelişen teknolojiyle sürekli kendini güncellemiştir. Sanatçı hem içinde bulunduğu çağ tarafından güncellenen hem de bulunduğu çağı güncelleyen tinsel bir yaratıcıdır. Bahsedilen yüzyılda sanatın atladığı boyutlar, bu dönemin sanatçıların çok daha cesur olmalarını gerektirmiştir. 18. yüzyılda başlayan; sanat nedir? sanatçı kimdir? sanat eseri nedir? sorguları 20. yüzyılın başlarında Dada hareketiyle, readymade’lerle, performanslarla, video artlarla, dijital sanatla zirveyi yaşamıştır. Dünyada yaşanan köklü değişimler yeni biçim, model ve semboller yaratırken toplumun kolektif tinini taşıyan sanatçılar bu biçimleri en dolaysız şekilde ifade etme yetenek ve cesaretini gösterenlerdir (May, 2023:54). Bir bisiklet tekerinin bağlamından çıkarılıp, işlevsizleştirilerek tabure üzerinde sergilenmesindeki amaç izleyiciye “Bu sanat mıdır?” sorusuyla sanatı kavramsallaştırarak sorgulatmaktır. Bu sanattır veya değildir, denilebilir. Hangisinin doğru olduğuna karar verecek bir merci yoktur. Ama gerçek olan bir şey vardır ki “Bu sanat mıdır?” sorusu sanatın ontolojisine hiçbir zeval getirmeden günümüz sanatını da yeni sorularla şekillendirmeye devam etmektedir.

Bugünün sanat dünyasını en çok meşgul eden soru “Yapay Zekâ ile Sanat Yaratımı’dır. Yapay Zekâ, biyolojik zekânın yani insan zekâsının yapay olanıdır. Yapay Zekâ teknolojileri, bilgisayar üzerindeki bir kod serisinin insan zekâsını taklit etmesidir. Bu teknolojilerin amacı insanın bilişsel yeteneklerini kopyalayan sistemler yaratmakken, sanatçının amacı ise güncel olmak ve güne ışık tutmaktır. Dolayısıyla Yapay Zekâ ile sanat kaçınılmaz olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu araştırmada öncelikle Yapay Zekâ’nın teknik boyutu ele alınmış, ardından estetik bir anlayış olarak taşıdığı anlam ve işlev değerlendirilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın devamında, yaratıcılık ekseninde Yapay Zekâ destekli sanat üretimi değerlendirilmiş; bu değerlendirme, geleneksel sanat anlayışı çerçevesinde ortaya çıkan temel sorulara yanıt arayışıyla sürdürülmüştür. Estetik yaratım sürecinde yapay zekânın kullandığı veriler temelinde ortaya çıkan başlıca sorulardan biri, bu süreçte özne konumunda olanın kimliğine yöneliktir. Bir başka temel soru ise, mevcut veriler üzerinden işlem yapan Yapay Zekâ tarafından üretilen bir eserin, özgün bir sanat yaratımı olarak kabul edilip edilemeyeceğidir. Literatür Tarama Modeli ile hazırlanmış olan bu araştırma, bu temel sorulara, önce “Estetik Bir Anlayış Olarak Yapay Zekâ”, sonra da “Yapay Zekâ ile Sanat Yaratımı” başlığı altında Yapay Zekâ ile yapılmış, Bager Akbay, Selçuk Artut ve Refik Anadol’un işleri ve bu sanatçıların kendi işleriyle ilgili yorum ve açıklamaları üzerinden

yanıtlar bulmayı amaçlamıştır. Bu sürece ek olarak, NeoSkola platformunda yer alan, kaynakçada belirtilmiş olan uzman akademisyenler tarafından anlatılmış video dersler de, görsel-işitsel içeriklerin kavramsal çerçeveyi desteklemesi amacıyla sınırlı ve eleştirel biçimde kullanılmıştır. Yapay Zeka, özellikle sanatla ilişkisi bakımından son on yılda hızla gelişen ve halen kuramsal olarak şekillenmekte olan bir alandır. Bu nedenle, geleneksel akademik yayınların yanı sıra, alanın güncel tartışmalarını yansıtan dijital kaynaklara başvurulması hem gerekli hem de anlamlı hale gelmektedir. Yazılı literatürün görece sınırlı olduğu bu yeni alanda, dijital platformlar üzerinden yayımlanan video dersler ve seminer kayıtları, uzman görüşlerini ve güncel yaklaşımları doğrudan takip etme imkânı sunmaktadır. Bu tür içerikler, akademik metinlerle desteklenerek eleştirel biçimde değerlendirilmiş ve çalışmanın kuramsal çerçevesinin oluşturulmasında tamamlayıcı nitelikte kullanılmıştır.

2.Estetik Bir Anlayış Olarak Yapay Zekâ

Endüstriyel devrim nasıl kas gücünü otomatikleştirdiyse günümüzde de Yapay Zekâ ile insanın beyin gücü otomatikleştirilmeye çalışılmaktadır. 2010 yılında özellikle tüm sektörlerde yayılan hatta en geleneksel yöntemlerle çalışan şirketlerde dahi kaçınılmaz olarak kullanılmaya başlayan Yapay Zekâ, bugün Dar ve Genel Yapay Zekâ olarak iki dalda incelenir. Dar Yapay Zekâ, belirli bir görevin otomatikleştirilmesi üzerine yoğunlaşır. Genel Yapay Zekâ ise herhangi bir göreve bağlı kalmadan insanın yapabildiği herhangi bir işi taklit edebilir. Genel Yapay Zekâ, üzerinde çalışılan ama henüz elimizde olmayan bir sistemdir. Bugün kullanılan tüm teknolojiler Dar Yapay Zekâ üzerinedir (URL 9).

Yapay Zekâ veri üzerine çalışır. Ne kadar çok veri varsa o kadar iyi ve güçlü performans sergiler. Tüm sektörler kendi alanları ile ilgili gerekli bütün verileri kullanarak işlerini daha hızlı, konforlu ve çok daha işlevsel olarak kullandıkları gibi sanatçılar ve tasarımcılar da Yapay Zekâyı veriler ışığında kullanmaya başlamışlardır. Yapay Zekâ esasen “Makine Öğrenmesi”dir. Makine Öğrenmesi, Yapay Zekâ sistemlerini eğitmek ve tasarlamak için en etkili yöntemlerden biridir. Sisteme örnekler ve veriler gösterilerek makinenin, bir problemi nasıl çözeceğini, kendi kendine öğrenmesi sağlanır. Makine Öğrenmesinde sisteme soyut bir kural seti vermek yerine problemin nasıl çözüleceği ile ilgili veriler aktarılır. Bu yüzden son yıllarda veri toplama ve işleme hızı ciddi derecede artmıştır. İnsana da ne kadar çok bilgi verilirse o kadar çok öğrenir. Sanat eğitimi açısından düşünülürse örneğin, bir öğrenci kolaj ile ilgili çok örnek, yani veri görürse kolajı o kadar iyi öğrenir. Yapacağı kolaj çalışması bu veriler ışığında daha da zenginleşir. Makine öğrenmesi de aynı şekildedir. Ancak makine öğrenmesinde bilinmesi gereken, lineer büyüme ve üstel büyüme olmak üzere iki tür büyüme vardır. Lineer büyüme sabit yani doğrusal bir büyümedir: örneğin büyüme 1, 3, 6, 9, 12, 15... şeklindeyken üstel büyüme bir sayının katları olarak 1, 3, 9, 27, 81, 243... şeklinde büyür. İlk etapta büyüme aynı gibi dururken sonra arada büyük bir uçurum oluşur (URL 5). Yapay Zekâ teknolojileri üstel büyüme şeklindedir. Çok büyük veriler toplandığında bir süre sonra insan performansının da ötesine geçen sistemler bulunabilir.

Yapay Zekânın bir estetik anlayışı olarak değerlendirebilmesi için öncelikle estetik hakkında konuşulması gerekir. Estetik kelimesi ilk kez 1750 yılında Alexander G. Baumgarten tarafından kullanılmıştır. Bu estetik algının daha önce var olmadığı anlamına gelmez. Tıpkı yerçekiminin dünyada hep var olduğu halde Newton tarafından keşfedildiği gibi. Estetik varsayımlar yine ilk kez Kant’ın “Yargı Yetisinin Eleştirisi” adlı kitabında öne sürülmüş ve iki yüzyıl boyunca da Batıda temel estetik varsayımlar olarak kalmıştır. İngiliz Kültür ve Edebiyat eleştirmeni olan John Carey, “Sanat Neye Yayar” adlı kitabında Kant’ın, “Yargı Yetisinin Eleştirisi” adlı kitabında beğeni yargılarının (haz, acı, hoş gibi) özel yargılar olduğunu ifade ederken “güzel” yargısını ise farklı değerlendirdiğini belirtiyor. Kant:

Güzel açısından durum bütünüyle başka türdür. Eğer kendi beğenisine uygun bir şeyi imgeleyen biri,” Bu nesne (gördüğümüz yapılar, giydiğimiz elbise, dinlediğimiz konser, yargımıza sunulan şiir) benim için güzeldir.” demekle kendini akladığını düşünürse bu tam tersine gülünç olacaktır. Çünkü eğer yalnızca ona hoş geliyorsa güzel dememelidir. Onun için birçok şey çekicilik ve hoşluk taşıyabilir ve bu hiç kimseyi tasalandırmaz. Ama bir şeyin güzel olduğunu

bildirirse başkalarında da tam olarak aynı hoşlanmayı bekler; yalnızca kendisi için değil herkes için yargıda bulunur ve sonra Güzellikten şeylerin bir özelliği imiş gibi söz eder. (Kant, 2016: 46)

Kant’a göre “güzel” konusunda herkes hemfikir olmalıdır. Bunun için güzellik ölçütlerinin mutlak ve evrensel olması gerekir. Oysaki modern insan güzelliğin göreceli bir kavram olduğunu yani öznel olduğunu bilir. Kant’ı takip eden Schopenhauer ve Hegel gibi filozoflar da “ilahi olanın”, “tinsel hakikatlerin” sanat yoluyla bilinç katına çıkarıldığını ve bunu yapan sanatçıların dehalar olduklarını belirtmişlerdir. Kant’a göre güzelin yaratıcısı dâhidir. Newton gibi zeki bir bilim adamı da olsa bilim adamları belli kuralları takip etmelerinden dolayı dahi olarak görülmez. Kant’a göre deha görülmeyen ve açıklanamayan bir yolla yeni keşfetmektir. (Carey, 2020:22-29)

Bu estetik varsayımlar Batı sanat dünyasını iki yüzyıl boyunca meşgul etmiştir. Ancak 1800’lü yılların ortalarına doğru bilimsel ve siyasi gelişmelerin yanı sıra çok önemli bir teknolojik gelişme sanat dünyasında özellikle geleneksel resim sanatında köklü değişikliklere neden olmuştur. Modern Sanat Tarihinde pek bahsedilmese de Fotoğraf Makinesi’ nin icadı sanat tarihine çok ciddi bir boyut atlatmıştır. 1827 yılında ilk fotoğrafı Fransız mucit Niapce evinin balkonundan çekmiştir. 1840-1850 yıllarında Fotoğraf Makinesi Fransa’dan sonra Amerika, Avrupa hatta Japonya da olmak üzere dünyanın her yerine hızlı bir şekilde yayılmıştır.



Görsel 1. Fotoğrafçılığın kurucusu Fransız mucit Joseph Nicéphore Niépce’dir. Yukarıda gördüğümüz siyah-beyaz görüntü de 1826’da (ya da 1827’de) Niépce’nin evinin penceresinden (yaklaşık 8 saatte) çektiği, dünyanın ilk fotoğrafıdır: Le Gras’ta Pencere Manzarası.



Görsel 2. Claude Monet, İzlenim: Gün Doğumu, 1872, Musée Marmottan Monet, Paris.

Claude Monet bir gün malzemelerini alıp açık havaya çıkmış ve hiçbir plan yapmadan, ölçü almadan, eskiz yapmadan o anlık izlenimini hızlıca tuval üzerine geçirmiştir. “İzlenim” adını verdiği bu resim, (Resim 2) o dönem sanat dünyasında büyük tepki çekmiş ve akıma İzlenimcilik adı verilmiştir. Geleneksel resim sanatında ve özellikle Antik dönem ve Rönesans dönemi estetik anlayışına göre sanatçının amacı üç boyutlu bir görüntüyü, kompozisyon, perspektif, altın oran

gibi estetiğin güzeli arayan kaygılarıyla iki boyutlu bir yüzey üzerine birebir aktarma çabasıdır. Fotoğraf üç boyutlu görüntüyü mükemmel şekilde aktardığı için sanatçının artık böyle bir sorumluluğu kalmamıştır. Hatta o dönemlerde resim sanatının öldüğüne dair tartışmalar çıkmış ama aslında resim sanatı ölmek yerine daha da zenginleşmiştir. Fotoğraf makinesiyle sanatçılar özgürlüğüne kavuşmuş ve çok çeşitli sanat akımları ortaya çıkmış, izleyen yılları da Fotoğraf Sanatı, Sinema ve Video artlar takip etmiştir (URL 3). Dolayısıyla estetik kaygılar da değişmiştir. Bir sanat yapıtında artık sadece güzel değil, çirkin (ölçsüzlük, rastlantısallık, bitmemişlik.. gibi) de estetiğin konusu olmuştur. 1800’lü yıllarda fotoğraf makinesinin yaratmış olduğu köklü değişiklik ile 2010’lu yıllarda özellikle patlamanın yaşandığı Yapay Zekânın yarattığı hayatın her alanındaki köklü değişimler aslında aynı gibidir. Sanat, fotoğraf makinesi ile bitmemiş aksine çok farklı alanlarla yeniden ve yeniden kendini doğurmuştur. Yapay Zekâ ise yukarıda bahsedildiği gibi üstel bir teknoloji olması sebebiyle alanda nasıl değişikliklere gebe olduğu konusunda öngörülemez durumdadır. Bir makinenin çektiği fotoğraf, konu seçimi, kompozisyon, ışık kullanımı, duyuşal ve estetik etkiler yaratma gibi sanatsal unsurları içermesi bakımından bir sanat eseri olabilir. 2000’li yıllardan sonra doğan bir insan, makinelerin içine doğduğu için onun dünyası bu makinelerdir ve fotoğraf makinesi onun için bir Rönesans sanatçısının paleti kadar doğal bir nesnedir. Oysaki önceki yıllarda fotoğrafına bakarak portresini çizmeye çalışan bir öğrenciyi doğal çizim yapması için uyaran bir sanat eğitimcisinin bugün cep telefonu ile çektiği fotoğraflardan kolajlar yaparak farklı kompozisyonlar oluşturup tuvaline aktardığını görmekteyiz. Tarihe baktığımızda her çıkan teknolojinin önce tepkiyle karşılaşp sonrasında bağlamı içinde yeniden değerlendirilip kabul edildiğini hatta yeni form ve biçimlerle kendini güncellediğini de görmekteyiz.

Bugün Yapay Zekâ ile sanat dendiğinde ilk akla gelen “özne kim?” sorusudur. Çünkü sanat, insan zekâsı, duygusu ve bilgisi ile yapılır. Yapay Zekâ ise dolaşımda olan verilerle çalışmaktadır.

Francis Picabia arkadaşlarından tualin üzerini istedikleri gibi yazılar, resimler, şekillerle doldurmalarını istemiş ve onlarla birlikte “Kakodolik Göz” (Resim 3) adlı çalışmasını oluşturmuştur. Tabi götürüldüğü galeride kabul görmemiş ve eleştirmenlerce umumi bir helaya benzetilmiştir. Ama esas soru bu eserin kime ait olduğudur. Fikir Francis Picabia’ ya ait olduğu için arkadaşlarıyla birlikte yapmış olsa da eser ona aittir. Bugün baktığımızda video artlar, sinemalar bir sürü oyuncu ile yapılır ama fikir kime aitse eser de ona aittir (URL 3). Yapay Zekâ’da da durum budur. Veriler dolaşımda olan veriler; ancak o verilerin fikir olarak ve form olarak yönlendirilmesi sanatçı tarafından yapılmaktadır. Sanatçı sanatını yaparken kullandığı makineyi eğitir. Bu tıpkı ressamın boya paletinde yoğurması gibidir.



Görsel 3. Francis Picabia, “Kakodolik Göz”, 1921

2.1. Yapay Zekâ ile Sanat Yaratımı

Yaratıcılık: yapma, bir varlığı ortaya çıkarma anlamına gelmektedir. Rollo May “Yaratma Cesareti” adlı kitabında yaratıcılığı tanımlarken yüzeysel bir estetizmle olan yaratıcılık ile yaratıcılığın yeni bir şeye varlık kazandırma süreci olan otantik halini ayırmamız gerektiğini ifade ediyor. Yüzeysel estetizmle kasıt bugün bezemecilik ya da dekoratif

sanat dediğimiz veya hobi olarak yapılan resim çalışmaları gibi işlerdir. May, gerçek yaratıcılığın ise bir insanın kendi varlığının en temel görünüşü olduğunu ve bunun da “karşılaşmalar” la edinildiğini ifade eder (May, 2021, s:69-71). Sanatçı bir denizle karşılaşır ve onu gözlemler, denizin içine emildiği ve yutulduğu veya bunun tersinin olduğu da düşünülebilir ve sonuçta sanatçının kendi varoluşunun, paletinin süzgecinden tualine yansıdığı görülür. Bu karşılaşmalar sanatçıyı olduğu gibi bilim adamlarını da yaratıcı edime sürükler. Sanatçı da bilim adamı da dünyayla karşılaşır ve bu karşılaşmalar sonucunda bir kültür oluşur. O nedenledir ki yapılan işler o an ki dünya hakkında da bir fikir verir. Picasso’nun “Guernica” adlı eserine bakıldığında; insani varlığın atomlarına ayrıldığı, parçalanmış, bölük pörçük metallere döndüğü en acıklı bir biçimde gözlemlenir. May bu durumu şöyle ifade etmektedir:

Sanatçılar zamanlarıyla öylesine bağlantılıdır ki, ondan koptuklarında dilleri tutulur. Tarihsel konum, yaratıcılığı bu anlamda da koşullar. Çünkü bilincin yaratıcılıkta bulunduğu, entelektüel nesnelliğin yüzeysel düzeyi değil, özne-nesne yırtığını diken bir düzeyde dünyayla karşı karşıya kalıştır. Bir başka deyişle, ‘yaratıcılık, bilinci yoğunlaşmış insanın kendi dünyasıyla karşılaşmasıdır (May, 2021: 83).

İçinde bulunduğumuz yüzyıla kadar kültürü insanın bu karşılaşmalarla yaptığı görülmektedir. Tarihçi Harari’nin “koza analojisi”ne göre şu an içinde bulunduğumuz kültür, tükettiğimiz ve ürettiğimiz bilgi, bir koza gibidir. Bu üretimler ve kültür insanlık tarihinde insanlar tarafından üretilmiştir. Ancak yakın gelecekte kültürün insanın ürettiği makinelerle Yapay Zekâ tarafından üretileceği Harari tarafından öngörülmektedir (Harari, 2024).

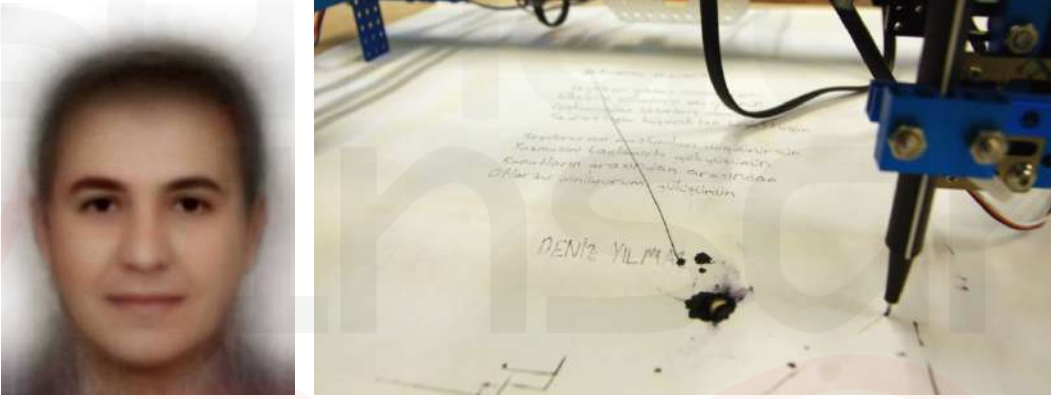
Yapay Zekâ ile sanat yaratımının bu eksende değerlendirilmesi gerekir. Bu çağda doğmuş insanlar için 40 yıl önce doğmuş insanların teknoloji dediği şey teknoloji değil içine doğdukları doğal kullanım araçlarıdır. Bir ayakkabı, bir saç tokası hatta bir kaşık gibi. Oysaki aslında bu malzemelerde üretildikleri ilk zamanlar için yeni bir tekniktir. Yapay Zekâ ile sanat yaratımında insanları düşündüren şey kullanılan verilerin başkalarına ait olmalarıdır. Bugün Open AI- Chat GPT, Midjourney gibi Yapay Zekâ programlarına promptlar yani konuyla ilgili komutlar verilerek istenilen görüntüler oluşturabilir. Örneğin programa, bana Picasso gibi resim yap denilirse önce bunun yasal olmadığını ama farklı promptlarla yeniden istenirse Picasso tarzında bir görüntü verir (URL 4). İşte tamda burada yaratıcılık ile ilgili problemler devreye girmektedir. Bu sorun Telif Hakları ile ilgili hukuki bir sorundur ve henüz Yapay Zekâ ile görsel sanat ve tasarım alanında net yasalar oluşmamıştır (URL 9). Bir diğer problem ise bu programlara herhangi bir isim belirtmeden örneğin; bir sonbahar manzarası çizmek istiyorum denildiğinde, programa yüklenmiş olan tüm sonbahar verilerini dikkate alıp istenilen ölçülere uydurarak bir görsel oluşturacaktır. Buradaki temel sorun bu programların dünyadaki bütün verileri toplamalarıdır. Diğer alanlarda bu sorun değilken görsel sanat ve tasarım alanında tartışılmaktadır. Ancak bu tartışmaya da az sonra yaptıkları işlerden bahsedilecek olan sanatçılardan şöyle bir cevap gelmektedir: Bir insan herhangi bir konuda resim yapmaya kalktığında aslında onu yoktan var etmez. Yaptığı her iş sanatçının, yukarıda bahsedilen karşılaşmaları sonucunda kendi varoluşunun süzgecinden geçerek ortaya çıkar. Dolayısıyla yapay zekâ programına giren veriler de tüm topluma ait kültürdür ve önemli olan bu kültürün insan haklarına uygun yasal temeller çerçevesinde beslenmesidir.

Kendini sanatçı ve tasarımcı olarak tanımlayan Bager Akbay, 1998 yılında bir sabah etkisinde kaldığı rüyasını çizmek istediğini fakat yapamadığını, yazmaya çalışıp bunu da başaramadığını, ilgi alanı olan bilgisayar ile rüyayı koda dökerek bunu arkadaşlarıyla da paylaştığından bahsediyor. Kodlar onun için temel bir malzeme ve kendini ne ile ifade ediyorsa bu senin sanatındır diye ekliyor (URL 4). Bir sanatçının sanatını yaparken kullandığı her şeyin teknik olduğunu ifade ediyor. Akbay 2015 yılında Posta gazetesinin “Yurdumun Şairleri” köşesinde şiir yazar 60 kişinin yüz ortalamasını alarak ve ülkemizde hem erkek hem kadın ismi olarak en çok tercih edilen Deniz ismini, en çok kullanılan soyadı Yılmaz’ı alarak “Deniz Yılmaz” adında bir robot şair yaratıyor. Deniz Yılmaz’ın şiir yazmayı nasıl öğrendiği sorusunu da şöyle yanıtlıyor:

Okuyarak. Ne kadar basit değil mi? Deniz Yılmaz şiir yazmayı öğrenirken ilk başta 12.000 şiir ile Markov zinciri analizi yaptı, kelimelerin ardarda olma ilişkisini öğrendi. Örneğin “bugün” kelimesinden sonra geçen kelimelerin

tamamını listeledi. Hatta hangi kelimenin ne oranda geçtiğini de öğrendi. Buna göre bir kelimenin ardından gelecek diğer kelimeyi seçti. Bu analiz sonucunda şiire özel kelime hazinesi de oluşturdu. Yani, okuduğu 12.000 şiirde “termosifon” kelimesinin geçme olasılığı neyse, o da aynı oranı gösterdi. Bu vesileyle Deniz Yılmaz bir ortalama şiir oluşturmaya çalıştı. Tabii ilk versiyonlarında şiir yerine başka veri tabanlarıyla çalıştığı için çok daha aykırı şiirler ürettiyordu. Ben yalnızca vezin ve uyak kurallarını elle girdim.(URL 1).

Anlaşıldığı üzere Akbay makineye bir takım veriler sunuyor ve o veriler ışığında yeni bir ürün vermesini komut ediyor. İnsan öğrenmesi de aslında böyledir. İnsan gözlem yapar ve gözlemlediği dünyadan kendine yeni bir dünya oluşturur. Makinelerin henüz böyle bir gücü yoktur. Ancak bugün teknolojiye ilgisi olan herkesi bir gün makinenin de insanlar gibi analiz, sentez ve yorum gücüne sahip olup karar verebilme pozisyonuna gelme ihtimali, ihtimal de olsa hayrete düşürmektedir.



Görsel 4. Bager Akbay, Deniz Yılmaz, 2015

Deniz Yılmaz, bir Yapay Zeka "şair" olarak tanıtılır. Gerçekte var olmayan, kimlik belgeleri oluşturularak "meşrulaştırılmış" bu dijital karakter, insan sanatçılar gibi şiir yazmakta, performanslara katılmakta ve hatta toplumsal etkileşimlerde bulunmaktadır (Kantürk, 2022 s:8). Bu durum sanat dünyasında sıkça sorulan şu soruyu yeniden gündeme getirir:

"Sanatçı kimdir? Yaratıcı özne olmak için insan olmak şart mıdır?"

Bager Akbay burada Yapay Zekânın değil, bu sistemin yaratıcı potansiyelini ve onun üzerinden inşa edilen hikâyeyi ön plana çıkarır. Böylece Yapay Zekâ yalnızca bir araç değil, aynı zamanda bir "performans öznesi" hâline gelir. Bu çalışma sadece teknik bir deney değil aynı zamanda sanatta özne, temsil, otantiklik ve yaratım kavramlarını yeniden tartışmaya açan bir sanat performansıdır. Yapay Zekâ günümüzde yaratıcı sürecin belirgin bir şekilde parçası olmuştur. Bugün kullandığımız neredeyse tüm makineler Yapay Zeka'yı kullanmaktadır. Bir fotoğraf makinesi kamerasının yazılım olarak Yapay Zekâ'yı kullandığı üretilen görsellerde taşıdığı izlerden gözlemlenmektedir. Akbay'a göre örneğin bir hikâye yazılırken Yapay Zeka kullanıldığında önemli olan yapılan tercihtir. Niyet, kompozisyon, kürasyon ve sunuş daha önemli olacaktır. Dolayısıyla beceri etkisinden ziyade eserin ne kadar özgün bir bakış sunduğu ve nasıl bir hayal gücüne dayandığına odaklanılacaktır (Akbay, 2025). Bu çalışmada özgün bakış açısı, Deniz Yılmaz'ı ortaya çıkaran hayal gücü Bager Akbay'a aittir. Kullanılan makine ve verilerin ise palet, fırça ve boyalardan farklı olmadığı düşünülebilir.

Doğduğumuz mahalle, okula giden yol, zaman, madde ve çevre... Hiçbir şey aynı kalmıyor. Bu değişen dünyada bir tasarımcı veya sanatçı, formu, rengi ya da biçimi çoğu zaman kendisi seçmiyor. Üretilen her şey “karşılaşmalar”ın eseridir. Sanatçı bu karşılaşmalar içerisinde “oyun” u bozar, yeniden kurar ve yeniden üretir. Arthur Danto “Sanat

Nedir” adlı kitabında filozof Wittgeinstein’in tanımlar olmadan da yapabileceğimiz fikrine örnek olarak sunduğu “oyun” kavramını “sanat” üzerinde düşünmemiz için şöyle açıklıyor:

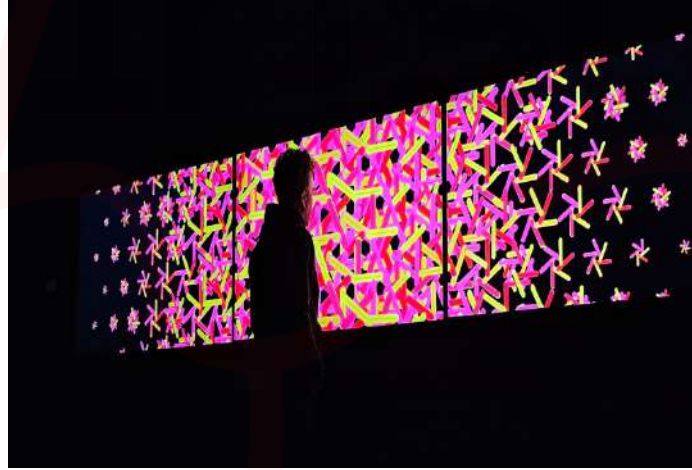
Genellikle nelerin oyun olduğunu ayırt edebiliriz. Ama seksek, poker, kutu kutu pense, mikado, şişe çevirmece, saklambaç, yakartop gibi sayısız oyunun geniş yelpazesi göz önüne alındığında, hepsini birleştiren ortak noktanın ne olduğunu söylemek zordur. Dolayısıyla oyunu tanımlamak güçtür, oysa çocuklar neyin oyun olduğunu anlamakta ve farklı oyunlar oynamakta neredeyse hiç güçlük çekmezler. (Danto, 2021: 42-43)

Değişen dünya ve gelişen teknoloji ile oyun bozulup yeniden kuruluyor. Selçuk Artut matematik okumuş, müzik alanında kariyer yapmış, ses sanatı alanında yüksek lisans, felsefe alanında ise doktora yapmış bir sanatçı akademisyendir. Yapay Zekâ alanında matematik, kod ve müziği barındıran işler yapmıştır. Artut, sanatın çok yönlülük olduğunu ve bize üzerinde net bir şey konuşamadığımız alanlar sunduğunu ifade ederken kodları sanatında yaratıcı bir unsur olarak kullandığını belirtiyor. Kendi merakı üzerine bir şeyler yaratmanın insana büyük bir haz verdiğini ifade ediyor. Bu hazzın insanın elinden uzun süre önce alındığını bize, fabrikada hayatı boyunca bir işçinin vida çevirdiği fakat bir araba üretmiş olma hazzına ulaşamaması üzerinden anlatıyor. Çocukluğunda babasının fotoğraf makinesini tamir ederken iş yapma hissinden çok bir oyun oynuyormuş gibi huzur ve haz duyduğunu ve bugün yaptığı işlerin de kendi ilgi ve merakları üzerine bir oyun gibi olduğunu belirtiyor. Kendisini çatı terim olarak “Teknolojik sanat” yapan bir sanatçı olarak tanımlıyor. (URL 8). Artut bizi çok fazla besleyen şanslı bir coğrafyada yaşadığımızı, fakat bunun bir dönem avam görülerek yadsındığını belirtiyor. Ancak kültürü inşaa etmek için sanatçının elini taşın altına koyup geleneğin kökleşmiş unsurlarını sindirip dürüstçe ve samimi bir şekilde geleceğe aktarmanın yollarını bulmalıdır diyerek Geomart-UT serilerinin bu duygular üzerinde yoğunlaşarak ortaya çıktığını ifade ediyor. Artut Geometri sanatının matematiksel geometrik analizlerini yapıp daha sonra da bunları bilgisayar kodlarıyla üretmeye başlamıştır. Ona göre yeni bir şey yoktur. Amaç geçmişin değerlerini dinamizm, hareket, ışık ve animasyonlarla, ekran ve projeksiyonlarla yeniymiş gibi hissettirerek yeniden canlandırmaktır. Artut ayrıca Geometri sanatının bugün ki medya sanatının atası olduğunu düşünüyor.

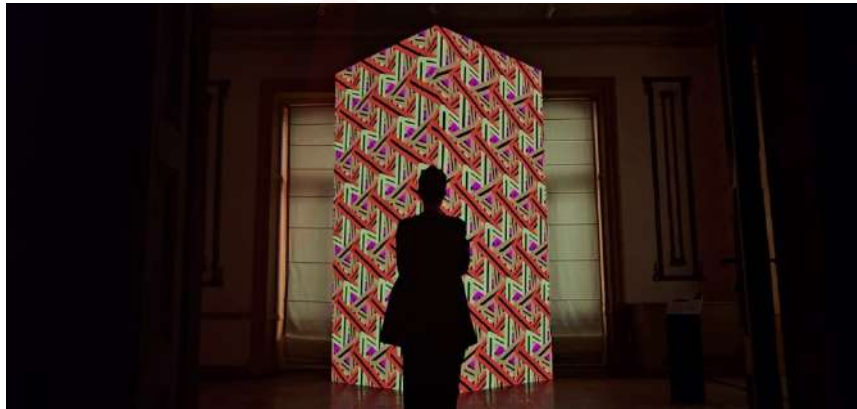
Geomart-UT, yalnızca biçimsel özellikleriyle değil, üretim süreci ve estetik bağlamıyla da ele alındığında Artut’un, bu Yapay Zekâ projesinde, geometri, algoritma ve Yapay Zekâyı birleştirerek insan-makine işbirliğini estetik bir yaratım sürecine dönüştürdüğü görülmektedir. Geomart-UT, sadece bir sanat nesnesi değil, aynı zamanda epistemolojik bir önerme olarak da değerlendirilebilir. Eser, algoritmalarla üretilmiş olsa da insan zihninin estetik tercihlerinin bir uzantısıdır. Sadece güzel ve etkileyici olarak değerlendirilemeyecek olan bu çalışma formel olarak simetrliler, geometrik ritim ve rastlantısal dizilimlerle çalışır. Burada amaç göze “hoş” gelen bir estetikten çok, algoritmik estetik ilkeleriyle anlam üretmektir. Yani biçim, bir güzellik nesnesi değil, bir düşünce nesnesi haline gelmiştir. Yine bu çalışmada görüldüğü gibi ürünün son hali değil üretim aşamaları da estetik tartışmanın bir parçası olmaktadır. Sanatçı üreten olmaktan çok tasarlayan, organize eden, programlayan konumundadır (Güner&Yavuz, 2020). Dolayısıyla güzellik görselliğe değil de yaratım sürecinin eleştirel ve felsefi derinliğine de dayanır.



Görsel 5. Selçuk Artut, Geomart-UT 25, 2024.



Görsel 6. Selçuk Artut, Geomart-UT 24, 2024.



Görsel 7. Selçuk Artut, Geomart-Ut, 2024



Görsel 8. Selçuk Artut, Geomart-UT, 2024



Görsel 9. Selçuk Artut, Geomart-UT, 2024

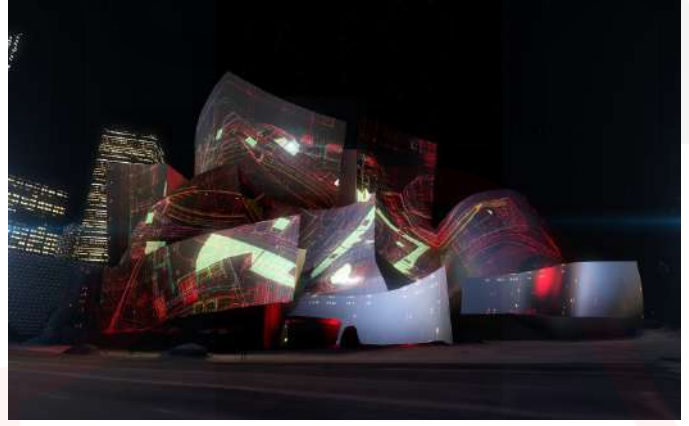
Sanatı, sanatçının hayal kurabilme kapasitesi olarak yorumlayan Refik Anadol, bugün teknoloji ile başımıza gelenlerin aslında insanlığın ateşi bulduğunda olanlarla aynı olduğunu ifade ediyor. 2015 yılında bir mühendisin yanlışlıkla halka açtığı Google Deep Dream algoritması, daha sonra Google tarafından bilinçli bir şekilde halka sunulmuş ve Anadol'un bu ekip ile çalışarak gerçekleştirdiği sanatsal çalışmalara ilham kaynağı olmuştur. Anadol'a göre hatıralarımız, rüyalarımız bizi biz yapan şeylerdir ve bunları makineye de öğretebiliriz. (URL 7) Refik Anadol makine estetiği alanında uluslararası üne kavuşmuş bir medya sanatçısıdır. Anadol çalışmalarıyla her yerde bulunan bilişimin zorlukları, yarattığı olasılıkları ve Yapay Zeka çağında insan olmanın ne demek olduğunu, mekan-zaman algılarındaki kökten değişimi, temel teması veri olan, hayatımıza hükmeden makineler üzerinden yeni bir estetik anlayışı ile araştırmalar yapmaktadır. Sanat, bilim ve teknoloji, Anadol'un mekana özgü, ses/görüntü ve enstelasyonlarıyla üç boyuta dönüşen veri heykelleri ve resimleri üzerinden bir noktada kesişir. Bu enstelasyonların yansıtıldığı tüm mimari yapılar, insan gözü ile bir zamanlar görülmeyen estetik veri yığınlarıyla görünür olur ve izleyiciye yeni bir bakış açısı sunar. Anadol 2018 yılında Los Angeles'da Frank Gehry tarafından tasarlanan Walt Disney Concert Hall binasını algoritma verileriyle tuval olarak kullanmıştır. Anadol'a göre arkamızda bıraktığımız kararlarımız, "like"larımız, duygularımız ve paylaştığımız her şeyin bir yerlere gittiğini biliyoruz fakat bunların nereye, nasıl gittiği, bunları kimin, nasıl yönlendirdiği ve bize ait olup olmadıkları ile ilgili bir karmaşa yaşıyoruz. Aslında bu verilerin ne olduklarını söylemek yerine var olduklarını bilerek bilinçlenmenin ve sorulmayı sordurmanın, ilham verebilecek bir şekilde yeni bir dil oluşturmanın, yaptığı çalışmalarda kendisine heyecan verdiğini belirtiyor. Refik Anadol, WDCH (Walt Disney Concert Hall) Dreams adındaki projesiyle LA Filarmoni'nin 100. sezon açılışına katılmış ve Frank Gehry'nin dalgalı konser salonunun metalik yüzeyine LA Phil'in arşivlerinden renkli desenler, sesler ve videoları kullanarak yeniden yorumladığı veri setlerini yansıtmış, bu proje için binanın mimarı Frank Gehry ile birlikte çalışmıştır. Refik Anadol uluslararası düzeyde ilgi görmüş olan "Makine Halüsinasyonları" çalışmasını ise şöyle ifade ediyor:

2016 yılında, Google'ın Sanatçılar ve Makine Zekâsı (AMI) programındaki sanatçı ikametim sırasında, yapay zekânın yaratıcı kapasitelerine yönelik çılgır açıcı bir keşfi özetlemenin yolu olarak "Yapay Zekâ Veri Boyama" ve Yapay Zekâ Veri Heykeli" terimlerini ortaya attım. Bu kavram derin bir meraktan doğdu: Bir makine öğreniyorsa rüya da görebilir mi? Halüsinasyon görebilir mi? Bu sorular sanatsal araştırmamı ilerletti ve geleneksel sanat formlarını aşan görsel eserlerin geliştirilmesine yol açtı. Geniş veri kümelerini ve yapay zekâ algoritmalarını kullanarak, makinelerin

hayallerini görselleştirmeye, dijital ve fiziksel arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran uhrevi manzaraları yaratmaya çalıştım. Dolayısıyla Yapay Zekâ Veri Boyama, yalnızca yeni bir tekniği değil, insan yaratıcılığı ile makine zekâsı arasında gelişen ilişki üzerine felsefi bir düşünceyi temsil ediyor ve izleyicileri yapay zekânın yalnızca gerçekliği taklit etme değil aynı zamanda ötesini hayal etme potansiyeli üzerinde düşünmeye davet ediyor (URL 2).

Buradaki üretim süreci sanatçının bireysel el emeğinden çok veri seçimi, algoritma tasarımı ve çıktı kürasyonu üzerinden şekillenmiştir. Bu anlamda Anadol'un eserleri klasik estetik anlayışındaki form-güzellik-ustalık ölçütlerinden ziyade yaratıcılığın algoritmik inşası ve dijital görselliğin deneyimlenebilirliği üzerinden değerlendirilebilir. Anadol'un çalışması hem görsel hem de teknik düzlemde yenilikçidir ve görsel soyutlamalar izleyici üzerinde etkileyici bir veri-uzay deneyimi yaratır. Renk geçişleri, hareketli imgeler, mekânla kurulan ilişki, izleyici üzerinde etkileyici bir duyuşsal ve zihinsel iz bırakır. Kavramsal olarak düşünüldüğünde ise "Makine hayal kurar mı? Makinenin belleği veya hatırası olabilir mi?" sorularıyla felsefi bir öneri sunar.

Anadol'un eserlerinde de sanatçının üretici değil programlayıcı olduğu görülmektedir. Flusser'e göre sanatçı artık bir üretici değil, "programlayıcı"dır. Anadol da tam olarak bu pozisyonda durur: Sanatçı, yapay zekâyı eğitirken veri kümeleri seçer, algoritmalar tasarlar ve estetik tercihleri bu yazılımlarla bütünleştirir (Flusser,2011, s:19-23).



Görsel 10. Refik Anadol, WDCH Dreams, 2018. **Görsel 11.** Refik Anadol, WDCH Dreams, 2018.



Görsel 12. Refik Anadol, Makine Halüsinasyonları, Casa Batlló, 2022.

3. Sonuç

İnsanlığın tarihine belli bir açıdan bakıldığında aslında bir şey değişmemiştir. Tarih tekerrürden ibarettir. İnsan doğar, büyür, keser, biçer, üretir, çizer, yontar, savaşır, çoğu zaman kazanır ve çoğu zaman da kaybeder. Sanat ise hiç kaybetmeyen olarak, olup biten olumlu olumsuz her şeyin içinde kendine yeni alanlar bulmuş ve kendini hep güncel tutmuştur. Yaşanılan yüzyılda, insanlara süper teknolojik gelişmeler gibi gelen şeyler belki de yüzyıl sonra insanlığın üzerinde bir fotoğraf makinesi etkisi bırakacaktır. Yapay Zeka ile ilgili günümüzde hem ütöpic hem de distöpic denilebilecek birçok yorum vardır. Doğru bir yargıya varmak için mantıklı düşünme biçimi, içinde bulunulan zamanı doğru değerlendirebilmek olarak tanımlanabilir. Sanatçılar zamanı sorgulama ve zamana, uygarlığa yön verme konusunda her zaman öncülük etmişlerdir. Araştırmada yer verilen Bager Akbay'ın "Deniz Yılmaz" adlı şairi ve şiirleri adeta Yapay Zekâ üzerinde yorumlanabilecek "Ne ekersen onu biçersin" atasözünü düşündürmektedir. Selçuk Artut'un "Geomart-Ut" çalışması ise yeni bir kültür inşaa etmenin köklerimizden ayrı düşünölemeyeceğini ve sağlam temeller üzerine bir kültür inşaa edilebileceğini düşündürür. Refik Anadol'un "Makine Hatıraları" ise bugün dijital ortamda yapıp ettiğimiz her şeyin bir yerlere gittiğini bunun farkında olarak doğru sorgularla bilinçlenmemiz gerektiğini düşündürebilir.

Estetik bir anlayış ve sanat yaratımı olarak Yapay Zekâ değerlendirildiğinde; Yapay Zekânın zamanın ruhuna uygun yeni form, biçim ve sembollerle yeni bir estetik anlayış, insanın kültürünün oluşturduğu yeni veri depolarını sanatçının yönlendirmesi ve biçimlendirmesi sonucunda ortaya çıkan yeni bir ürün olarak, aynı zamanda da bir sanat yaratımı olduğu söylenebilir. Yapay zekâ destekli sanat üretiminde estetik, yalnızca görselliğe değil, üretim sürecindeki algoritmik düşünceye ve kavramsal kurgulara dayanmaktadır. Yapay zekânın sunduğu yaratıcı olasılıklar, estetik normların yeniden tanımlanmasına neden olmuştur.

Sanatçı ise sadece üretici değil makineler sayesinde tasarlayan ve programlayan pozisyonundadır. Yaratım sürecinin eleştirel ve felsefi derinliği eseri değerlendirirken önem kazanmaktadır. Yapay zekâ ile sanat üretimi, geleneksel sanat kavramlarını dönüştürmekte ve sanatçının otoritesini yeniden tanımlamaktadır. Yaratım sürecinde özne olan sanatçının yerini, büyük ölçüde verilerle çalışan ve olasılıkları yöneten bir zihin yapısı almıştır. Bu durum, sanatın bireysel ifade biçimi olmaktan çıkıp, sistemsal ve işbirlikçi bir modele yönelmesine neden olmaktadır. Aynı zamanda, estetik beğenin nesnelliği ve özgünlük kavramı da tartışmalı hale gelmektedir. Geleneksel estetik anlayışın sınırlarını zorlayan bu yeni üretim biçiminde, sanatçı artık fiziksel mekânla sınırlı olmayan, dijital evrenlerde varlık bulan bir özneye dönüşmektedir. Yapay zekâ ile kurulan bu yeni ilişki biçimi, sanatçının bilinç ile makine arasında kurduğu köprüde şekillenmekte; yaratım eylemi, sadece bir temsil değil, aynı zamanda yeni bir ontolojik düzlemin inşası haline gelmektedir.

Nesimi'nin (Nesimi, 14. Yüzyılda yaşamış bir divan şairi)

Bende sığar iki cihân ben bu cihâna sığmazam

Gevher-i lâmekân benim kevn ü mekâna sığmazam...

dizeleriyle başlayan şiiri, sanatçı bir ruhun, enerjisini mekânsızlık cevherinden alabileceğini düşündürebilir. Var olduğu mekâna sığmayan sanatçının, başka âlemleri görünür kılmak için yeni mekânı belki de makinelerdir.

Kaynakça

Akbay, B. (2025). Buradaki 'öcü' yapay zeka değil, kendi gerçeklerinden kaçan biziz. *ArtDog İstanbul*. <https://artdogistanbul.com/sanatta-yapay-zeka-gelecek-mi-tehdit-mi/>

Danto, A. C. (2021). *Sanat nedir?* Sel Yayıncılık.

Flusser, V. (2011). *Bir fotoğraf felsefesine doğru* (A. Cemal, Çev.). Metis Yayınları.

Güney, E., & Yavuz, H. (2020). Yapay zekâ ile sanatsal üretim pratiğinde sanatçının rolü ve değişen sanat olgusu. *International Journal of Social Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 7(42), 2196–2212. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1473384>

Harari, Y. N. (2024). *Nekus: Taş Devri'nden Yapay Zekâya bilgi ağlarının kısa tarihi*. Kolektif Kitap.

Kant, I. (2016). *Yargı yetisinin eleştirisi* (A. Yardımlı, Çev., s. 46). İdea Yayınevi.

Kantürk, B. (2022). Yapay zekânın günümüz sanat üretimlerinde katılımcı bir aktör olarak rolü: Türkiye güncel sanatından iki örnek. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 11(93), 233–250. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1662672784.pdf>

May, R. (2023). *Yaratma cesareti*. Metis Yayınları.

Young, D., & Priest, G. (2016). Duchamp'ın Çeşme'si nasıl hem sanat hem de antisanat olabilir? *Aeon Denemeleri*. <https://aeon.co/essays>

İnternet Kaynakları

URL 1 Akbay, B. (2024). Bager Akbay kişisel web sitesi. <https://bagerakbay.com/> 14.12.2024

URL 2 Anadol, R. (2024). *Living architecture: Casa Batlló*. Refik Anadol. <https://refikanadol.com/works/living-architecture-casa-batllo/> 11.12.2024

URL 3 Erden, O. (2024). (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Dr. Öğrt. Üyesi). *Modern sanat tarihi* [Video ders]. Neoskola. <https://www.neoskola.com/egitimler/modern-sanat-tarihi> 10.11.2024

URL 4 Onedio. (t.y.). *Robot Şair Deniz Yılmaz'dan İlk Şiir Kitabı*. <https://onedio.com/haber/robot-sair-deniz-yilmaz-dan-ilk-siir-kitabi-739614> adresinden erişildi. 09.11.2024

URL 5 Özkan, G. (2024). *Geleceğe hazırlık: Yapay zeka* [Video ders]. Neoskola. <https://www.neoskola.com/egitimler/gelecege-hazirlik-yapay-zeka/dersler-ve-bolumler/izle?ders=1&bolum=2> 04.11.2024

URL 6 Sanat ve Teknoloji Seminerleri. (2023, Eylül 14). *Metinden görüntüye: Yapay zekâ sanatı* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GQKDN4IcLuo&t=9s> 17.11.2024

URL 7 TRT2. (2019, Mart 25). *Refik Anadol ve Nevin Aladağ ile hayat sanat* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8HvgGDFfdZI> 16.11.2024

URL 8 TRT2. (2023, Eylül 22). *İnsan ve teknoloji | Dijital sanat 2. bölüm* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=AiDje-ryW_E&t=1298s 10.11.2024

URL 9 Üre, N. K. (2024). (İstanbul Teknik Üniversitesi, Doç. Dr.). *Yapay zeka eğitimi* [Video ders]. İstanbul Teknik Üniversitesi. <https://www.neoskola.com/egitimler/yapay-zeka-egitimi/dersler-ve-bolumler/izle?ders=2&bolum=9> 03.11.2024

Görseller

Görsel 1 Kumbaradergisi. (t.y.). *Tarihte çekilmiş ilk fotoğraf*. <https://kumbaradergisi.com/icerik/tarihte-cekilmis-ilk-fotograf/> adresinden erişildi. 20.11.2024

Görsel 2 Oggusto. (t.y.). *Claude Monet: Gün doğumu tablosu okuması*. <https://www.oggusto.com/sanat/eser-ve-muze-incelemeleri/claude-monet-gun-dogumu-tablo-okumasi> adresinden erişildi. 20.11.2024

Görsel 3 Picabia, F. (1921). *L'œil cacodylate* [Tuval üzerine yağlı boya ve kolaj]. Musée National d'Art Moderne. <https://commons.wikimedia.org/wiki/>

File:Francis_Picabia,_1921,_L%27oeil_cacodylate_oil_and_collage_on_canvas,_148.6_x_117.4_cm,_Mus%C3%A9_National_d%27Art_Moderne.jpg adresinden erişildi. 21.11.2024

Görsel 4 Dünya Halleri. (t.y.). *Şair Deniz Yılmaz'ın hayatından ibretlik kesitler*. <https://www.dunyahalleri.com/sair-deniz-yilmazin-hayatindan-ibretlik-kesitler/> adresinden erişildi. 10.12.2024

Görsel 5 Artut, S. (t.y.). *Motifs Ad Infinitum*. <https://selcukartut.com/portfolio-item/motifs-ad-infinitum> adresinden erişildi. 16.11.2024

Görsel 6 Artut, S. (t.y.). *Motifs Ad Infinitum*. <https://selcukartut.com/portfolio-item/motifs-ad-infinitum> adresinden erişildi. 16.11.2024

Görsel 7 Artut, S. (t.y.). *Motifs Ad Infinitum*. <https://selcukartut.com/portfolio-item/motifs-ad-infinitum> adresinden erişildi.

Görsel 8 Artut, S. (t.y.). *Motifs Ad Infinitum*. <https://selcukartut.com/portfolio-item/motifs-ad-infinitum> adresinden erişildi. 16.11.2024

Görsel 9 Artut, S. (t.y.). *Motifs Ad Infinitum*. <https://selcukartut.com/portfolio-item/motifs-ad-infinitum> adresinden erişildi.

Görsel 10 İç Mimarlık Dergisi. (2018, 17 Eylül). *Refik Anadol'dan Walt Disney Concert Hall'un dış cephesine yeni açılım* [Görsel]. İç Mimarlık Dergisi. <https://www.icmimarlikdergisi.com/2018/09/17/refik-anadoldan-walt-disney-concert-hallun-dis-cephesine-yeni-acilim/> adresinden erişildi. 17.11.2024

Görsel 11 İç Mimarlık Dergisi. (2018, 17 Eylül). *Refik Anadol'dan Walt Disney Concert Hall'un dış cephesine yeni açılım* [Görsel]. İç Mimarlık Dergisi. <https://www.icmimarlikdergisi.com/2018/09/17/refik-anadoldan-walt-disney-concert-hallun-dis-cephesine-yeni-acilim/> adresinden erişildi. 17.11.2024

Görsel 12 Refik Anadol Studio. (t.y.). *Living architecture – Casa Batlló*. <https://refikanadol.com/works/living-architecture-casa-batllo/> adresinden erişildi. 17.11.2024

Meltem ÖZDEMİR

Nevşehir Hacıbektas Veli Üniversitesi, meltemserttasozdemir@gmail.com, Nevşehir-Türkiye

Moritz Geiger - Estetik Anlayış

1. Kitabın Amacı

Moritz Geiger'in *Estetik Anlayış* adlı eseri, estetik alandaki kavramların açıklığa kavuşturulmasını temel bir hedef olarak benimsemektedir. Bu bağlamda, estetiğin tarihsel gelişimini ve teorik çerçevesini okuyuculara sunmayı amaçlayan eser, aynı zamanda estetik anlayışının güzellik, sanat ve yaşam üzerindeki derin etkilerini keşfetmeye odaklanmaktadır. Geiger, estetik anlayışını ele alırken, sanatın ve güzellik algısının nasıl şekillendiğini ve bireylerin bu kavramlara nasıl yaklaştığını derinlemesine incelemektedir. Geiger, estetiğin insanın kendi yaşantısıyla derin bir bağlantı içerisinde olduğunu belirtir ve estetik yaşamın yoksul, sahte ya da estetik dışı ilgilerle beslendiği takdirde, bireyin kendi yaşantısından sapabileceğini ve estetiğe bilimsel bir yaklaşımın imkânsız hale gelebileceğini ifade eder. Ona göre, estetik biliminin bu zorlu süreci aşabilmesi için, insan yaşamının öncelikle bir tür temizlik ve düzenleme sürecine ihtiyaç duyduğunu vurgulamaktadır. Geiger, son dönemlerde, romantizmin bir kalıntısı olan aşırı duygusallık ile çağın ruhsuzlaşması sonucunda sanatın yüzeysel ve derin etkilerinin sıklıkla birbirine karıştırıldığı iki farklı düşünce tarzının yaygınlaştığını dile getirir. Bu tür sapmalarla mücadele eden Geiger, eserinde *sanat yaşamında amatörlük*, *estetik zevkin fenomenolojisi*, *sanatta yüzeysel ve derin etki* ve *estetik fenomenoloji* gibi başlıklara yer verir ve sanatın psikolojik etkilerine odaklanır. Bu bölümler, estetik fenomenolojiyi anlamak ve estetiğin insan yaşamı üzerindeki derin etkilerini kavramak adına okuyucuya önemli bir rehber sunmaktadır.

1.1. Kitabın Genel Amacı

Estetik Anlayış adlı kitabın temel amacı, estetik düşüncenin çeşitliliğini ve derinliğini vurgulamaktır. Bu çalışma, okuyucuların güzellik, sanat ve yaşam üzerine düşünce dünyalarını zenginleştirmeyi hedeflerken, estetik konulara daha derinlemesine bir bakış açısı sunarak estetik düşüncenin anlaşılmasına katkıda bulunmaktadır. Eser, estetik alanına ilgi duyan akademisyenler, öğrenciler ve sanatseverler için önemli bir başvuru kaynağı niteliği taşımaktadır.

1.2. Kitabın Özel Amacı

Eserin özel amacı, şu beş temel noktayı içermektedir:

A. Estetik Kavramının İncelenmesi:

Geiger, estetik kavramını ele alarak bu terimin tarihsel gelişimini ve farklı filozofların estetik anlayışlarını analiz etmektedir. Bu inceleme, okuyuculara estetik düşüncenin evrimini anlama fırsatı sunmaktadır.

B. Amatörlük ve Profesyonellik İlişkisi:

Kitap, amatörlük ve profesyonellik kavramlarının sanat pratiği üzerindeki etkilerini karşılaştırmaktadır. Amatörlerin sanata getirdiği özgürlük ile profesyonellerin kurallara dayalı yaklaşımı arasındaki denge, eserin önemli bir tartışma alanını oluşturmaktadır.

C. Sanatın Yaşam İçindeki Rolü:

Geiger, sanatın ve estetiğin insan yaşamındaki rolünü araştırarak, sanatın duygusal, zihinsel ve toplumsal

boyutlarını incelemektedir. Sanatın insan deneyimini nasıl zenginleştirdiği, bu bağlamda ayrıntılı bir şekilde ele alınmaktadır.

D. Estetik Düşüncenin Özgün Katkıları:

Kitap, estetik düşüncenin diğer felsefi disiplinlere nasıl katkı sağladığını ortaya koymaktadır. Estetik, insan algısına ve düşünce yapısına daha geniş bir perspektif kazandırarak, felsefi düşünceye ışık tutan önemli bir disiplin olarak ele alınmaktadır.

E. Sanat ve Güzelliğin Özne ve Nesnel Boyutları:

Geiger, estetikteki özne ve nesnel boyutları tartışarak, sanatın nesnel bir gerçekliği mi yoksa özne bir deneyimi mi temsil ettiği sorusunu ele alır. Bu bölümde, farklı görüşler ve yaklaşımlar detaylı bir şekilde analiz edilmektedir.

Bu özel amaçlar, kitabın estetik anlayışının çok yönlülüğünü ve derinliğini kavramaya yönelik temel unsurları temsil etmektedir. *Estetik Anlayış*, okuyuculara bu alandaki düşünsel yolculuklarında rehberlik ederek, ilham verme potansiyeline sahiptir.

2. Kitabın İçeriği

Bölüm 1. Sanat Yaşamında Amatörlük

Moritz Geiger'ın eserindeki bu ilk bölüm, sanatın yaşam içindeki rolünü anlamamıza yönelik önemli bir perspektif sunmaktadır. Geiger, amatörlüğün sanat ve estetik pratiği üzerindeki etkilerini ele alarak, profesyonelliğin sınırlarından uzak bir yaklaşımın sanat alanına zenginlik katabileceğini savunmaktadır.

Geiger, amatörlüğü hem sanatı üretenler hem de sanatı tüketenler açısından değerlendirmektedir. Ona göre, sanatı üretenlerin amatörlük yanı sıra daha güçlüdür ve bu yaklaşım sanat pratiğinde olumlu etkiler yaratmaktadır. Buna karşılık, sanatı tüketenlerin amatörlük yanı sıra daha zayıftır; bu durum, sanat eserinin derinliklerine inme ve onu anlama kapasitesini kısıtlamaktadır.

Bu bölümde Geiger, iki önemli psikolojik durumu ele almaktadır: içe yönelik yoğunlaşma ve dışa yönelik yoğunlaşma.

- Dışa yönelik yoğunlaşma, estetik bir tavır olarak tanımlanır. Bu tavır, sanat eserinin kendisine, formuna ve sanatçının vermek istediği mesaja odaklanmayı gerektirir.
- İçe yönelik yoğunlaşma ise daha çok duygusallığı ön plana çıkarır ve sanat eserinin kişisel bir deneyim yaratma potansiyeline vurgu yapar.

Bu iki yönelimi bağlamında Geiger, amatörlüğü profesyonelliğe bir alternatif olarak sunmaktadır. Profesyonelliğin belirli kurallar ve sınırlar çerçevesinde şekillendiği bir bağlamda, amatörlük daha özgün, kişiselleştirilmiş ve yaratıcı bir yaklaşım geliştirme fırsatı sağlamaktadır. Amatörler, bilgi ve deneyim açısından profesyonellerden daha sınırlı olsalar da, yaratıcılığa ve sıra dışı estetik yaklaşımlara daha açık olabilmektedirler.

Bu bölümde Geiger, amatörlüğün sanat ve estetik pratiğine sunduğu özgün bakış açısını vurgulamaktadır. Ona göre amatörlük, sanatın yalnızca bir ifade biçimi değil, aynı zamanda keşif aracı olarak da işlev görmesini sağlamaktadır. Sanat ve güzellik algısının çeşitliliğini ve derinliğini öne çıkaran bu yaklaşım, sanatın daha özgür ve bireysel bir şekilde ifade edilmesine olanak tanımaktadır.

Bölüm 2. Sanatta Yüzeysel Etki ve Derin Etki

Moritz Geiger'ın eserindeki ikinci bölüm, sanatın izleyiciler üzerindeki etkilerini yüzeysel etki ve derin etki olmak üzere iki temel kategoriye ayırarak ele almaktadır. Bu ayrım, sanatın izleyici üzerinde bıraktığı farklı etkilerin daha

ayrıntılı bir şekilde incelenmesine olanak tanımaktadır. Geiger, bu etkileri anlamak için sanatın farklı alanlarını analiz etmiş ve izleyicilerin eserler karşısındaki tepkilerini gözlemlemiştir.

Yüzeysel etki kavramı, izleyicinin bir sanat eserine ilk bakışta yaşadığı görsel deneyimi vurgulamaktadır. Bu etki türü, estetik zevkin anlık ve yüzeysel boyutunu temsil eder. İzleyici, renkler, şekiller, kompozisyon gibi görsel unsurlarla doğrudan etkileşime girer ve bir eserin dışsal güzelliğinden etkilenir. Geiger'e göre yüzeysel etki, sanat eserinin çekiciliğini ve görsel estetiğini vurgulayan bir başlangıç noktasıdır.

Derin etki ise yüzeysel etkiden farklı olarak, izleyicinin sanattan mutluluk ve anlam bulma sürecine odaklanmaktadır. Bu bağlamda, sanatın amacı yalnızca anlık bir estetik haz sunmak değil, izleyiciye daha derin bir mutluluk kaynağı yaratmaktır. Geiger, derin etkiyi, bir sanat eserinin altında yatan anlamların ve duygusal katmanların keşfiyle ilişkilendirmektedir. Bu etki türü, izleyicinin sanatçının iletmek istediği mesajı kavramaya çalıştığı, daha derinlemesine ve yoğun bir sanatsal deneyimi ifade eder.

Sanat eserleri, semboller, metaforlar ve duygusal ifadeler aracılığıyla izleyiciyi etkileyebilir. Geiger'e göre, derin etki, izleyicide düşünsel ve duygusal bir tepki uyandırma potansiyeline sahiptir ve farklı yorumlara açık bir yapıdadır. Bu durum, sanatın izleyiciyi daha fazla içeriği ve anlamı keşfetmeye teşvik ettiğini göstermektedir. Yüzeysel etki, izleyiciyi kendine çekmek ve ilk ilgiyi uyandırmak için bir araç olarak görülürken, derin etki, izleyiciyi düşünmeye, eserin içsel anlamını keşfetmeye ve derinlemesine bir sanatsal yolculuğa çıkmaya davet eder.

Geiger, bu iki etki türü arasındaki dengenin, sanatın karmaşıklığını ve çeşitliliğini anlamada kritik bir rol oynadığını vurgulamaktadır. Bu bölüm, sanatın izleyici üzerindeki etkilerini sistematik bir şekilde inceleyerek, sanatın estetik ve duygusal boyutlarını daha derinlemesine kavramamıza olanak tanımaktadır.

Bölüm 3. Sanatın Ruhsal Anlamı

Moritz Geiger'ın eserindeki üçüncü bölüm, sanatın insanın ruhsal deneyimleri ve duygusal yönleri üzerindeki etkilerini ele almaktadır. Geiger, sanatın yalnızca görsel bir deneyim olmadığını; aynı zamanda insanın iç dünyasına derinlemesine nüfuz edebilen güçlü bir araç olduğunu savunur. Bu bağlamda, sanatın insan ruhu üzerindeki derin anlamını ve etkilerini açıklamaktadır.

Geiger, sanat eserlerinin izleyiciye düzen ve simetri sunduğunu ve bu unsurların, sanat eserinin yüzeyinden öteye geçerek derinlemesine bir keşif imkânı sağladığını ifade eder. Bu durum, izleyiciye eseri kendi iç dünyasında yorumlama ve kişisel bir anlam bulma fırsatı sunar. Geiger ayrıca, sanat eserlerinin vital ve ruhsal olmak üzere iki estetik boyutu olduğunu belirtir:

- Vital boyut, eserin yüzeyini ve görünüşünü temsil ederken,
- Ruhsal boyut, eserin derin anlamını, özünü ifade etmektedir.

Sanatçılar, aynı nesneyi farklı bakış açılarından yorumlayabilirler. Geiger'e göre, bir sanat eserinin ruhsal anlamını kavrayabilmek için hem nesneyi hem de bakış açısını bir arada değerlendirmek gerekmektedir.

Sanat eserleri, sanatçının duygusal deneyimlerini ve düşüncelerini izleyiciye aktarma gücüne sahiptir. Bu aktarım, izleyicinin sanat eserine empati kurarak yaklaşmasını ve eserin içsel anlamını daha derinlemesine kavramasını sağlar. Sanatçılar, sanat aracılığıyla kendi iç dünyalarını keşfederler ve bu keşifleri sanat eserleriyle izleyiciye aktararak, onların da içsel dünyalarına dokunurlar. Bu süreç, sanatın izleyicilere iç huzur, kişisel gelişim ve ruhsal tatmin sağlama potansiyelini ortaya koymaktadır.

Geiger, bu bölümde sanatın insan deneyimini zenginleştiren ve bireyin içsel dünyasına hitap eden bir ruhsal güç olduğunu vurgulamaktadır. Sanat, yalnızca estetik bir deneyim değil; aynı zamanda insanların ruhsal tatmin

bulmalarına, içsel anlam arayışlarına ve kişisel gelişimlerine katkıda bulunan bir araçtır. Bu durum, sanatın insan yaşamında derin ve dönüştürücü bir rol oynadığını göstermektedir.

Bölüm 4. Fenomenolojik Estetik

Moritz Geiger, eserinin dördüncü bölümünde, estetik açıdan önemli bir yaklaşım olan fenomenolojiye odaklanmaktadır. Fenomenoloji, deneyim ve algıları anlamak için fenomenlerin doğrudan gözlemi ve analizi üzerine inşa edilmiş bir felsefi yöntemdir. Bu yaklaşımın temel ilkeleri, “şeylerin kendilerine” (phenomena) yönelerek önyargılardan arınmayı ve fenomenlerin hem öznel hem de nesnel boyutlarını anlamayı amaçlamaktadır.

Geiger, sanat eserlerinin izleyiciler üzerindeki etkilerini duygusal deneyimler ve görsel algılar üzerinden ele almaktadır. Ona göre sanatın estetik değer taşıması için, nesnenin gerçekliği bir ön koşul değildir. Fenomenoloji, nesnenin kendisiyle nasıl görüldüğüne ve nasıl algılandığına odaklanır. Bu, estetik deneyimin içsel bir süreç olarak nasıl şekillendiğini ve bireylerin sanat eserleriyle nasıl etkileşime girdiklerini anlamayı hedefler.

Geiger, sanat eserlerini fenomenolojik bir perspektiften inceleyerek çeşitli örnekler sunmakta ve sanatın insan algısını ve deneyimini zenginleştirme potansiyelini vurgulamaktadır. Sanat eserleri, izleyicide farklı duygusal tepkiler ve düşünsel deneyimler ortaya çıkarabilir. Bu bağlamda Geiger, sanatın öznel ve nesnel boyutlarını bir araya getirdiğini ve estetik deneyimin daha derinlemesine kavranmasını sağladığını ifade etmektedir.

Ayrıca Geiger, izleyicinin sanat eseriyle nasıl bir bağ kurduğunu ve bu bağın estetik deneyimi nasıl şekillendirdiğini de incelemektedir. Fenomenolojik yaklaşım sayesinde sanat eserinin yüzeysel görünüşünden ziyade, onun anlam katmanlarına ve izleyici üzerinde yarattığı içsel etkilerine odaklanılmaktadır. Bu süreç, estetik deneyimin yalnızca bir görsel haz olmanın ötesine geçerek, bireyin duygu ve düşünce dünyasında dönüştürücü bir rol oynadığını ortaya koymaktadır.

3. Kitabın Dil ve Üslubu

Moritz Geiger’ın kitabında kullandığı dil ve üslup, estetik konuları ele alırken tercih ettiği karmaşık ve düşünsel yapının bir yansımasıdır. Geiger, estetik teorisinin derinliklerini keşfetmek isteyen okuyuculara rehberlik etmek amacıyla akademik ve analitik bir dil kullanmaktadır. Bu tercih, okuyucuların soyut estetik kavramlarını anlamalarını sağlamakla kalmaz, aynı zamanda eleştirel düşünme, soru sorma ve kendi perspektiflerini geliştirme becerilerini de teşvik eder.

Geiger, zorlu ve soyut teorik konuların anlaşılmasını kolaylaştırmak için somut örnekler sunarak karmaşık fikirleri somutlaştırmaktadır. Dilin gücünü ustaca kullanarak, okuyucunun sanatın güzelliğini ve etkisini daha derinden hissetmesini hedeflemektedir. Bu yaklaşım, okuyucuların estetik deneyimleri daha derinlemesine kavramalarına katkıda bulunur.

Geiger’ın eserinde estetik ve sanat felsefesi, titizlikle ele alınan akademik bir üslup ve derinlemesine analizlerle işlenmiştir. Bu yaklaşım, sanatın içsel anlamını ve insanların sanat eserleriyle kurduğu etkileşimi daha iyi anlamak isteyen okuyuculara geniş bir bakış açısı sunmaktadır. Geiger’ın dili, estetik düşünceyi zenginleştirmek ve derinleştirmek isteyenler için eseri önemli bir kaynak haline getirmektedir.

Hülya Ünal
Hacettepe Üniversitesi, hulyadolas@gmail.com, Ankara-Türkiye
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8115-8138>

Sanatçı Oluşun Gizlenmiş Garipliği

Özet

Bu araştırmada, sanatçıların yaratıcılık süreçlerinde gözlemlenen gariplik, melankoli ve delilik halleri incelenmiştir. Sanatçıların normatif yaşamdan farklı pratikleri ve dünyayı farklı algılayışları, yaratıcılıklarıyla ilişkilendirilerek "sanatçı olmanın gizlenmiş garipliği" teması ve sanatsal kimliğin sosyolojik, psikolojik ve felsefi boyutları araştırılmıştır. Ayrıca, melankolinin yaratıcılıkta hem itici güç hem de engelleyici faktör olabileceği, deliliğin ise yaratıcı performatiflikte önemli bir rol oynadığı vurgulanmıştır. Araştırmada, sanatçıların gerçekliğin kozmosunda evrenle bağ kurdukları ve bu deneyimin onları "garip" kıldığı, giysileri, alışkanlıkları ve davranışlarının farklı olduğu belirtilmiştir. Sanatçı olmanın bir yaşam pratiği olduğu ifade edilmiş, melankolinin sanatçıların eserlerine yansıyan bir durum olduğu, "kara güneş" metaforunun melankolinin derin etkisini sembolize ettiği, melankolinin bir döngü gibi kopuş ve yeniden yaratım sürecini içerdiği, deliliğin yaratıcılıkta bir başka boyut olduğu ve sanatçıların delilerin hayal güçleri ve gerçeklikle ilişkileri açısından benzerlikler taşıdığı belirtilmiştir. Araştırmada, nitel araştırma yöntemleri kullanılarak sanatçıların yaratıcılık süreçlerindeki halleri incelenmiştir. Bu amaçla, sanat, felsefe, psikoloji ve sosyoloji alanlarındaki kaynaklardan yararlanarak literatür taraması yapılmış, sanatçıların yaşam pratikleri ve eserleri betimsel olarak analiz edilmiş ve bu haller yorumlayıcı bir yaklaşımla ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: sanatçı, yaratıcılık, delilik halleri, gariplik.

The Hidden Strangeness of Being an Artist

Abstract

This research investigates the states of strangeness, melancholy, and madness observed in artists' creative processes. By associating artists' practices, which differ from normative life, and their distinct perceptions of the world with their creativity, the theme of the "concealed strangeness of being an artist" and the sociological, psychological, and philosophical dimensions of artistic identity are explored. Furthermore, the study emphasizes that melancholy can be both a driving force and an inhibiting factor in creativity, while madness plays a significant role in creative performativity. The research indicates that artists establish a connection with the universe within the cosmos of reality, and this experience renders them "strange," manifesting in their different clothing, habits, and behaviors. It is stated that being an artist is a life practice, melancholy is reflected in artists' works, the "black sun" metaphor symbolizes the profound effect of melancholy, and melancholy involves a cyclical process of detachment and re-creation. Additionally, madness is presented as another dimension in creativity, and similarities are noted between artists and the mad in terms of their imagination and relationship with reality. Employing qualitative research methods, the study examines these states in artists' creative processes. To this end, a literature review was conducted using sources from the fields of art, philosophy, psychology, and sociology. Artists' life practices and works were descriptively analyzed, and these states were approached with an interpretative perspective.

Keywords: artist, creativity, states of madness, strangeness.

1. Giriş

Yaratıcılığın taşmasıyla garipliğe, melankoliye, deliliğe düşmek, üretme pratiğinin bu taşkınlıklarla koşullanması, taşkınlıkları içermesi, hayata yabancı bir şey değildir. Gelin görün ki delilik anlamsızlığın baskın olduğu doğal afetler de sayılamaz (Borgna, 2023, s. 32). Pek insani ihtimallerdir; tarihsel, sosyal, şiirsel ya da sanatsal deneyimler içerebilir. Sanatçı oluşun garipliği ve pratikleri, insan deneyiminin en karmaşık ve büyüleyici yönlerinden biridir. Sanatçılar, toplumun genelinden farklı bir algılama ve ifade biçimine sahip olmaları nedeniyle sıkça "garip" olarak nitelendirilirler. Bu gariplik, sadece dış görünüşlerinde veya davranışlarında değil, aynı zamanda iç dünyalarında ve evrenle kurdukları derin ilişkide de kendini gösterir. Sanatçılar, gerçekliğin sınırlarını zorlayarak, evrenin derinliklerine nüfuz eder ve bu deneyimleri eserlerine yansıtırlar. Bu süreç, onları hem kendi iç dünyalarında hem de toplum içinde "norm-dışı" yapar. Bu makale, sanatçı olmanın garipliğini ve pratiklerini, melankoli ve delilik gibi kavramlar üzerinden inceleyerek, sanatçıların yaratıcı süreçlerindeki karmaşık dinamikleri sanat felsefesi perspektifinden anlamayı amaçlamaktadır. Sanatçıların evrenle kurdukları bağ, onların melankoli ve delilikle iç içe geçmiş yaratıcı süreçlerini nasıl etkiler? Sanat, bu karmaşık varoluşsal deneyimlerin bir ifadesi olarak nasıl ortaya çıkar? Bu sorulara cevap ararken, sanatçıların "garip" olarak algılanmasının nedenleri ve bu durumun onların sanatsal üretimlerine nasıl yansıdığını da ele alacağız.

Sanatçıların "garipliği", aslında onların dünyayı farklı bir şekilde algılama ve yorumlama yeteneklerinden kaynaklanır. Bu farklılık, onların eserlerine özgünlük ve derinlik katar. Ancak, bu durum aynı zamanda onları toplumdan izole edebilir ve varoluşsal çatışmalara yol açabilir. Bu makale, sanatçıların bu karmaşık varoluşsal hallerini ve yaratıcı süreçlerini sanat felsefesi bağlamında anlamaya yönelik bir keşif yolculuğu sunmaktadır. Sanatçıların evrenle kurduğu bağ, onların yaratıcı süreçlerini nasıl etkiler? Melankoli ve delilik, sanatçıların yaratıcı süreçlerinde ne tür bir rol oynar? Sanatçıların "garip" olarak algılanmasının nedenleri nelerdir? Sanatçıların varoluşsal hallerindeki karmaşık süreçler, eserlerine nasıl yansır? Bu sorular, sanatçıların varoluşsal hallerini ve yaratıcı süreçlerini anlamak için temel sorgulamalar olarak ele alınacaktır.

Bu çalışma, sanatçıların varoluşsal hallerini ve yaratıcı süreçlerini sanat felsefesi açısından anlamaya yönelik önemli bir katkı sağlamayı hedeflemektedir. Sanat ve yaratıcılık alanındaki mevcut literatür, sanatçıların yaratıcı süreçlerindeki karmaşık dinamikleri tam olarak aydınlatmamaktadır. Bu makale, bu boşluğu doldurarak, sanatçıların "garipliği" ve yaratıcı pratikleri arasındaki ilişkiyi derinlemesine inceleyerek, alana yeni bir bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır. Ayrıca, sanatçıların toplum içindeki konumlarını ve sanatsal üretimlerinin felsefi boyutlarını anlamaya yönelik önemli bir çerçeve sunacaktır.

2. Sanatçı Oluşun Garipliği ve Pratikleri

"Garip; adına, tadına, tuzuna, tozuna bakmayız, acısını duyalım yeter / her nemiz var ise verip verip, kalp, gönül, damar, ses, nefes...hayal, hülya, ruya, şarkı, şiir, miir... ne bulursak girip girip, garip garip severiz biz, garip garip".
(Dede M., 2013)

Sanatçı oluş herkeslerce söylenen ilk tepkiyle hayat boyunca rastlaşmaktır. "Garip biri". İlk size garip demeleriyle başlar çoğu şey. Çünkü sanatçılar bazen, gerçekliğin kozmosunda, muazzam güçleri ile ve akıntılarıyla evreni bir arada tutan içkinlikle, bir anlığına dahi olsa, bağ kurarlar (Sutton & Jones, 2014, s. 85). Bu deneyimlenen bağın dönüş yolunda hissedilenler ise, sürecin oldukça garip anlarını oluşturur. İlk, ailede bahsi geçen garipliğin ne olduğu tam anlaşılmadan deli, mani, leyla gibi isimlerle, duyarsınız isminizi. Zaman içersinde anlaşılır ki gariplik, performansın ta kendisi oluveren bir tavır içeriyor. Durumun kendisi bir şeyler hakkında garip tavırlar içersinde olma haliyle ilgilidir daha çok. Tıpkı bir Aliye Berger, Semiha Berksoy yada Lale Müldür olmak gibi. Öncelikle zaten gariptir giyinme şekliniz, yemek yeme alışkanlığınız ya da koşuşunuz, raks edişleriniz. Bilinir aslında bu gariplik her yola çıkabilir, herşeye evrilebilir. İyi ya da kötünün ötesinde bir yerde öteki oluş, hayvan oluş, bitki oluş gibi birçok farklı tarafa

gidebilir, hiçbir de olmayabilir. Dolayısıyla garip başlamak yola, biraz sürprizlidir. Nitekim garip olanın şaşkınlığına bakakalan gözler, o gözler, onu hep uzakta da olsa takip ederler. Zira onlar, garipliğin heyecanını hissedenler olurlar ve bunun peşindedirler.

Deleuze' un sanatçıların "gerçekliğin kozmosunda, muazzam güçleri ile ve akıntılarıyla evreni bir arada tutan içkinlikle, bir anlığına dahi olsa, bağ kurmaları" (Sutton & Jones, 2014, s. 85) görüşü, sanatçıların evrenle daha derin bir ilişki kurabildiğini ima eder. Bu yetenek, alışılmışın dışında deneyimlere ve perspektiflere yol açarak, sanatçıların garip biri olarak algılanmasına katkıda bulunabilir. Sanatçılar, evrenin daha derin katmanlarıyla, belki de sezgisel bir düzeyde, evrensel örüntüleri daha iyi anlayarak veya kolektif bilinçdışına erişerek bağlantı kurabilirler. Bu sıra dışı ilişkisellik, başkalarının anlamakta zorlanabileceği deneyimlere ve bakış açılarına neden olabilir ve bu da tuhaflık algısını pekiştirir. Deneyimlenen bu ilişkiselliğin dönüş yolunda hissedilenler, derin bir deneyimden sonra sıradan gerçekliğe yeniden entegre olmanın zorluğunu ve yarattığı uyumsuzluğu ifade eder. Bu uyumsuzluk, alışılmadık davranışlar veya bakış açıları olarak kendini gösterebilir ve böylece "garip" etiketi daha da yerleşir. Derin ve anlamlı bir deneyim yaşayıp sonra gündelik hayata dönmek bir yabancılaşma hissi yaratabilir. Bu yabancılaşma, toplumsal beklentilerle uyuşmayan davranışlara veya görüşlere yol açar ve bu da sanatçının "garip" olarak algılanmasını güçlendirir. Bir sanatçı, herkesin duyduğunu, gördüğünü, hissettiğini, düşündüğünü; başka şekilde duyan, gören, hisseden, düşünen, yorumlayandır. Bu tanım, "gizlenmiş garipliğin" temelinde, dünyanın özünde farklı bir şekilde deneyimlenmesinin yattığını doğrudan destekler. Bu farklı deneyim biçimi, sanatçının hem sanatsal çıktısına hem de genel tavrına yansır. Bu tavır, bir sanatçının temel özelliğini açıkça tanımlar: farklı bir algılama biçimi. Bu farklı algılama, farklı yorumların ve ifadelerin temel nedenidir ve bu da bu benzersiz bakış açısını paylaşmayanlar tarafından "garip" olarak algılanır. Sanatçı olmak bir yaşama pratiğidir. Albert Camus sanatı, sanatçının yaşam ile gerçeklik ilişkisini açıklarken, sürekli yenilenen kalp kırıklığına benzetir (Camus, 2023, s. 39). Sanat, farklı yaşama şekillerinin hem bir işlevi, hem de temel belirtisiydi. Bu nedenle Nietzsche, sanatı ve yaşamı, sanatçının "yaratıcı davranışı" çerçevesinde kavradı (Eroğlu, 2014, s. 39).

Çünkü sanat, tinin mutlak bir gereksinimiydi. Sanat üretmekle insan, kendi tininin bilinci için bir nesne haline getirmekte; kendisini bu şekilde "dışsallaştırmakta" ve bu vesileyle kendini tanımaktaydı (Eroğlu, 2014, s. 38). Diğer taraftan, sanatçıların pragmatist zorlamalardan kurtulma yeteneği, varlıklarında bir kusur olduğunu göstermemelidir. Tam tersine bu pratikler onların, çoğunluğa göre daha yoğun olduklarını, gerçekliğin sürekli oluşunu kavrayıp bunu herkesle paylaşma potansiyeli barındığını gösterir (Lenoir, 2004, s. 176). Yaratmak bugün tehlike arz eden bir eylemdir; Camus, 'Yaratma Tehlikesi' adlı eserinde, sanatın ve onun ifade ettiklerinin insan yaşamındaki vazgeçilmez önemine dikkat çekerek, baskıcı ideolojilerin altında yaratma özgürlüğünün nasıl korunabileceğini sorgular. Sanatın, bu tür ortamlarda dahi insanların kendilerini ifade etme ve özgürlüklerini koruma aracı olarak hayati bir rol oynadığını vurgular (2023, s. 23).

2.1. Ruhun histerisi melankoli

"Bazen birşey görünür gibi oluyor bazen bir şey görünmüyor".

(Müldür, 2008)

Melankoli, sanatçıların yaratıcı süreçlerinde gözlemlenen ve eserlerine yansıyan bir durum olarak ele alınabilir. Sanatçıların "gariplik" olarak tanımlanan deneyimlerinde, melankoli sıkça rastlanan bir unsurdur. Bu durum, gözyaşları, öfke, yaralanabilirlik, karamsarlık ve bulanıklık gibi ifadelerle kendini gösterir. Melankoli, sanatçının yaratıcı sürecinde hem bir itici güç hem de bir engelleyici faktör olarak işlev görebilir. Bu duygusal durum, sanatçının iç dünyasına yönelik derin bir keşif sürecini tetikler ve bu keşif, eserlere özgün bir ifade katabilir. Ancak, melankolinin yoğunluğu, yaratıcı süreci olumsuz da etkileyebilir ve sanatçının üretkenliğini azaltabilir. Sanatçıların melankoli deneyimleri, bulanık ışık kırılmaları, prizmatik yanılsamalar ve antropomorfik doğa imgeleri gibi sembolik ifadelerle kendini gösterir. Bu imgeler, melankolinin yarattığı içsel karmaşıklığı ve duygusal yoğunluğu yansıtır. Peki "bu kara güneşin

kaynağı nerededir? Görünmez ve ağır ışınları, hangi yolunu yitirmiş galaksiden gelip beni yere, yatağa, dilsizliğe, vazgeçişe çiviler?" (Kristeva, 2009, s. 11) Burada "kara güneş" metaforu, melankolinin derin ve ezici etkisini sembolize eder.

Melankoli, insanlık tarihi boyunca farklı disiplinler tarafından incelenen ve varlığını sürdüren karmaşık bir kavram olarak öne çıkar. Yaklaşık 2500 yıllık bir geçmişe sahip olan bu kavram, sürekli bir tanımlama sürecine tabi tutulur ve çeşitli anlatılarda farklı şekillerde kavramsallaşır. Bu durum, melankolinin evrensel ve zamansız bir insan deneyimi olduğunu gösterirken, aynı zamanda çok boyutlu ve öznel yapısıyla varoluşsal bir sorgulama ve anlam arayışını da beraberinde getirir. Melankolinin doyurucu ve güncel bir tanımına ulaşmak hâlâ zordur; bu zorluk, melankolinin hem zamansız hem de kişiye özgü bir deneyim olmasından kaynaklanır. Melankoli, bireyin dünyayla olan bağlarının kopuşunu ve içsel bir dönüşüm sürecini tetikler. Ancak, melankolinin insanı dünyadan eksiltene, koparan bir kopuş olduğuna inanmak mümkündür. Hayatın kendisinden geçerek yaşanan her bir bağ kopuşu, temsil eder; her kopuşun da tek bir hareketi, sürekli bir düşüş içersinde var olan şeyi dönüştürmek üzere var olur. Peki, derinlerde acı içersindeyken, "bir zamanlar bizi bedene ve anlama bağlayan bağlar koparken hala resim yapılabilir mi?" (Kristeva, 2009, s. 168). Anlam kaybı, yaşamın sürdürülebilirliği açısından büyük bir risk oluşturur. Nilgün Taşkıntuna'nın (2012) Hanna Segal'den yaptığı alıntıya göre, bireyin iç dünyasının yıkımı, yeniden yaratım ihtiyacını doğurur. Bu süreç, parçaların birleştirilmesi, yeniden anlamlandırılması ve hayata yeniden bağlanması yoluyla gerçekleşir. Melankoli, bir döngü gibi, sürekli bir tanımlama, kopuş ve yeniden yaratım sürecini içerir. Bu döngü, bireyin içsel dünyasında sürekli bir hareketlilik ve değişim yaratır. Melankoli, sadece bir yıkım değil, aynı zamanda bir yeniden doğuş ve dönüşüm potansiyeli taşır. İnsan deneyiminin karmaşık ve çok yönlü bir parçasıdır. Tanımlanması zor ve sürekli değişen bir kavram olmasına rağmen, insanlık tarihi boyunca varlığını sürdürmüş ve sanat, edebiyat ve felsefe gibi farklı alanlarda derin izler bırakmıştır.

2.2. Deliliğin Yaratıcı Performatifliği

Duyularüstü bir boyutta delilik; yiyip yutan hüznün, paramparça olmuş bekleyişlerin, düşüncenin kanatlanmasına izin vermeyen duygulanışların ve otistik bir tecrite dek varan yalnızlığın vücut bulmasıdır (Borgna, 2023, s. 32). Hanna Segal sanrı ve sanatsal yaratıcılık konulu makalesinde psikotik sanrılar ve sanatsal yaratılar arasında bir bağ kurarak bu ikisi arasındaki benzerlik ve farklılıkları araştırır. Segal'e göre psikotikler ve sanatçılar özellikle iç dünyalarının tahrip olmasıyla yeni bir dünya yaratmak durumundadırlar. Bu yaratım sürecinde her ikisinin yolları ayrılır. Psikotikler grandiyöz ve gerçek dışı kendilik imgeleri yaratmaya eğilimliyken sanatçılar kendiliklerinden çok nesnelerini yeniden yapılandırma, gerçeklikle temasta kalma eğilimindedirler. Sanatsal çalışmanın yıkılan iç dünyanın varlığı ve onu yeniden yapılandırma arzusundan kaynak bulduğunu savunur (Taşkıntuna, 2012, s. 79). Bu farklılıklar, sanatçıların ve psikotiklerin yaratım süreçlerindeki temel ayrımı ortaya koyarken, aynı zamanda her iki grubun da gerçeklikle kurduğu özgün ilişkileri de gözler önüne serer.

Deliler, şairler, düş görenler ve sanatçılar, ortak bir varoluşsal düzlemde buluşan, ancak aralarındaki ayrım çizgilerinin netliği konusunda belirsizliğin hâkim olduğu bir topluluktur. Bu ayrım çizgilerinin yeterince kavranmamış olması, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde önemli sonuçlar doğurma potansiyeli taşır. "Eğer bilinmeyen yaratıcılıkla sonuçlanmazsa, çoklukla yıkıcılığın içersinde kalır" (Yazıcı, 2012, s. 11). Yaratıcılığın, bilinen ve öngörülebilir sonuçlar doğurmaması, bireyi ve toplumu yıkıcı bir sürece sürükleyebilir. Deliliğe yönelmek, kimi zaman kaçınılmaz bir yol olarak algılanır; ancak deliliğin kendisi de tehlikeli bir alandır. Tehlikeli olan, deliliğe düşenin içsel arayışındaki derin hissiyatı değil, "gerçek-dışı gerçekliklerin ötesine geçildiğinde görülen şeydir; geriye sadece delilik kalmakta, 'insanın kilit altına aldığı delilik' diye, pek uygun şekilde tarif edilen delilik" (Breton, 2015, s. 182). Delilik, kırılmalı bir yapıdır ve deliliğe vakıf olanlar, kayıtsızlık ve ilgisizlikten kaynaklanan yaralara karşı savunmasızdır. Bu yaraların niteliği, özgün bir incinebilirlik hali taşır. Söz konusu incinebilirlik, deliliğin yaratıcılıkla kurduğu karmaşık ilişkinin temelini oluştururken, sanatçıların iç dünyalarındaki derin çatışmaları ve arayışları da yansıtır. Sanatçıların bu gibi durumları,

yaratım süreçlerinde ne tür bir rol oynar ve eserlerine nasıl yansır? Bu sorular, sanatın doğasına ve sanatçıların varoluşsal durumlarına dair derinlemesine bir anlayış geliştirmemize olanak sağlar.

Andre Breton 1924' te yayınlanan Sürrealizm manifestosunda hayal gücünü yaratmanın mahkum edilemeyeceğini ve özgürleşmesi gerekliliğini anlatırken, delilikteki hayal gücünün tüm klinik yaptırımlarla engellendiğini, özgürleşmesi gerekliliğinden bahseder ve ekler; “Bizi, hayal gücü bayrağını yarıya indirmeye zorlayan, delilik korkusu değildir” (Breton, 2015, s. 183). Deliliğe düşen şair, sanatçı ve filozoflara cesaret veren bir mottoya dönüşür bu cümle. Dolayısıyla, delilik ve yaratıcılık arasındaki bu ilişki, çeşitli psikolojik mekanizmalarla şekillenirken, aynı zamanda sanatçıların iç dünyalarındaki karmaşık süreçleri de aydınlatır. Sanatçıların bu karmaşık süreçleri, onların yaratım süreçlerinde nasıl bir rol oynar ve bu süreçler, eserlerine nasıl bir derinlik katar?

Georg Trakl için hayat, ahenk ve yumuşak delilikle yankılanır. Delilik çok yoğun biçimde hüznün, umutsuzluk his ve disosiyasyon (iç uyum-harmoni kaybı) saçarak doruk noktasında belirir (Borgna, 2023, s. 32). Ancak kalbin derinlerinden gelen bu disosiyasyon, bir melodinin yaratılmasına zemin oluşturabilir. Çünkü melodinin yaratılması da insan duyarlılığının ve iradesinin en derin sınırlarının keşfedilmesi ile ilgilidir (Schopenhauer, 2020, s. 76) ve derinlerinden gelen seslerle mümkündür. Jean Dubuffet, “ham sanatı” tanımlarken sanat kurumlarının sanatçıları üzerindeki etkileri üzerine düşünceler geliştirir. Ham sanatın doğasına uygun düşsel bir serüven yaşayabilmek için sanat piyasasını göz ardı etmek gerekir. Bu akımı benimseyen kişiler toplum dışına itilmiş bireylerdir; toplumla her türlü ilişkisini kesmiş olanlar, toplumsal uzlaşmaya hayır diyenler, toplumla olan sorunları nedeniyle hastaneye kapatılanlar, sıra dışı insanlar ve anarşistler bu akımın öcülerini oluşturmuştur. Dubuffet deliliğin insan dehasına katkısı olduğu üzerinde durur ve ekler; ben deliliğin olumlu, üretken, çok yararlı ve değerli bir ruh hali olduğunu düşünüyorum. Delilerde var olan düşünme mekanizmalarının, kendini normal diye adlandıran kişilerde de olduğunu ancak sadece delilerin bu mekanizmaların çalışmasına izin vermesidir (Thevoz, 2004, s. 52). Ham sanat akımının yaratıcısı olmasına rağmen, kendisini bu akımın sanatçısı olarak görmeyen Dubuffet, Ham Sanat eserlerinin özelliklerinden kendi sanatında faydalanmıştır. Dubuffet ve Ham Sanat uzmanı Michel Thévoz, bu akımı çerçevesinde yeni yapıtların üretilmesinin mümkün olup olmadığını sorgulamış ve toplumsal uzlaşmayı reddeden sanatçıların varlığını vurgulamıştır. Dubuffet, Prinzhorn'un araştırmalarından yola çıkarak, kültürün etkilerinden bağımsız bir sanat ararken, kendi sanatsal kimliğini de bulmaya çalışmıştır. 1947'de Paris'te bir Ham Sanat Merkezi açmış ve 1976'da Lozan'daki Beaulieu Şatosu'na taşınan koleksiyonda bugün yaklaşık 15.000 yapıt bulunmaktadır. Madge Gill, Reinhold Metz, Willem Van Genk, Vojislav Jakic, Johann Hauser gibi sanatçılar, bireyselliklerini korumayı başarmış örnekler olarak gösterilmiştir. Ancak, bu sanatçıların artık "meydanda" oldukları ve kültürden bağımsız olmadıkları, ancak dayatılan var oluş biçimlerine saygı göstermeden özgünlüklerini korumayı ve yaratmayı başardıkları belirtilmiştir (Ülde, 2010, s. 110).

İngiliz Madge Gill (1884-1961), kendisine resim çizme emri veren “görülmemiş bir gücün” rehberliğinde Portrelerini çizerken ona seslenen bir kadın sesiyle hareket ettiğini söylemektedir. Madge Gill, 1920'de spiritüel rehberi Myrminerest tarafından "ele geçirildikten" sonraki yaşamında, trans hallerinde olağanüstü miktarda yapıt üreten, medyumik sanatın dikkat çekici bir temsilcisiydi. Otuz sekiz yaşından itibaren hayatının sonuna kadar bu ruhani varlıkla kurduğu bağlantı aracılığıyla, mürekkeple kağıt ve patiska üzerine, ayrıca ellili veya yüzü gruplar halinde genç kız yüzleriyle dolu sayısız kartpostal yarattı. Annesinden miras aldığı ve Barnardo'nun ticari amaçlı el sanatları eğitimleriyle pekişen yeteneği sayesinde, halılar, duvar askıları ve elbiseler de ördü, tığ işi yaptı ve dokudu. Gill'in bu durdurulamaz ve görünüşte sonsuz yapıt üretimi, içsel bir gücün ve doğal yaratıcılığın, spiritüel bir deneyimle birleşerek ortaya koyduğu sıra dışı bir örneğiydi.



Görsel 1. Madge Gill atölyesinde çalışırken



Görsel 2. Madge Gill, kağıt üzerine tükenmez kalem

1815 yılından itibaren Fransız bir psikiyatr Etienne-Jean Georget, Paris'teki Salpêtri re Akıl Hastanesinde çalışmalarını yürütür. Aynı dönem ressam Th odore G ricault ile tanışır ve sanatçıdan hastalarının yer aldığı bir portre serisi çalışmasını ister. Bu “On Monomani Hastası” serisinin ilki *Bir Kleptomanın Portresi*’ dir. Gericault’un Salp tri re’ de yaptığı portrelerin beşinde de poz verenlerin gözleri şüpheyle başka yerlere bakmaktadır. Uzaktaki ya da hayali bir şeye odaklandıklarından değil, artık alışkanlıkları gereği, yakında olan şeylere bakmaktan kaçındıkları için. Yakında olan başlarını döndürür çünkü sunulan açıklamalarla bunu açıklamak mümkün değildir.” ( nal, 2025).



Görsel 3. Théodore Géricault, 1819-1923, Bir Kleptomanın Portresi, Yağlıboya

Foucault için, “Delilik, akla ilişkin bir biçim haline gelmekte veya daha doğrusu delilik ile akıl sürekli olarak tersine dönebilen bir ilişki haline girmektedirler, bu da her deliliği onu yargılayan ve ona egemen olan kendi aklına sahip; her akli da onda gülünç gerçeğini bulduğu kendi deliliğine sahip hale getirmektedir. Her biri diğerinin ölçüsüdür ve bu karşılıklı atıf hareketi içinde bunların ikisi de birbirini reddetmekte, ama her biri diğerinin üzerine yaslanmaktadır.” (2006, s. 63) Sanatçılar Jake ve Dinos Chapman, "Kahrolası cehennem" adlı kanlı enstalasyonlarının yangında yok olmasının ardından, daha büyük ve gösterişli bir versiyon olan 'kahrolası cehennem'i yarattılar. Dokuz vitrinde gamalı haç şeklinde düzenlenmiş bu barok eseri, Jake ve Dinos Chapman, iki yıllık bir çalışmayla 60.000 oyuncak askeri parçalayarak, yeniden şekillendirerek ve yeniden düzenleyerek bu oyun alanını oluşturdular. Batı medeniyetinin en çok reddettiği şeyi, dehşet verici bir biçimde temsil eden bu yapıt, soykırımı çağrıştıran grotesk şiddet eylemleri gerçekleştiren minyatür Nazi askerlerinin plastik figürleriyle dolu şok edici sahneler sunar. Bu korkunç ortamda, her figür diğerine vahşice saldırmakta, ne bir galip ne de bir kurban ayırt edilebilmektedir. On binlerce oyuncak askerin dehşet verici ve anlamsız şiddet eylemlerine odaklanan bu karmaşık enstalasyon, rasyonel düşüncenin ve ahlaki değerlerin tamamen ortadan kalktığı, kaotik ve kabus dolu bir zihinsel durumu görselleştirerek insanlıkta var olan deliliğin irrasyonel doğasını çarpıcı bir şekilde ortaya koyar.



Görsel 4. Jake ve Dinos Chapman, 2000, Kahrolası Cehennem, Cam, vitrin ve ahşap



Görsel 5. Jack ve Dinos Chapman, Kahrolası Cehennem detayı

“Dünya kendisini delilik içinde yaratıyor, bunun dışında her şey hayal” der Emil Cioran (2015, s. 19). Yaratmaya yetecek kadar deliliğe düşmek; düşen olmak, deliliği performe etmek; Modigliani sokakta delice dans ederken, barda delicesine birine saldırırken ya da, delicesine bir tutkuyla birine yaklaşırken görülür. Andy Garcia’ nın sanatçıyı canlandığı Modigliani filmi sahnesinde Picasso, sanatçının gözlerine bakar, “sen delisin” der; ve ekler “evet delisin”. Modi içkisini kaldırır ve içer; herşeyin yolunda olduğunu söyler gibidir. öyle ki deliliğe düşenler, deliliklerinin kendilerinden başka kimse için geçerli olmadığı düşüncesine katlanacak kadar memnundurlar deliliklerinden. Gerçekten

de, sanrılar, yanılsamalar vs. hiç de hafife alınacak zevk kaynakları değildir. Kontrol altında tutulan şehvet düşkünlüğü de bu zevkten pay alır (Breton, 2015, s. 182). Delilik ve yaratıcılık arasındaki bu diyalektik ilişki, sanatın doğasına dair derinlemesine bir anlayış sunarken, aynı zamanda sanatçıların iç dünyalarındaki karmaşık süreçleri ve arayışları da gözler önüne serer.

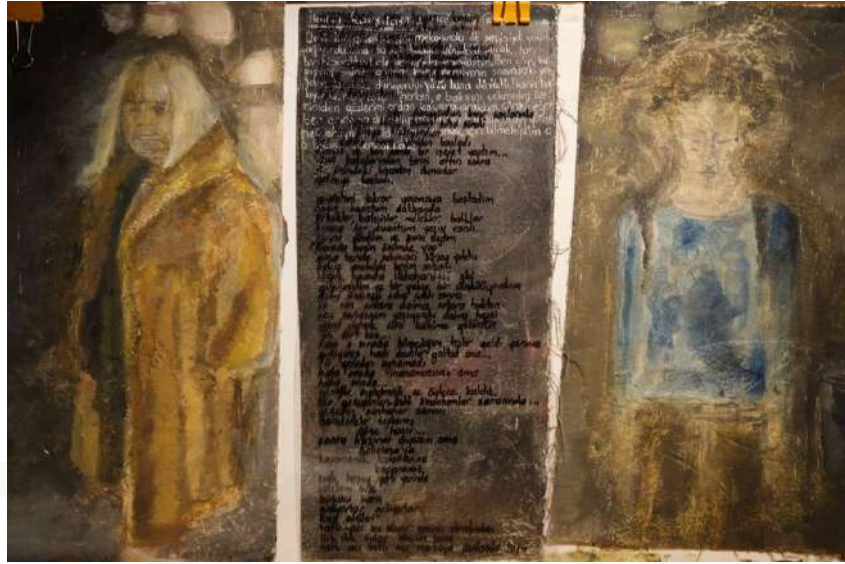
2.3. Karşılaşmanın yaratıcı yoğunluğu

Aşırılıkla gelen ya da aşırılık sonrası delilik; aşırıya kaçmadan nasıl yaratılabilirdi? Derine daldıkça sanatçıda ortaya çıkan aşırı ve sürekli odaklanma eğiliminin kendisi ile üretmeye/deliliğe düşmenin önu açılır. “Psikiyatrik terminolojide bu, “disosiyatif durum” olarak tanımlanır; yani kişi bir anlamda kendisinden ayrılır ve mecazi olarak bir başka yere gider. Gündelik dilde ise bu durum, kişinin gerçekte bağının kesilmesi olarak açıklanabilir. Öznel anlamda ise, yaratıcı birey bir başka gerçekliğe geçmektedir. Bu da adeta içinde ortadan kaybolduğu derin bir bilinçlilik kuyusudur. “ilgiyi kesme”, “yoğun odaklanma” ya da “başka bir yerde olma” yaşantısı, bir bakıma mistiklerin “değişim durumları” ile de benzeştirilebilir. Bu durumdayken sanatçı, bulanık sabit olmayan kavramlar ve yapılar dünyasında saatlerce yaşamayı sürdürür. Bu yapı ve kavramlar giderek şiir, oyun, resim gibi yaratıcılık ürünleri olarak karşımıza çıkan maddi nesnelere dönüşürler” (Soygür, 1999, s. 127).

Michel Foucault, delilik ve yapıt arasındaki bağda oluşan radikal bir kriz nosyonundan kaynaklı delilikle üretilen sanatsal yapıtlarının dünyayı sorguladıklarına inanır. Delilik ile üretilmiş tanımlanması güç büyük sanatsal yapıtlar doğrulukla ilgili bir mesele değildir, daha çok ‘yalan’la ilgilidir. Herhangi bir “doğruluk değeri” anlamı taşımaz. Çünkü sanat yapıtı ortaya bir vizyon koyar, ancak bu vizyon yaratıcı bir yanlışlama olarak kabul edilir. Yapıt bir değer taşımanın ötesine bu vesileyle geçince, dünyayı suçlar, kusurlu hale getirir (Megill, 1998, s. 329). Delilik ile üretilmiş yapıtların mutlak ve derin bir boşluk hissi yarattığı Nietzsche'nin deliliği, Van Gogh'un ki veya Artaud'nunki, tamamen başka kozmoslara/eserlere aittir. Burada delilik ile yapıt arasındaki uyum, temel alışveriş veya dil aktarımı olmamıştır; bunların çarpışması eskisinden daha tehlikelidir, ve şimdi birbirlerine itiraz ettiklerinde, burada bağışlama olmamaktadır, bir hayat ve ölüm oyunu oynamaktadırlar. Artaud'nun deliliği eserin yarıklarına süzülmemektedir; bu delilik tam olarak eser yokluğu'dur, bu yokluğun ıçığı cıçığı çıkartılmış mevcudiyeti, onun hissedilen ve hiç bitmeyen tüm boyutları içinde ölçülen merkezi boşluğudur (Foucault, 2006, s. 758).

Kavrayışlara sahip olmayı istemeyiz. Yaratıcılığı istemeyiz. Ama kendimizi, adayışın ve temsiliyetin yoğunluğuyla karşılaşmaya vermeyi isteyebiliriz. Rollo May'in karşılaşmanın yoğunluğunu, gömülme, emilmek, kapılıp gitmek, bütünüyle dalıp gitmek gibi yaratıcı sanatçıyı anlatmakta kullanılır. Has yaratıcılık yoğun bir farkındalık, bir bilinç artışı ile nitelenir. Sanatçılar yoğun karşılaşma anlarında çok belirgin nörolojik değişiklikler yaşarlar: Artan kalp vuruşu, görüşün daralıp yoğunlaşması, çevredeki şeylere karşı (zaman geçişine olduğu gibi) kayıtsızlaşma ve iştah kesilmesi gibi. Bahsedilen farkındalık artışı kendi kendinin bilincinde olmak anlamına gelmez. Daha çok kendini bırakmak ve massetmekle bağlantılıdır ve kişiliğin tüm düzeylerinde birden bir farkındalık artışını kapsar (May, 2019, s.68).

Sanatçının yoğun bir karşılaşmada yaşadığı sarsıntıyı anlatan Karşılaşma isimli yapıtta sanatçı, Lale Müldür ile yaşanan **fenomenolojik** karşılaşmanın **subjektif** ve **transandantal** etkileriyle somutluk kazanıyor. "İlaçların öncesiydi: bu deliliğim başkaydı," sözleriyle başlayan metin, **ontolojik** bir kırılmanın, normatif yaşamdan kopuşun ve farklı bir **algısal** düzlemin hissedildiği bir ruh halini işaret ediyor. Galerideki karşılaşma, mekanın büyüklüğüne rağmen hissedilmeyen **numinoz** deneyim ve Müldür'ün bakışlarındaki yoğun **bakış**, anlatıcının **içkin** dünyasının **radikal** bir şekilde değişmesine neden oluyor. Merdivenleri inerken yaşanan bakışma, **bedensel** tepkilerin (kalbin atışı, görüşün bulanıklaşması) yoğunlaştığı **anlık** bir **yoğunlaşma** yaratıyor. Bu **anlamlandırılmış** karşılaşma, delilikle kurulan beklenmedik ve derin bağın, bireyin **varoluşsal** gerçekliğinde yarattığı sarsıntıyı çarpıcı bir şekilde yansıtır.



Görsel 6. Hülya Ünal, 2020, Lale Müldür ile Karşılaşma, tuval bezi üzerine karışık teknik

Sanatçı metni: İlaçların öncesiydi, bu deliliğim başkaydı. Bunu çok sevdiğim biri söyledi. Melankolisi ağırdı ancak olanlar gerçek dışıydı. Başka boyutlarda, belki beşinci, başka yerlerle ilgiliydi. Sadece kitaplarla ulaştığım sözcüklerin imgeler, gerçek dışı şeyler, gerçekliğin ötesinin olduğu yerlerdi. Bana deli diyorlardı. Artık herkesin deli diye bahsettiği kişilerle karşılaştığımda, gözlerimi bu kez onlardan kaçırmayacaktım. Eğer ki ben deliysem oraya bakmalı, orayı görmeli, oraya ait olup olmadığımı anlamak için bilmeliydim. Ben belki de deliyim.

Karşılaşma (Mecidiyeköy civarı), Lale Müldür ile. Ünlü bir galerinin yeni mekanında ilk sergisiydi. Bina sanat kadar kocamandı, büyüktü ancak tanrısal bir his uyandırmıyordu. Ve onunla (Lale) orada karşılaştım. Ben çıkış kapısının önünde tütün sararken, o yirmi kadar merdivenin sonundaki yolun üzerinde duruyordu. Yüzü bana dönüktü. Bana bakıyordu. Merdivenleri inerken ona bakıyordum. Bakakaldım. O, bakışını çekmeden üzerimden, gözlerimi ondan kaçırmayacaktım. Takip etmeliydim Lale'nin bana bakışını. Lale bana bakarken durdum. Bekledim. Merdiven bitmişti. Gördüğü şeye bakakalan şeye baktım. Gözlerinin içini görünce gelmemi söyledi. Yaklaştım, kafamın etrafında bir şey vardı. Ona bakıyordu. Bana neler olduğunu sadece o görüyordu. Biliyordum. Sonra Bizansiyya'dan arkadaşları Fatih ve diğerleri onu alıp götürdüler. İki haftanın sonunda sadece Lale'yi düşünüyordum onu görmem gerektiğini etrafındakilere söylüyordum. Biri, birbirimizden uzak kalmamızı ve bir birimizin dengesini bozmamamızı söyledi, durdum. Sonra Lale, *tehlikeydi biliyordum* dediğinde marttı. Kitabı elime aldığımda önce "hülya..." sonra "beyaz duman" la karşılaştım. Yeniden konuştuk. Bizanslı garip Lale yine konuşuyordu benimle (Ünal, 2020)

3. Sonuç

Araştırma boyunca, sanatçının evrenle kurduğu ontolojik bağın, melankolinin ruhsal bir yansıma olarak yaratıcılık üzerindeki etkisinin, deliliğin yaratıcı performatiflikte bir varoluşsal kopuş olarak nasıl tezahür ettiğinin, yaratıcı karşılaşmanın yoğunluğunun ve sanatçının "garip" olarak algılanmasının altında yatan felsefi nedenlerin izini sürdük. Bu bağlamda, sanatçının "garipliği" olarak adlandırdığımız durumun, aslında onun varoluşsal bir ayrıcalığı olduğu ve bu ayrıcalığın, sanatçıyı evrenle ve kendi iç dünyasıyla daha derin bir ilişki kurmaya ittiği sonucuna ulaştık. Sanatçının bu ayrıcalığı, onun dünyayı algılama biçimini, yaşam pratiklerini ve eserlerini derinden etkileyen bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır.

Nitel araştırma yöntemleriyle gerçekleştirilen bu çalışma, sanatçının varoluşsal hallerini, sanat felsefesi, psikoloji ve sosyoloji alanlarındaki kaynaklardan yararlanarak yorumlayıcı bir yaklaşımla ele almıştır. Sanatçının yaşam pratikleri

ve eserleri, varoluşsal birer metin olarak analiz edilmiş ve sanatın doğasına dair felsefi çıkarımlarda bulunulmuştur. Bu analizler sonucunda, sanatçının eserlerinin, onun varoluşsal hallerinin ve evrenle kurduğu ilişkinin birer ifadesi olduğu, sanatın, sanatçının iç dünyasının ve evrenle olan etkileşiminin bir yansıması olduğu sonucuna varılmıştır.

Kaynakça

- Borgna, E. (2023). Şu bizim kırılğanlığımız. Yapı Kredi Yayınları.
- Breton, A. (2015). Sanat manifestoları avangard sanat ve direniş. (K. Özsezgin, Çev.) İletişim Yayınları.
- Camus, A. (2023). Yaratma tehlikesi. (A. Bakım, Çev.) Can Yayınları.
- Cioran, E. M. (2015). Gözyaşları ve azizler. Jaguar Kitap.
- Dede, M. (2013). Garip. Erişim tarihi 16 Nisan 2025, <https://www.derki.net/tr/product/447/garip> adresinden alındı.
- Eroğlu, Ö. (2014). Sanatta derin hislenmenin felsefesi. Tekne Yayınları.
- Foucault, M. (2006). Deliliğin tarihi. (M. A. Kılıçbay, Çev.) İmge Kitabevi.
- İnal, B. (2025, 8 Şubat). Uysal bedenler - Theodore Géricault'nun hasta portreleri. Gayet Dergi. <https://www.gayetdergi.com/article/bahar-inal-uysal-bedenler---theodore-gericault-un-hasta-portreleri>
- Kristeva, J. (2009). Kara Güneş: Depresyon ve Melankoli. (N. Demiryontan, Çev.). Bağlam Yayıncılık.
- Lenoir, B. (2004). Sanat yapıtı. Yapı Kredi Yayınları.
- Megill, A. (1998). Aşırılığın peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida. (T. Birkan, Çev.) Bilim ve Sanat Yayınları.
- Müldür, L. (2008). Saatler ve geyikler. Yapı Kredi Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2020). Aşkın metafiziği. (S. Hilav, Çev.) YKY.
- Soygür, H. (1999). Sanat ve delilik. Klinik Psikiyatri, 2(2), 124-133.
- Sutton, D., & Martin-Jones, D. (2014). Yeni bir bakışla: Deleuze. (M. Özbak & Y. Başkavak, Çev.) Kolektif Kitap.
- Taşkıntuna, N. (2012). Kuramsal çerçeve. Cogito, (72), 79. Yapı Kredi Yayınları.
- Ülde, M. Y. (2010). Yalnızlık. Psikeart, 11, 110-118.
- Yazıcı, A. (2012). Yaratmalı mı, yaratmamalı mı? Cogito, (72), 11. Yapı Kredi Yayınları.
- Terbaş, Ö. (2012). Boyalı kuş'un kanat sesleri. Cogito, (72), 138. Yapı Kredi Yayınları.
- Michel Thévoz, "Art Brut", İsyankâr Yüzyıl, İstanbul: SEL Yayıncılık, Nisan 2004, s. 52, 53, 54.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1:** <https://i0.wp.com/spitalfieldslife.com/wp-content/uploads/2018/12/mg4.png>
- Görsel 2:** <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/aug/09/madge-gills-untitled-work-a-kaleidoscopic-inner-world>
- Görsel 3:** <https://www.gayetdergi.com/article/bahar-inal-uysal-bedenler---theodore-gericault-un-hasta-portreleri>
- Görsel 4:** <https://mikesmithstudio.com/projects/hell-vitrines/>
- Görsel 5:** <https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/fucking-hell>
- Görsel 6:** Sanatçının kendi koleksiyonundan

Dilek MOĞULBAY

Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, dilek48-@hotmail.com, Sivas-Türkiye
ORCID: 0000-0002-6630-9188

Derya KARABURUN DOĞAN

Doç. Dr., Malatya İnönü Üniversitesi, dkaraburun@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0001-9091-5957**Çok Sesli Koro İçin Bestelenen Orhan Kemal Şiirlerinin Sosyo-Kültürel ve Müziksel Açidan İncelenmesi¹****Özet**

Bu çalışmada, edebiyatın önde gelen isimlerinden toplumcu gerçekçi Orhan Kemal'in çok sesli koro için bestelenen "halk şiiri" ve "toplumcu gerçekçi" özellikleri taşıyan; "Arabacı Şakir" ve "Komik Hürriyet" ve "Nazım Hikmet'e" şiirlerinin sosyo-kültürel özellikleri ve çok sesli koro düzenlemelerinin müziksel özelliklerinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Şiir ve müzik ilişkisi; edebi özellikler, edebiyat sosyolojisi, sosyoloji, müzikoloji kapsamında incelenerek, disiplinler arası bir yaklaşım ortaya konulmuştur.

Orhan Kemal'in yazarlık yolculuğunun başladığı 1930'lu yıllar, Türkiye'nin siyasi, ekonomik ve toplumsal dönüşümler yaşadığı bir dönemdir. Bu süreç, Orhan Kemal'in yaşadığı 1914-1970 yılları arasında edebi anlayışlarını da şekillendirmiştir. Özellikle 1938'de Nazım Hikmet'le tanıştıktan sonra hayatında büyük bir değişim yaşamıştır. O dönemde sakıncalı sayılan görüşleri benimsediği gerekçesiyle 1938'de askerlik yaparken tutuklanmış ve 5 yıl hapse mahkum edilmiştir. Bu süreç, onun psikolojik dünyasını derinden etkilemiş, bireysel sıkıntılarının yanı sıra toplumun ezilen kesimlerine olan ilgisini artırmıştır. Hapiste yaşadığı zorluklar ve gördüğü baskılar, eserlerine yansıyan derin bir adalet arayışını ve insan sevgisini beslemiştir.

Bu şiirleri yazdığı dönemde, yoksulluk, işçi sınıfının zorlukları, toplumsal adaletsizlik gibi konular ön plandadır. Bu sosyal gerçekçi çizginin bir ürünü olarak, yoksul ve emekçi kesimin çilesini anlatmaktadır. Bu da onun o dönemdeki psikolojik durumunu, yani halkın sıkıntılarıyla özdeşleşen, acıyı ve umudu birlikte barındıran bir ruh halini yansıtır. Felsefi yaklaşımı, "toplumsal gerçekçilik" akımına dayanır. O, bireysel sıkıntılardan çok toplumun geneline yayılan sosyal eşitsizlikleri eserlerine taşımıştır. Şiirlerinde kadercilik yerine insanın kendi çabasıyla bir şeyleri değiştirebileceğine dair güçlü bir inanç vardır. Bu, dönemin sosyalist düşünceleriyle de örtüşmektedir. Ona göre en önemli değer insandır ve insanın emeği kutsaldır. İşçi ve köylü sınıfının verdiği yaşam mücadelesi, onun sanat anlayışında merkezi bir yer tutar.

İncelenen müzik eserlerinden "Arabacı Şakir" adlı eserin armonik yapısı ile ilgili olarak belli bir ekole bağlı bir kullanımdan söz edilemediği söylenebilir. Gelenekle bağını koparmamış olan bir armoni sistemi kullanılmış olduğu ve eserin formunun ise A (a b a) - B (c d) - C (e f) - D (g f) - A (a b a) şeklinde olduğu görülmektedir.

"Komik Hürriyet" adlı eserde, armonik ve kontrapunktal yazının birlikte kullanıldığı, her iki yazı stiline de üçlü ve dördü armoninin gözetildiği, eserin formunun şiirin içerik yapısıyla örtüştüğü söylenebilir. Form olarak; I. Bölümün: A ve B olmak üzere iki fikirden, II. Bölümün: C ve Ç düşüncelerinden, III. Bölümün: D fikrinden oluştuğu görülmektedir.

¹ Bu makale, Malatya İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından 14/01/2021 tarihinde kabul edilen "Çoksesli Koro İçin Bestelenen Orhan Kemal Şiirlerinin Sosyo-Kültürel ve Müziksel Açidan İncelenmesi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

“Nazım Hikmet’e” adlı eserde ise fonksiyonel olmayan batı müziği ve Türk müziği armoni sistemi özellikleri birlikte kullanılmıştır. Eser 3 bölme içerir. 3 bölme olan bu eserin tonal alanları şunlardır: I. Bölme: Mi - II. Bölme: Sol - III. Bölme: Mi olduğu, araştırmanın sonuçları arasındadır.

Anahtar Kelimeler: Sosyo-Kültürel, Müzikal Analiz, Orhan Kemal, Beste, Şiir.

Socio-Cultural and Musical Analysis of Orhan Kemal Poems Composed for Polyphonic Choir

Abstract

In this study, it is aimed to analyze the socio-cultural characteristics of the poems “Arabaacı Şakir” and “Komik Hürriyet” and “To Nazım Hikmet” of Orhan Kemal, one of the leading names of literature, which have “folk poetry” and “socialist realist” characteristics, and the musical characteristics of their polyphonic choral arrangements. The relationship between poetry and music is analyzed within the scope of literary characteristics, literary sociology, sociology and musicology, and an interdisciplinary approach is presented.

The 1930s, when Orhan Kemal's journey as a writer began, was a period of political, economic and social transformations in Turkey. This process also shaped Orhan Kemal's literary understanding between 1914 and 1970. Especially after meeting Nazım Hikmet in 1938, he experienced a great change in his life. He was arrested while serving in the military in 1938 and sentenced to 5 years in prison for adopting views considered objectionable at the time. This process deeply affected his psychological world and increased his interest in the oppressed segments of society as well as his personal problems. The difficulties he experienced in prison and the oppression he was subjected to nurtured a deep search for justice and love for humanity, which is reflected in his works.

At the time he wrote these poems, issues such as poverty, the hardships of the working class and social injustice were at the forefront. As a product of this social realism, he describes the suffering of the poor and working class. This reflects his psychological state at the time, that is, a state of mind that identified with the people's troubles, a state of mind that embodied both pain and hope. His philosophical approach is based on “social realism”. He reflected the social inequalities that spread throughout the society rather than individual troubles in his works. Instead of fatalism, there is a strong belief in his poetry that people can change things through their own efforts. This also coincides with the socialist ideas of the period. For him, the most important value is the human being and human labor is sacred. The struggle for life of the working class and the peasant class occupies a central place in his understanding of art.

Regarding the harmonic structure of “Arabaacı Şakir”, one of the musical works analyzed, it can be said that there is no use of a certain school. It is seen that a harmony system that has not broken its ties with tradition has been used and the form of the piece is A (a b a) - B (c d) - C (e f) - D (g f) - A (a b a).

In “Funny Hürriyet”, it can be said that harmonic and contrapuntal writing are used together, triple and quadruple harmony is observed in both writing styles, and the form of the work overlaps with the content structure of the poem. In terms of form; Part I: Part I consists of two ideas, A and B, Part II: C and Ç ideas, and Part III: Part III consists of idea D.

In the piece titled “To Nazım Hikmet”, non-functional western music and Turkish music harmony system features are used together. The piece has 3 sections. The tonal areas of this 3-part piece are as follows: I. Division: E - Division II: G - Division III: E is among the results of the research.

Keywords: Socio-Cultural, Musical Analysis, Orhan Kemal, Composition, Poetry.

1. Giriş

“Çoksesli Koro İçin Bestelenen Orhan Kemal Şiirlerinin Sosyo-Kültürel ve Müziksel Açısından İncelenmesi” konulu bu çalışmada, şiir-müzik ilişkisini; edebiyat sosyolojisi, sosyoloji, müzikoloji ve müziksel özellikler kapsamında,

disiplinler arası bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Çok sesli müzikle yeniden yorumlanan bu şiirler, hem toplumsal temsiliyet hem de edebi anlam katmanlarının zenginleşmesi açılarından önemli birer sanat ürünü olarak değerlendirilmektedir.

Araştırmada ilk olarak öykü, roman yazarı ve aynı zamanda şair olan Orhan Kemal'in eserleri araştırılarak; çoksesli koro müziği için bestelenen şiiri ya da şiirleri var mıdır? sorularına cevap aranmıştır. Orhan Kemal'in yaşadığı dönemde ülkemizin sosyo-kültürel özellikleri incelenerek; şairin şiirlerini yazdığı yıllardaki ülkemizin sosyal, ekonomik, siyasi ve kültürel durumu Onu, bu şiirleri yazma esnasında etkilemiş midir? Etkiledi ise hangi açılardan etkilemiştir? Çok sesli koro müziği için bestelenen şiirlerin edebi özellikleri ve edebiyat sosyolojisi kapsamında incelenerek; şiir ve müzik ilişkisine yeni açılımlar geliştirilerek disiplinler arası bir yaklaşım oluşturulabilir mi? soruları araştırmanın problem durumunu oluşturmaktadır.

İkinci aşamada çoksesli koro müziği için bestelenen şiirler öncelikle sosyoloji, kültür ve edebi özellikleri açılarından incelenmiş, edebiyat sosyolojisi açısından değerlendirmeler yapılmıştır. Bestelenen bu eserler müziksel özellikleri olarak; ton-makam, yapı özellikleri (ses genişliği, armoni ve form vd.) açılarından analiz edilmiştir. Şimdi hem sosyoloji, hem de kültür kavramlarını içine alan “sosyo-kültürel” kelimesinin anlamlarını kısaca irdeleyelim.

Sosyolojik araştırmalar, sokakta karşılaşılan farklı bireyler arasındaki ilişkilerden küresel ve sosyal işleyişlere kadar geniş bir alana yayılmıştır. Sosyolojinin inceleme alanı, bu bileşenlerin bir araya gelmesiyle oluşan; “sosyo-kültürel sistem” dir. Burada da belli esaslara dikkat çekilmelidir (Erkilet, 1995: 32).

Öte yandan Durkheim toplumu; “bizim sezgisel anlayışımızı aşan, gözlem ve ölçme ile araştırılması gereken toplumsal olgular’dan oluşur” şeklinde ifade etmektedir (Alver, 2011: 80). Durkheim’a göre kültür ise; “bir bütünleştirme ve ortak değerleri gösterme alanıdır. Toplumsal bütünlüğü sağlayacak unsurların toplamıdır. Simgeler, ritüeller, kültürel öğeler ve toplumun sürekliliğini sağlamaya dönük işlevler üstlenmektedir” (Ritzer, 2013: 187). Durkheim bu tanımla; kültürün toplumsal hayat için ne kadar önemli olduğunu belirtmektedir.

Durkheim kültürü aynı zamanda toplumu oluşturan dinamik bir yapı olarak da kabul etmektedir. Bu bağlamda, ana eserlerin odak noktasının aslında modern insanın hayat tarzı olduğu söylenebilir. Bu hayat tarzının yorumu ise; din, işbölümü, intihar, dayanışma, ritüeller, semboller gibi merkez kavramlar etrafında sürdürülmektedir. Bu bakımdan Durkheim’ın, kültür haritası gayet açık ve belirgindir (Alver, 2011: 80). Bilindiği gibi müzik; diğer disiplinler ile kurduğu ilişkiyi kendi içinde bulunduğu toplumun kültürüne yansıtan, önemli bir sanat dalıdır.

Kültür kavramını Günay; “kendisini var eden değişkenlerin genellenmiş soyut terimi” olarak tanımlamaktadır (Günay, 2011: 98). Günay bu tanımda, kültürün en az kendisini oluşturan değişkenlerin sayısı kadar, birbirinden farklı açılardan da tanımlarının yapılabileceğini göstermektedir. Günay müzik kültürünü; “toplumun bir üyesi olarak insanoğlunun genel kültürünün yanında, kazandığı müzik sanatına ilişkin bilgi, beceri tutum ve davranışlar ile müzik ortamlarında geçerli ahlak kuralları, gelenekleri ve benzeri diğer yetenek ve alışkanlıkları kapsayan, karmaşık bir bütündür” sözleri ile tanımlamaktadır (Günay, 2011: 99). Müzik kültürü ya da müziksel kültür olarak ta kullanılan bu terim; müzik ve sosyoloji ile ilişkilidir.

Çoksesli müzik kültürü ise; “toplumu oluşturan insanların kültürlenme, kültürleme ve kültürleşme süreçleri sonucunda, insanın geçirdiği kültürel evrim ile kendi toplumsal kültüründen kopmadan gelişmesi, yenilenmesi ve evrenselleşmesi sürecinin ve çoksesli yapıtları besteleyen kompozitörler ile icracıların yaşam biçimidir” denilebilir (Günay, 2011: 99). Türk çoksesli müzik kültürünü bireysel, sosyal, ekonomik ve eğitimsel boyutlarıyla ele aldığımızda ise; önemli farklı disiplinler ile iletişim ve etkileşim içerisinde olduğunu görmekteyiz.

Bu tanımlardan “sosyo” sözcüğünün; “toplum” olduğunu, insanların bir araya gelerek aile, hukuk, ekonomi, eğitim, sağlık ve benzeri kurumlardan oluştuğunu tanımlamakta olduğunu söyleyebiliriz. “Kültür” sözcüğünün ise bir toplumun maddi ve manevi alanlarda oluşturduğu yaşam biçimini, tarzını ve toplumdaki insanların kazandığı bilgi, sanat, ahlak,

gelenekler ve benzeri diğer yetenekler ve alışkanlıklarını kapsadığını söylemek mümkündür. Kültür; insanla var olur, insanla değişir ve gelişir diyebiliriz.

Sosyoloji üzerinde çalışan kuramcılar, toplumların yapısı, toplumsal davranış kalıplarının sosyo-kültürel nedenleri, toplumsal kurumların işlevleri ve buna benzer toplumsal olguların birçoğu hakkında kuramlar geliştirmişlerdir. Bu kuramlar toplumu; ideolojik, entelektüel ve mantıksal olarak yorumlayan düşünce sistemleridir. Toplumsal olguların nedenleri bir yandan başka olgularda aranmakta ve nedensel olarak açıklanmakta, öte yandan ise, toplumun ihtiyaçlarının karşılanması açısından sahip oldukları işlevler yönüyle araştırılmakta ve işlevsel olarak açıklanmaktadır (Günay, 2013: 101).

Müzikte uzmanlaşmış bireyler, sosyolojiyle ilgili bilgi ve becerilerini geliştirmelidirler. Çünkü müzik bireysel olduğu kadar, bireylerin içinde büyüdükleri kültürce biçimlenmişlikleri nedeniyle bestecisi, seslendiricisi ve her çeşit tüketicisi ile toplumsal ilişkiler ve kuruluşlar yolu ile oluşan bir görünüm vermektedir.

Türkiye Cumhuriyeti, 1920-1923'ten günümüze kadar edindiği yeni inkılaplar ve medeniyet anlayışı ile dönem dönem geçirdiği demokratik gelişme süreci içerisinde ulusal değerlerini koruyup geliştirirken bir yandan çağdaşlaşma ve evrenselleşme süreci içerisindeydi. Bu süreçte “ulusallık, çağdaşlık ve evrensellik” birbirini tamamlayıp bütünleyen üç temel ilke ve amaç olarak belirlendi (Say, 2002: 120).

Öte yandan sanat ve edebiyat, toplumların sosyo-kültürel yapılarının yansımasını sağlayan en önemli araçlar olarak değerlendirildi. Bu bağlamda edebi metinler yalnızca estetik birer ürün değil, aynı zamanda toplumsal yapının, kültürel dinamiklerin ve bireysel deneyimlerin birer aynası olarak değerlendirilmelidir. Türkiye'de özellikle 20. yüzyılın ortalarında şekillenen edebi ortam, toplumsal gerçekçiliğin ön planda olduğu bir anlayışla yoğrulmuştur. Bu dönemde eser veren yazarlar, toplumun alt sınıflarını, emek-sermaye çatışmasını, köy-kent ikilemini ve bireyin sosyo-ekonomik koşullar içerisindeki durumunu eserlerine taşımışlardır.

Edebiyat sanatı ile edebiyat bilimi arasında ilgiyi sağlayan tek unsur “edebi eser” dir. Yazar, kullanılan dil, okuyucu ve yazarın içinde bulunduğu toplumun bütün özellikleri; kültürel, sosyolojik, psikolojik, siyasi değişimler gibi daha pek çok faktörü ele alan edebiyat bilimine bakıldığında; “edebi eser” i tanımlamak oldukça önemlidir (Gürsel, 2003: 18). Müziğin, şarkı alanı ile ilişkili olan edebiyat alanı da, her siyasi devrin gerektirdiği etkileşimler ile siyasal ve kültürel alanlarda farklılıklar göstermiştir.

Gürsel (2013) edebi eseri şöyle tanımlamaktadır: “Edebi eserin temel konusu insandır. Edebi eserler, içinde doğduğu kültür ve yazıldığı dil açısından mahalli, dini veya milli özellikler taşır. Bu eserler, insan tabiatını yakaladığı ve bütün kültürler için geçerli olan mesajlara ulaştığı vakit evrensellik gösterir” (Gürsel, 2013: 15). Kavcar (2012) ise edebi eseri; “hissi, hayali, fikri ve zevki geliştiren, belli bir sanat kaygısı ve değeri taşıyan, belli bir tekniği olan eser” olarak tanımlamıştır. Edebi eserin temel konusu insandır. Edebi eserler, içinde doğduğu kültür ve yazıldığı dil açısından mahalli, dini veya milli özellikler taşır. Bu eserler, insan tabiatını yakaladığı ve bütün kültürler için geçerli olan mesajlara ulaştığı vakit evrensellik gösterir (Kavcar, 2012: 85). Gürsel ve Kavcar, şiirin de bir “edebi eser” olduğuna dikkat çekmişlerdir.

Şiir; zengin sembollerle, ritimli sözlerle, seslerin uyumlu kullanımıyla ortaya çıkan, hece ve durak bakımından denk ve kendi başına bir bütün olan edebi anlatım biçimidir (TDK, 2018: 23). Şüphesiz, bütün sanat dallarının birbirlerini etkilediği bilinmektedir. Müzik ile edebiyat alanlarının birbiri ile iletişim ve etkileşim içerisinde olduğu en belirgin tür ise; “şarkı” türüdür.

Sözlü şarkıları besteleme aşamasında bestecilerin kullandıkları şiirler, “şarkı” türünün oluşması için en önemli unsurdur. Edebiyat ve müzik arasındaki ilişki “söz” ile “ses” in birlikteliğinden doğmuştur. En eski çağlardan beri bu iki sanat birbirini beslemiş, zenginleştirmiş, aralarında uzak ya da yakın sürekli bir etkileşim olmuştur. Edebiyatın birçok türünde müzikle bağ kurmak mümkündür. Ancak bu yaklaşmanın, birlikteliğin en yoğun yaşandığı tür “şiir” dir.

Doğal ve yalın nitelikleriyle şarkı hem insanı hem de müziği temsil eden bir olgudur. İnsanın kendi sesini bir çalgı olarak kullanabilmesi; kendisini müzik yoluyla ifade edebilmesi ve içgüdüsel davranışlarını ortaya çıkarabilmesinde oldukça önemlidir. Sözlü ezgilerin “şarkı” tanımına girdiği bilinmektedir (Çelebioğlu, 1986: 10). Çoksesli koro alanında birçok türde şarkı bulunmaktadır. Bu şarkıları oluşturan temel kaynak ise “söz” lerdir. Yani şarkıları oluşturan şiirler, metinler, öykü ya da düz yazılar gibi.

Orhan Kemal’in yaşadığı dönemdeki sosyal, kültürel ve ekonomik olayların yaşandığı yıllar; 1938 yılında Atatürk’ün ölümü ve sonrası ile II. Dünya Savaşı’nın etkilerinin yaşandığı ve aynı zamanda iç ve dış göç olaylarının; Türk toplumunda büyük değişimleri başlattığı yıllardır. Zaman içinde Türk toplumunun varlığını sürdürmesi, kalkınması ve gelişmesi ile ilgili süreçler görülmektedir. Orhan Kemal’in yaşadığı 1914-1970 yıllarında yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti, savaştan çıkmış bir devlet olarak ekonomik açıdan son derece zor bir durumdaydı. Türkiye Cumhuriyeti bu dönemde önceleri liberal sonra ise devletçi politikalar izlemiştir (Özcan, 1998: 43). Orhan Kemal’in yaşadığı bu yıllar arasındaki devrin sosyal, ekonomik ve kültürel durumu; Onun şiirlerini yazdığı o dönemdeki toplumsal özellikleri taşıması açısından oldukça önemlidir.

Toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışının önemli temsilcilerinden biri olan Orhan Kemal daha çok roman ve öykü yazarı kimliğiyle tanınsa da, şiirleri de onun toplumsal meseleleri ele alış biçimini yansıtan önemli örnekler sunar. Yazarın şiirlerindeki unsurlar analiz edildiğinde; ritim, ses tekrarları ve uyak gibi unsurların belirgin bir biçimde yer almakta olduğu görülmektedir. Bu durumlar da şiirlerin bestelenebilirliğini artıran başlıca özelliklerden olduğunu göstermektedir (Demirci, 2014: 371).

Orhan Kemal’in sanatçı kimliğini hazırlayan yıllar, 1930’lu yıllardır. O, bu yıllarda dünya edebiyatını tanımaya çalışan bir edebiyat heveskârı olarak adlandırılır. Orhan Kemal’in şiirlerini yazdığı 1930’lu yıllar, Onun “Arayış Dönemi” dir. Şiirlerinde 1941’den başlayarak ölümüne dek süren dönem ise, “Toplumcu Dönemi” dir. 1949 ile 1969 yılları arasında herhangi bir şiir yazmadığı görülmüştür. Ancak ölümüne yakın yazdığı son şiirinden hareketle; “toplumcu gerçekçi” duyarlılıktan uzaklaşmadığı söylenebilir.

Bursa Nilüfer Belediyesi’nin 8-9 Aralık 2017 tarihinde gerçekleştirdiği ve “2017 Yılıın Yazarı Orhan Kemal Etkinlikleri” kapsamında, “Sokağın Aynası Orhan Kemal Sempozyumu” gerçekleştirilmiştir. Bu sempozyumun kapanış programı için çok özel bir konser planlanmış ve Orhan Kemal’in şiirlerinden; “Arabacı Şakir”, “Komik Hürriyet” ve “Nazım Hikmet’e” adlı şiirler bestelenmesi için, Turgay Erdener, Nedim Yıldız ve Hasan Uçarsu’ya sipariş verilmiştir. Bu eserler, bu istek üzerine bestelenmişlerdir.

2. Yöntem

Bu çalışmanın yöntemi; “nitel” yöntem, modeli ise “tarama” ve “doküman analizi modeli” dir. Çalışma sürecinde; tarihsel, kültürel, biyografik ve sosyolojik bağlamda verilerin elde edilmesi için; yeni tarihselci yöntem, kaynak taraması, (interview) müziksel ve duyumsal (işitsel) analiz yöntemleri de kullanılarak veriler elde edilerek betimlenmiştir.

Nitel araştırma, bilgiye tümevarım yöntemini kullanarak ulaşmaya çalışmaktadır. Nitel veri analizi de, kaynak tarama, gözlem ve görüşme gibi veri toplama yöntem ve teknikleri ile elde edilen verilerin düzenlendiği, kategorilere ayrıldığı, temaların keşfedildiği ve sonuçta tüm bu sürecin rapora aktarıldığı bir etkinlikler toplamıdır. Nitel veri analizinde temel amaç, sosyal gerçekliğin içerisinde gizli bir biçimde bekleyen bilginin gün yüzüne çıkartılmasıdır (Balci, 2005: 38).

Nitel veri analizi türlerinden biri olan betimsel analiz ile elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Veriler araştırma sorularının ortaya koyduğu temalara göre düzenlenebileceği gibi, görüşme ve gözlem süreçlerinde kullanılan sorular ya da boyutlar dikkate alınarak ta sunulabilir. Daha sonra yapılan bu

betimlemeler açıklanır ve yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 239).

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden, doküman analizi tekniği temel alınmıştır. Doküman analizi, mevcut metinlerin sistematik bir biçimde çözümlenerek anlamlandırılmasını sağlayan yöntemlerden biridir ve bu bağlamda şiirlerin tematik yapısı ve içeriği değerlendirilmiştir. Araştırma kapsamında Orhan Kemal'in yayımlanmış şiirleri taranarak gözden geçirilmiş ve toplumsal temaların yoğunlukta olduğu irdelenmiştir. Çoksesli koro için bestelenen şiirlerin edebi özellikleri incelenerek edebiyat sosyolojisi ve müzikoloji kapsamında disiplinler arası yaklaşımlar oluşturulmuştur.

3. Edebiyat Sosyolojisi ve Toplumcu Gerçekçi Şiir

Edebiyat sosyolojisi incelemesi, nedenler ve arka plan araştırması demektir. Bir toplumun sosyo-politik durumu, tarihi dönem ve konumu ile edebiyat arasındaki bağ, edebiyatın ortaya çıkış şartları ve kendini oluşturma süreci, edebiyatın kimlik oluşumuna etkileri/katkıları, toplumun edebiyata ilişkin algısı, toplumda rağbet gören edebi türler veya ilgi duyulmayan türler, edebiyatın popülerleşmesi, edebi zevkin oluşup oluşmaması, edebi akımların hangi dönemde hangi sebeplerle ortaya çıktığı, piyasa-edebiyat ilişkileri, edebiyat ile siyasi-sosyal-ekonomik dönüşümler arasındaki bağ, yazar-eser-okur üçgeni, edebi kamuoyunun oluşumu, yazarın sosyal muhiti, edebi metinlerin birey ve topluma etkisi, edebi metinlerin bir milletin hayatındaki yeri vb. birçok mesele edebiyat sosyolojisinin inceleme alanına girer. Edebiyat sosyolojisi incelemesi, toplum-edebiyat bağlantısıyla ilgili bütün alan ve problemlere duyarlı bir konumdur (Alver, 2012: 8). Edebiyat sadece metin olarak varlık kazanmaz. Edebiyat ilişkileri, yazar/edebiyatçı-toplum, yazar/edebiyatçı-okur, kitap-yayımcı, metin-ideoloji vb. değişik bağlantılarla oluşur. Edebiyat bir ilişkiler ortamıdır denilebilir.

Edebiyat sosyolojisi incelemeleri sadece edebiyat metinlerinin sosyolojik okuması ile sınırlandırılmaz. Edebi metinlerin sosyolojik okuması/eleştirisi, edebiyat sosyolojisi incelemesinin bir yönüdür ve kesinlikle bütünü değildir. Yazar/edebiyatçı, okur ve toplum merkezli incelemeler birer edebiyat sosyolojisi incelemesidir. Okuyucu gruplarını, yazar tiplerini, farklı insan topluluklarını dramatik bir kurgu içinde sunar, yazar ve okuyucuların sosyal sınıfları içindeki konumlarını ele alır. Amaç, edebiyat ilişkilerinden hareketle toplumsal olanı açıklamak, toplumsal ilişkilerle edebiyat ilişkilerinin buluşma noktalarını analiz etmektir (Alver, 2012: 7). Edebiyat bir ortam meselesidir. Belirtilen bağlantılar edebiyat sosyolojisinde en az edebi metinlerin sosyolojik okunması kadar değerli konumlara sahiptir. Edebiyat sosyolojisi edebi metinlerin merkezi önemini teslim eder. Varlık alanını ve işlemlerini edebi metinlerin uzandığı temel noktalarda aramaya çalışır.

Gülendam, “Siyaseti Şiirde Yaşamak: Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Sosyalist Şiir” adlı makalesinde; “sanatın bütün dallarında malzemenin, araçların, hatta insan gücünün sınırlılığına karşı gösterilen direniş; izleyicinin övgüsünü kazanır, hayranlık yaratır” demektedir. Müziğin şarkı alanındaki en önemli ilgili disiplini olan edebiyat ta her siyasi devrin gerektirdiği etkileşimler ile siyasal ve kültürel farklılıklar göstermiştir (Gülendam, 2010: 219).

Cumhuriyet döneminde “ideolojik şiir” in bir parçası olan “sosyalist şiir” veya “toplumcu gerçekçi şiir” anlayışının kökenleri, Nazım Hikmet ve Ahmet Arif gibi sanatçılara dayanır. 1940’lı yıllardan 1980’e kadar dönem dönem Türk şiirinde egemen olan bu şiir anlayışına bağlı şairler, genellikle estetik eğilimin dışında durup içeriği esas alarak “toplumcu” dünya görüşü ekseninde şiirler yazmayı tercih etmişlerdir. 1970’lerde yaygınlaşan bu söylem, 1980’lerde hız kesmiş; ama tamamen terk edilmemiştir.

Kurtuluş Savaşı sonrasında ekonomik gücü elinde bulunduran yabancı sermayenin ülkeyi terk etmesi, ekonomik anlamda ciddi politikaları gerekli kılmaktaydı. 1929 yılı, “Dünya Ekonomik Bunalımı” na kadar sürdürülen, liberal dönem politikalarıdır. Liberal dönemin başarısızlığında ise yeterli sermaye birikiminin olmaması, teknik ve ticari bilginin yetersiz oluşu gibi sebepler etkili olmuştur. Türk dış ticaretinin bu dönemde tarım ürünleri ihraç eden bir ülke

olarak kayda değer bir gelişme sağladığı savunulabilir. 1929'da yaşanan ekonomik bunalım, bütün dünyayı etkilemiştir (Özcan, 1998: 43).

Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti bağlamından yola çıkarak toplumumuzun doğu-batı kültürleri arasındaki sıkışmışlık ve bu durumun getirebileceği olanaklar yetkin kalemlerce romanlarda defalarca irdelenmiştir. Ama Orhan Kemal, öteki yazarlarımızdan farklı olarak bu izlenimi çalışan, işçi ve emekçi sınıfların gözünden anlatmayı seçmiştir (Ümit ve Ögütçü, 2012: 1).

Cumhuriyet dönemi edebiyatımızın kurucu yazarları denilince akla ilk gelen isimlerden biri Orhan Kemal'dir. Dünyadaki gelişmeler, siyasal yapıdaki devrim, kültürdeki değişimi de zorunlu kılıyordu. Üstelik bu değişim, ülke yöneticilerinin planlarına göre değil, ekonominin gelişimine göre belirleniyordu. Kıra bağlı ekonomi çöküyor, kente bağlı sanayi geliyordu. Elbette bu davranış biçimlerinden içselleşmiş geleneklere kadar, toplumun ahlaki normları çatırıyor, yerine bambaşka alışılmadık değerler geliyordu. Orhan Kemal işte bu büyük değişimi ve karmaşayı dile getiren cumhuriyet dönemi edebiyatımızın yaratıcıları arasında yer alır (Ümit ve Ögütçü, 2012: 1).

Orhan Kemal'in yazılarında ve şiirlerinde yıkılıp giden bir kültürün tortusu ve yeni kültürün henüz oturmamış özentili parıltısı görülmektedir. Kundağımızdan kefen bezimize kadar hayatımıza girmiş Çukurova'dan, ülkenin nabzının attığı İstanbul'a uzanan roman kahramanları, ülkedeki değişimin yazgılarını belirlediği sıradan hayatlar ve o sıradan hayatların içinden beliren "evrensel insan gerçekliği" konularını işlemişlerdir (Ümit ve Ögütçü, 2012: 2).

4. Orhan Kemal'in Yaşadığı Dönemde Türkiye'nin Sosyo-Kültürel, Siyasi ve Ekonomik Durumu

Orhan Kemal (1914-1970), eserlerinde toplumsal gerçekliği esas alan, çalışan kesimin yaşadığı sıkıntıları ve ekonomik eşitsizlikleri ele alan önemli bir yazar olarak öne çıkar. Yaşadığı dönem, Türkiye'nin sosyo-ekonomik yapısında önemli değişikliklerin yaşandığı bir sürece denk gelmektedir. Şimdi Orhan Kemal'in yaşadığı yıllarda Türkiye'nin sosyo-kültürel ve ekonomik durumunu ele alacak, bu dönemi şekillendiren ana unsurlara odaklanacağız.

4.1. Sosyo-Kültürel Durum

Sosyal yapı, bir toplumun belirli bir dönemdeki sosyal, kültürel, fiziki ve ekonomik dokusudur. Bu dokuda zaman içinde ortaya çıkan farklılaşmalar değişme kapsamında ele alınabilir. Bir toplumun varlığını sürdürmesi, kalkınması ve gelişmesi ile ilgili bütün süreçler sosyal yapı içinde cereyan ettiğinden sosyal yapı incelemeleri önemlidir. 1938-1980 dönemi Türk toplum yapısında iç ve dış dinamiklerin etkisiyle önemli sosyal olay ve olguların yaşandığı yıllardır. 1938 sonrası Atatürk'ün ölümü, çok partili hayata geçiş denemelerinin yapıldığı, II. Dünya Savaşı'nın etkilerinin yaşandığı, iç ve dış göç olaylarının Türk toplumunda büyük değişimlerin başladığı yıllardır (Erkal, 2016: 157).

Dünyadaki Önemli Savaşlardan bazıları ve Türk Kurtuluş Savaşı yıllarına kısaca göz atalım:

1. Dünya Savaşı Yılları: 28 Temmuz 1914 - 11 Kasım 1918
2. Dünya Savaşı Yılları: 1 Eylül 1939 - 14 Ağustos 1945
3. Türk Kurtuluş Savaşı: 19 Mayıs 1919 - 29 Ekim 1923

1930'lu yıllarda; milli mücadeleden yorgun, yıkık ve nüfus kaybetmiş olarak çıkan ülkemiz, yeni Türkiye Cumhuriyeti olarak tabii ki modern bir devlet olacaktı. 1950'li yıllarda Balkanlardan Türkiye'ye hızlanan göç dalgası, Türk sosyal yapısına "akraba" ve "soydaş" kavramlarının eklenmesini doğurmuştur. 1950 sonrası kırsalın iticiliği, şehrin çekiciliği, toprak yetersizliği, miras yoluyla toprağın bölünmesinin toprağın verimini düşürmesi ve tarımda makineleşmenin artışı, iç göçü bir yatırım fonksiyonu gibi görmeyi gerekli kılmıştır. İç göç hareketlerinin artışı, gecekondulaşmayı daha da artırmıştır. Şehirlerde yığınlaşma, şehre uyum ve uyumsuzluk, tartışılır hale gelmiştir (Şimşir, 2009: 240).

1938-1980 dönemi Türk toplum yapısında iç ve dış dinamiklerin etkisiyle önemli sosyal olay ve olguların yaşandığı yıllardır. 1938 sonrası Atatürk'ün ölümü, çok partili hayata geçiş denemelerinin yapıldığı, II. Dünya Savaşı'nın

etkilerinin yaşandığı, iç ve dış göç olaylarının ve Türk toplumunda büyük değişimlerin başladığı yıllardır (Erkal, 2016: 158).

1950 sonrası, maddi kültürdeki değişmelerin zihniyeti değiştirdiği, manevi kültürün de maddeye şekil verdiği bir dönemdir. 1938-1960 Dönemi Türkiye'nin sosyal yapısı ele alınırken bazı önemli kilometre taşlarından hareket etmek durumundayız. 1938 yılı Mustafa Kemal Atatürk'ün ölüm yılıdır. Türk Milletinin bu büyük kaybını takip eden dönem birçok açıdan iç ve dış olumsuzlukların yaşandığı ve bunların sosyal yapıya yansıdığı dönemdir (Erkal, 2016: 158).

Cumhuriyet'in ilanından itibaren modernleşme ve batılılaşma hareketleri hız kazanmış, eğitim ve kültür alanlarında reformlar yapılmıştır. 1940'lı yıllarda hayata geçirilen Köy Enstitülerinin köylü nüfusunun eğitimini ve kalkınmasını hedefleyen en önemli atılımlardan biri olduğu söylenebilir (Hacısalıhoğlu, 2008: 45). Ancak II. Dünya Savaşı'nın ekonomik etkileri halkın yaşam şartlarını zorlaştırmış ve kırsal kesimdeki ekonomik baskılar artmıştır.

Savaş sonrasında şehirleşme hız kazanmış, iç göç dalgası başlamıştır. Kentlerde sanayi gelişirken, kırsal alanlarda yaşayan insanlar daha iyi bir gelecek umuduyla büyük şehirlere akın etmiş, bu da gecekondulaşmanın ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Yumuş, 2017: 78). Bu süreçte geleneksel toplum yapısından modern kent yaşamına geçişte yaşanan sancılar, Orhan Kemal'in eserlerinde belirgin bir şekilde işlenmiştir.

4.2. Siyasi ve Ekonomik Durum

1930'lu yıllarda uygulanan devletçilik politikalarıyla sanayileşme çabaları hız kazanmış ancak II. Dünya Savaşı nedeniyle bu süreç yavaşlamıştır. 1950'li yıllarda ise Türkiye, liberal ekonomi politikaları benimseyerek özellikle tarım alanında makineleşmeye yönelmiştir. Ancak bu durum köylerde işsizliğe yol açmış, insanlar büyük şehirlere göç etmeye başlamıştır. Sanayi yatırımlarının yetersiz kalması sebebiyle çalışan kesim ekonomik sıkıntılar yaşamış, bu da toplumsal huzursuzlukları beraberinde getirmiştir (Hacısalıhoğlu, 2008: 52).

Özellikle II. Dünya Savaşına girmememize rağmen, savaşın etkileri bir dış dinamik olarak sosyal yapıyı etkilemiştir. Kıtık, ihtiyaçların karneye bağlanması, işsizlik, temel gıda maddelerinin bile yeterince bulunamaması yoksulluğu arttırmıştır. Fertler; olanla yetinen, talepsiz, kanaatkar, eskiyi koruyarak ve tamir ederek kullanan bir davranış kalıbına itilmiştir. Harp döneminin acı izleri daha sonra kumaş, dokuma, şeker ve gıda ürünleri dahil, yerli üretimi arttırmada büyük rol oynamıştır (Erkal, 2016: 157).

4.3. Orhan Kemal'in Eserlerinde Dönemin Yansımaları

Orhan Kemal eserlerinde dönemin sosyo-ekonomik değişimlerini gerçekçi bir şekilde yansıtmıştır (TDV İslam Ansiklopedisi, 2023). Orhan Kemal'in 1941 ve 1943 yıllarında ülkemizdeki ekonomik koşullardan etkilendiği görülmektedir. Orhan Kemal'in bu şiirleri yazdığı 1941 ve 1943 yılları, Onun "Toplumcu dönemi" ne denk gelmektedir. Onun şiirlerinde "Toplumcu dönem", 1941'de başlayıp ölümüne dek sürer (Solak, 2017: 87).

5. Cumhuriyet Sonrası Dönemde Türk Çok Sesli Müzik Kültürünün Oluşumu ve Gelişim Süreci

Batılılaşma hareketine ayak uydurma anlamında ilk yenilikler, Padişah II. Mahmut ile başlamıştır. II. Mahmut zamanında kurulan saray orkestraları ile Osmanlı Döneminde başlayan batı müziğinin kabul görüşü ve yaygınlaşması, Cumhuriyetin ilanı ile hız kazanmış, Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk'ün ön ayak oluşu ile Avrupa'ya giden sanatçılarımız, Türkiye'ye döndüklerinde öğrendikleri yenilikleri Türkiye'de yeni kuşaklara aktarmaya başlamışlardır (Say, 2002:112). Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra çağdaş Türk müziğinin gelişim çizgisi yakından izlenmiş, bestecilerimiz 20.yy'ın yeni stil ve tekniklerinden yararlanarak uluslararası planda başarı kazanmışlardır.

Besteciliği meslek olarak seçen ve Türk Beşleri olarak bilinen ilk sanatçılarımız, öncelikle halk müziği gereçlerine eğilerek ulusalcı akımın coşkusuyla dile getiren eserler vermiş, sonraları izlenimcilik, yeni klasikçilik gibi akım ve stillere, yeni sentezlere yönelmişlerdir (Say, 2002: 118).

6. Çağdaş Dönem Çoksesli Türk Müziği Bestecileri

1950’li yıllarla birlikte “Türk Beşleri” ni ve onları izleyen kuşakları, yeni atılımların peşinde görüyoruz: 20. Yüzyılın ikinci yarısında atonal teknikler kullanılmış, on iki ton yöntemi, dizisel müzik, elektronik müzik, rastlamsallık, özgür polifoni, kolaj, minimal uygulamalar, mono ritmik, optik-grafik özgür değerler, mikro modalite gibi çağdaş, ileri stillerde eserler yazan bestecilerimiz, yurt dışı seslendirmeleri, plak kayıtları ve uluslararası ödülleriyle çağdaş müziğin temsilcileri olarak sanatlarını dünyaya kabul ettirmişlerdir. Bu ileri çizginin yaratıcıları, başlangıçtan günümüze şu isimlerden oluşur (Say, 2002: 120):

Cemal Reşit Rey (1904-1985), Ulvi Cemal Erkin (1906- 1972), Hasan Ferid Alnar (1906-1978), Ahmet Adnan Saygun (1907-1991) ve Necil Kazım Akses (1908-1999) genelde ulusal renklerden yararlanarak izlenimcilik, yeni klasikçilik akımlarına yönelmiş, kişisel stillerini geliştirerek özgün armonik yaklaşımlar sergilemişlerdir (Say, 2002: 120).

Nuri Sami Koral (1908-1996), A. Samim Bilgen (doğ.1910) Ekrem Zeki Ün (1910-1987), Faik Canselen (doğ.1911), Bülent Tarcan (1914-1991), Mithat Fenmen (1916-1982), Sabahattin Kalender (doğ.1919) ve Nedim Otyam (doğ.1919), kişisel stillerinden güç alan eserlerinde daha çok geleneksel motiflerin ve renklerin izlenimci ve yeni klasikçi akımların etkilerini kendi özgün, ulusalcı potalarında yoğunlaştırarak sunmuşlardır. Aynı kuşaktan Kemal İlerici (1910-1986), Türk müziği makamları uyarınca geniş ilgi gören bir armoni dizgisi önermiştir (Say, 2002: 120).

Öncü bestecilerimizden Bülent Arel (1919-1991) uluslararası literatüre “Elektronik Müziğin Öncüsü” olarak geçmiş: İlhan Usmanbaş (doğ.1921), Ertuğrul Oğuz Fırat (doğ.1923) ve İlhan Mimaroğlu (doğ.1926), yüzyılın ikinci yarısındaki öncü stil ve teknikleri bilinçle değerlendirmekten yola çıkarak yaratıcı katkılarını üretken biçimde sergilemişlerdir (Say, 2002: 120).

Necdet Levent (doğ.1923), Nevit Kodallı (doğ.1924), Ferit Tüzün (1929-1977), Cenan Akın (doğ.1932), Muammer Sun (doğ.1932) ve Kemal Sünder (doğ.1933), halk müziği kaynaklarını çağdaş bir açılımla günümüze yükseltmişlerdir. Cengiz Tanç (1933-1997), “üçüncü kültür dünyası” ülkelerinin birikimleri ile çağdaş insancıl düşünce sistemlerinden sentez yaratmayı amaçlamış, İlhan Baran (1934-2016) ve Ali Doğan Sinangil (doğ.1934), bu sentezi kendi özgün, rafine anlatım olanaklarıyla biçimlendirmişlerdir (Say, 2002: 120). Yalçın Tura (doğ.1934), Kemal Çağlar (1938-1996), Çetin Işıkoğlu (doğ.1939), Okan Demiriş (doğ.1942), Sarper Özsan (doğ.1944) ve İstemihan Taviloğlu (doğ.1945), geleneksel müziklerimizin renklerinden çok, karakterini irdeleyen ve yeniden yorumlayan tutarlı bir dil kullanmışlardır. Aynı zamanda müzikbilimci olan Turgut Aldemir (doğ.1943) ve Necati Gedikli (doğ.1944), öncü Alman ekolünden elde ettikleri görgüyü değerlendirmişlerdir (Say, 2002: 120).

Genç kuşak bestecilerimiz ise devraldıkları kültürel birikim ve deneyimleri uluslararası planda sorgulamayı ve ona göre yaratmayı, kişisel arayışların itici gücüyle birleştirme başarısını göstermişlerdir. Bu bestecilerimiz: Ali Turgay Erdener (doğ.1957), Betin Güneş (doğ.1957), Mehmet Aktuğ (doğ.1959), Kamuran İnce (doğ.1960), Perihan Önder Ridder (doğ.1960), Sıdika Özdil (doğ.1960), Nihan Atlıg Atay (doğ. 1960), Server Acim (1961-2019), Nedim Yıldız (doğ.1961), Aydın Esen (doğ.1962), Hasan Uçarsu (doğ.1965), Semih Korucu (doğ.1965), Mehmet Nemutlu (doğ.1966), Ali Özhan Manav (doğ.1967), Fazıl Say (doğ.1970)’ dır (Say, 2002: 120).

7. Orhan Kemal’in Hayatı, Kişiliği ve Dünya Görüşü

Orhan Kemal, 15 Eylül 1914’te Çukurova’da yani Adana’nın Ceyhan ilçesinde doğmuştur. Asıl adı Mehmet Raşit Ögütçü olan Orhan Kemal’in babası Abdülkadir Kemali Bey avukatlık, çiftçilik daha sonraları parti liderliği yapmıştır. Abdülkadir Kemali Bey’in soyu, baba tarafından Elazığ Canuşağı aşiretine dayanmaktadır. Ana tarafı, Bulgaristan göçmenidir. Orhan Kemal’in annesi Azime Hanım öğretmendir ancak yalnızca 2 yıl öğretmenlik yapmıştır. Orhan Kemal, beşkardeşin en büyüğüdür. Kardeşlerinden üçü kız, biri erkektir. Orhan Kemal, 1. Dünya Savaşı’nın seferberlik zamanında doğduğunda, babası Çanakkale’deydi. Kurtuluş Savaşı sırasında aile olarak Anadolu içinde göçmen bir hayat yaşıyorlardı. Bu yüzden Anadolu’yu yakından tanımıştır (Ümit, Ögütçü, 2012: 11).

Orhan Kemal 5-6 yaşlarından itibaren din dersleri almaya başlamıştı. İlkokulu zar zor bitirmişti. Ortaokul son sınıfta babasının yurdu terk etmesi üzerine okulu bırakıp futbol ve atletizme başladı. Suriye ve Lübnan şehirlerinde, baba baskısı ve özel eğitimlerle bir yıl geçirdi daha sonra babasına isyan ederek vatanına geri döndü. Sonra fabrika işçiliği ve aynı fabrikanın muhasebe bölümlerinde çalıştı. İstanbul'a yerleştikten sonra hayatının geri kalanında geçimini kitap, makale, film senaryosu yazarak sağladı (Ümit ve Ögütçü, 2012: 11).

Orhan Kemal, çok konuşkan bir insandı. Şiir, edebiyat ve politika alanlarında hararetli ve ikna edici konuşmalar yapardı. Lider bir tavrı vardı ve haklı olduğunu düşündüğü konularda yaptığı münakaşalarda, kendini hep haklı çıkarmaya çalışırdı. Ölmeden önce kendisi için şunları söylemiştir: "...İnandığım doğruların adamı oldum, böyle yaşadım karınca kararınca... Bu doğruların savaşını daha çok sanatımda yapmaya çalıştım, kursağıma hakkım olmayan bir tek kuruş dahi girmemiştir..." (Ümit ve Ögütçü, 2012: 12).

Orhan Kemal pamuk işçilerini, ırgatları, yarıcılarını, marabaları, artık kim emekçiye onları; köylülere savunur. Onun yarattığı karakterler Türk edebiyatının en can alıcı kişileri arasındadır. Orhan Kemal hapishanedekeyken hikayeleri üne kavuşmuştur. Sabahattin Ali başta olmak üzere birçok kişi Nazım'a mektuplar yazarak yeni hikayecinin kim olduğunu sormaktaydılar (Ümit ve Ögütçü, 2012: 16).

26 Eylül 1943'te serbest kalan Orhan Kemal, 1951 yılında İstanbul'a yerleşti. 1966 yılında bir ihbar nedeniyle yeniden tutuklanarak Sultanahmet Cezaevine gönderildi. 35 gün sonra salındı. 1968 yılında bu davadan beraat ettikten 2 yıl sonra, 2 Haziran 1970'te davetli olarak gittiği Sofya'da öldü (Kemal, 2007: 1).

Orhan Kemal, 27 Ocak 1944'te Kemal Sülker'e yazdığı mektupta şunları söylemiştir; "hapishaneden çıkmadan bir müddet evvel Nazım Hikmet'e yazdığım ve Onun ağladığına şahit olduğum şiiri kopya ettim. Gönderiyorum. Onu ağlatan, yazarken Beni zangır zangır titreten bu şiir, belki o hayatı yaşamamış olanlara pek tesir etmez. Fakat Bana her okuyuşumda muazzam hayaller yaratan ve yaşatan bir şiir bu"... (Kemal, 2007: 231).

26 Eylül 1943'te serbest kalan Orhan Kemal, 1951 yılında İstanbul'a yerleşti. 1966 yılında bir ihbar nedeniyle yeniden tutuklanarak Sultanahmet Cezaevine gönderildi. 35 gün sonra salındı. 1968 yılında bu davadan beraat ettikten 2 yıl sonra, 2 Haziran 1970'te davetli olarak gittiği Sofya'da öldü (Kemal, 2007: 1). Şimdi Orhan Kemal'in sanat hayatına göz atalım.

7.1. Orhan Kemal'in Sanat Hayatı

Orhan Kemal, hayatı doludizgin yaşayan sevip sevilen bir insandı. Ama ne olursa olsun geceleri felsefe, sosyoloji, edebiyat kitaplarını okurdu. Durmadan kitap okuyan Orhan Kemal, içindeki şiir yazma isteğini fark etti. Okullarda öğretilen edebiyat dersi ilgisini çekmezken çeşitli şairleri okuyor, onlar gibi şiir yazmaya çalışıyordu. 1940 yılı Aralık ayında hapishaneye düştüğü sıralarda, koğuş arkadaşı olan Nazım Hikmet'e yazdığı tüm şiirleri gösterdi ama hepsinin tesir altında kalınarak yazıldığı belliydi. Bu yüzden Nazım Hikmet hiçbir şiirini beğenmedi (Ümit ve Ögütçü, 2012: 12).

İlk edebiyat ve sanat alanındaki bilgisini, cezaevinde Nazım Hikmet'ten almıştı ama bu seferde onu taklit etmeye başlamıştı. Nazım Hikmet'te durumdan rahatsızlık duyup etkilenelemelerden kurtulmasını istiyordu. Nazım Hikmet, Orhan Kemal'in çok eskiden yazdığı bir romanını bulur ve Orhan Kemal'e; "Aman kardeşim bırak şiiri. Sen nesir adamısın, hikaye yaz, roman yaz" der. Nazım Hikmet, Orhan Kemal için Fransız, İtalyan, Rus hikaye ve romanlarını getirtti. Bu kitapları okuyan Orhan Kemal birkaç ay içinde çok büyük gelişmeler gösterdi (Ümit ve Ögütçü, 2012: 13).

1938 yılında Niğde'de askerlik görevini yaparken yargılanarak 5 yıl hüküm giyen Orhan Kemal'in, Bursa Cezaevi'ne taşındıktan sonra 1940 yılında Nazım Hikmet'le tanışması sanat yaşamının önemli dönüm noktalarından biri oldu. 26 Eylül 1943 te serbest kalan Orhan Kemal 1951 yılında İstanbul'a yerleşti.

Orhan Kemal, 27 Ocak 1944'te Kemal Sülker'e yazdığı mektupta şunları söylemiştir; "hapishaneden çıkmadan bir müddet evvel Nazım Hikmet'e yazdığım ve Onun ağladığına şahit olduğum şiiri kopya ettim. Gönderiyorum. Onu

ağlatan, yazarken Beni zangır zangır titreten bu şiir, belki o hayatı yaşamamış olanlara pek tesir etmez. Fakat Bana her okuyuşumda muazzam hayaller yaratan ve yaşatan bir şiir bu”... (Kemal, 2007: 231).

Orhan Kemal; Arabacı Şakir şiirini; 27 Ekim 1941’de Bursa Cezaevi’ne ilk girdiği yıllarda, Nazım Hikmet’e şiirini; 22 Eylül 1943 yılında ve Komik Hürriyet şiirini; 24 Eylül 1943’te Bursa Cezaevinden çıkmadan bir müddet önce yazmıştır. Şimdi de Orhan Kemal’in eserlerine göz atalım.

7.2. Orhan Kemal’in Eserleri

7.2.1. Orhan Kemal’in Şiir Türündeki Eserleri

Eser Adı	Yıl	Eser Adı	Yıl
Duvarlar	1939	Beni Yaratana	1939
Hapishanede	1939	İniş Yokuş	1939
Bir Ölünün Odasında	1939	Ben ve Ötesi	1939
Cevap Vermemek	1939	Bayramda	1939
Şuurum Çıldırıyor	1940	İlk Rüya	1940
Ben ve Odam	1940	Etrafımda Gördüklerim 1: Gece	1940
Etrafımda Gördüklerim 2: Rüya	1940	Yolcu	1940
Ayşe’m	1940	Mukayese	1940
Kızıma	1940	Bunaltı	1940
Bir Cevap	1940	Hilkinin Esrarını İçmek	1940
Bedbinlik	1940	Saadet	1940
Koğuşlar	1940	Istırap	1940
Zavallı Balıklara	1940	Akıllı Robenson	1940
Saate Vesaireye Dair	1940	Zaman	1940
Bunaltılarım	1940	Ölüm Ve Bir Arzu	1940
Gönlüme	1940	Bir Beyrut Hikayesi	1941
Koğuşta Geceler	1941	Rüya	1941
Gibi	1941	Bunaltılarım	1941
Karıma Mektuplar 1-2	1941	Ormancı Alaaddin Bey’in Hikayesi	1941
Resimler 1-6	1941	Yollar	1941
Büyükanne	1941	Komşunun Öküzü	1941
Kendimi Buluyorum	1941	Talihsizlik	1941
Son Dakikalarım	1941	Unutulmak	1941
Fantezi	1941	Benim Oğlum	1941
Derviş Dinlerken	1941	Denizde Kaybolanlar	1941
2000’e Dair	1941	Karım’a	1941
Arabacı Şakir	1941	Memleket Hasreti	1941
Bir Kış Gecesi	1941	Gariboğlu	1941
Pınar Köylü Ahmet’in Mektubu	1941	Dokumacı Haydar	1941

İnananlar	1941		Sulh	1941
Erkeklerimiz Köyde	1941		Kadınlarımız: Köyde	1941
Yeni Ufuklar	1941		Aktüalizm	1941
Sarhoş 1-3	1941		Barış	1941
Müjde	1941		Yağan Kara Bakarken	1941
Babası Harpte Ölen	1941		40 Yaşında	1941
O Memleket	1941		Mektup	1942
Sayıklamalar	1942		Bir Hatıra	1942
Motor Sesleri	1942		Mahpushane	1942
Nedamet 1-4	1942		Çocuklara ve Korkuya Dair	1942
Bayram Sabahı	1943		Sahillere İneceğiz	1943
4 Nisan	1943		Ekmek	1943
Memleketim,	1943		Komik Hürriyet	1943
Nazım Hikmet'e	1943		Kantar Başından Şiirler 1	1943
Ayrılırken	1943		Ekmek	1943
Gel	1943		Penceremdeki Adam	1944
İşsizlik	1946		Sıcak	1949
Mesajlar 1-3	1969			

Tablo 1. Orhan Kemal'in Şiir Türündeki Eserleri

7.2.2. Orhan Kemal'in Roman Türündeki Eserleri

Eser Adı	Yıl
Baba Evi	1949
Avare Yıllar	1950
Murtaza	1952
Cemile	1952
Bereketli Topraklar Üzerinde	1954
Suçlu	1957
Devlet Kuşu	1958
Vukuat Var	1958
Gavur'un Kızı	1959
Küçücük	1960
Dünya Evi	1960
El Kızı	1960
Hanım'ın Çiftliği	1961
Eskici ve Oğulları	1961

Eskici Dükkanı Adıyla	1970
Gurbet Kuşları	1962
Sokakların Çocuğu	1963
Kanlı Topraklar	1963
Bir Filiz Vardı	1965
Müfettişler Müfettişi	1966
Yalancı Dünya	1966
Evlerden Biri	1966
Arkadaş Işıkları	1968
Sokaklardan Bir Kız	1968
Üç Kağıtçı	1969
Kaçak	Ö.S.1970
Tersine Dünya	Ö.S.1986

Tablo 2. Orhan Kemal'in Roman Türündeki Eserleri

7.2.3. Orhan Kemal'in Öykü Türündeki Eserleri

Eser Adı	Yıl
Varlık	1949
Seçilmiş Hikayeler	1949
Babil Kulesi	1949
Yeditepe	1949
Ekmek Kavgası	1949
Sarhoşlar	1951
Çamaşırcı'nın Kızı	1954
72. Koğuş	1954
Grev	1954
Arka Sokak	1956
Kardeş Payı	1957
Dünyada Harp Vardı	1963
İşsiz	1966
Önce Ekmek	1968
Küçükler ve Büyükler	Ö.S.1971

Tablo 3. Orhan Kemal'in Öykü Türündeki Eserleri

7.2.4. Orhan Kemal'in Şiir, Roman ve Öykü Türündeki Eserlerinin Dışındaki, Öykü Türündeki Eserlerinden Yapılan Derlemeleri

Eser Adı	Yıl
Yağmur Yüklü Bulutlar	1974

Kırmızı K�peler	1974
Oyuncu Kadın	1975
Serseri Milyoner/İki Damla Gözyaşı	1976
Arslan Tomson	�.S.1976
İnci'nin Maceraları	�.S.1979

Tablo 4. Orhan Kemal'in Şiir, Roman ve  yk  Türündeki Eserlerinin Dışındaki,  yk  Türündeki Eserlerinden Yapılan Derlemeleri

7.2.5. Orhan Kemal'in Oyun Türündeki Eserleri ve Röportaj

Eser Adı	Yıl
İspinozlar	1965
72. Koğuş	1967
Anıları; Nazım Hikmet'le �� Buçuk Yıl	1965
İncelemeleri; Senaryo Tekniği ve Senaryoculuğumuzla İlgili Notlar	1963
Orhan Kemal ile İlgili Röportaj ise; İstanbul'dan çizgiler	�.S.1971

Tablo 5. Orhan Kemal'in Oyun Türündeki Eserleri ve Röportaj

7.2.6. Orhan Kemal'in Armağan ve  d lleri

Eser Adı	Yıl
Sait Faik Hikaye Armağanı; "Kardeş Payı"	1958
Ankara Sanatseverler Derneği; "Yılın En İyi �yk�c�l�ğ� �d�l�"	1967
Sait Faik Hikaye Armağanı; "�nce Ekmek"	1969
Türk Dil Kurumu �yk� �d�l�; "�nce Ekmek"	1969

Tablo 6. Orhan Kemal'in Armağan ve  d lleri

8. Çoksesli Koro İçin Bestelenen Orhan Kemal Şiirlerinin Edebi Açıdan İncelenmesi

Çoksesli koro için bestelenen şiirler; şu ana ve alt başlıklardaki konuların hangisi ya da hangilerini kapsadığı yönünde incelenmiştir. Bu ana ve alt başlıklar şunlardır:

A. TEMALAR	
1. Genel Temalar	2. Toplumsal Temalar
1.1. Anne-Baba	2.1. Halk
1.2. Aşk-Sevgi	2.2. Kent
1.3. Eş-Kadın	2.3. Şiddet-Acımasızlık
1.4. �ocuk	
1.5. Hayat	
1.6. Kaçıp Kurtulma İsteği-�zg�rleşememe Sorunu	

3. Zaman

B. DİL VE ANLATIM ÖZELLİKLERİ

1. Cümle Yapısı

2. Konuşma Dili

1.1. Yüklemin Türüne Göre

2.1. Doğal Rahat ve İçten Söyleyiş

1.2. Yapılarına Göre

2.2. Yerel Söyleyişler

1.3. Kuruluşlarına Göre

2.3. Argo ve Sokak Dili

1.4. Anlamlarına Göre

2.4. İkilemeler

2.5. Pekiştirme ve Küçültme Sıfatları

2.6. Deyimler

C. ANLATIM TEKNİĞİ

1. Karşıtlık

2. Betimleme

3. Öyküleme

4. Diyalog

5. Monolog

6. Sıralama

Tablo 7. Şiirlerin İncelenmesi

8.1. Arabacı Şakir Şiirinin Edebi Açıdan İncelenmesi

Arabacı Şakir adlı şiir dil ve anlatım özellikleri boyutunda incelendiğinde; cümle yapısı açısından, yüklem kuruluşuna göre; devrik cümlelerin daha fazla yer aldığı görülmektedir. Yüklemin türüne göre ise fiil cümleleri fazla olmakla birlikte hem isim hem fiil cümleleri yer alır. Konuşma dili açısından; doğal, rahat ve içten söyleyiş, anlatım tekniği açısından; betimleme ve öykülemedir.

Bu şiirin genel teması; hayat, toplumsal teması ise halktır. Yapı olarak; serbest nazım biçimindedir ve dize sayısı farklı bentlerle kuruludur. Nazım birimi olarak; dize (mısra), ölçü olarak ise serbest ölçülüdür. Kafiye, redif ve yineleme grubu açısından incelendiğinde şu şekildedir:

ARABACI ŞAKİR ŞİİRİNİN REDİF, KAFİYE VE YİNELEME GRUPLARI

Redif:

Kafiye:

Yineleme Grubu:

Yana:-a: Redif

Yana:-n: Yarım Kafiye

Nal Sesleri

İstasyona:-a: Redif

Yana:-n: Yarım Kafiye

Arabacı Şakir

Ekspres:-i: Redif

Hey: Tunç Kafiye

Teker

Penceresi:-i: Redif

Deheeyyy: Tunç Kafiye

Daldı:-dı: Redif

Bomboş:-oş: Tam Kafiye

Efkarlandı:-dı: Redif	Sarhoş:-oş: Tam Kafiye	
	Aydınlık:-lık: Zengin Kafiye	
	Ilık:-lık: Zengin Kafiye	
	Ekspresi:-resi: Zengin Kafiye	
	Penceresi:-resi: Zengin Kafiye	
	Çıktı: Tunç Kafiye	
	Çıktı: Tunç Kafiye	

Tablo 8. Arabacı Şakir Şiirinin Redif, Kafiye ve Yineleme Grupları

8.2. Komik Hürriyet Şiirinin Edebi Açından İncelenmesi

Şiirin cümle yapısı; yüklem kuruluşuna göre; eksiltili cümle, konuşma dili olarak; kısa ve eksiltili anlatımdır. Anlatım tekniği ise iç monologdur. “Komik Hürriyet” adlı şiirin genel teması; özgürleşememe sorunu, toplumsal teması ise kenttir. Yapı olarak incelendiğinde nazım birimi; bent, nazım biçimi ise serbest nazım ve dize sayısı farklı bentlerle kuruludur. Ölçü olarak; serbest ölçülüdür. Kafiye, redif ve yineleme grubu açısından incelendiğinde şu şekildedir:

KOMİK HÜRRİYET ŞİİRİNİN REDİF, KAFİYE VE YİNELEME GRUPLARI		
Redif:	Kafiye:	Yineleme Grubu:
Evet: Redif	Bakmak:-ak: Tam Uyak	Efendim
Bakmak:-mak: Redif	Bırmak:-ak: Tam Uyak	Komik
Bırmak:-mak: Redif	Efendim:-im: Tam Uyak	
Kilitsiz:-siz: Redif	Benim:-im: Tam Uyak	
Tozsuz:-suz: Redif		
Gardiyansız:-sız: Redif		

Tablo 9. Komik Hürriyet Şiirinin Redif, Kafiye ve Yineleme Grupları

8.3. Nazım Hikmet’e Şiirinin Edebi Açından İncelenmesi

Şiir cümle yapısı olarak incelendiğinde; kuruluşuna göre eksiltili cümle, konuşma dili olarak; kısa ve eksiltili anlatımdır. Anlatım tekniği ise monologdur. “Nazım Hikmet’e” adlı şiir incelendiğinde; genel temasının; hayat, toplumsal temasının; kent olduğu görülmüştür. Nazım biçimi; serbest nazımdır. Dize sayısı; farklı bentlerle kuruludur. Nazım birimi; bent, ölçü olarak serbest ölçülüdür. Kafiye, redif açısından incelendiğinde şu şekildedir:

NAZIM HİKMET'E ŞİİRİNİN REDİF, KAFİYE VE YİNELEME GRUPLARI		
Redif:	Kafiye:	Yineleme Grubu:
Başını:-ını: Redif	Başını:-aş: Tam Kafiye	
Arkadaşını:-ını: Redif	Arkadaşını:-aş: Tam Kafiye	Unutabilir miyim seni?
Seni:- i: Redif	Girecek:-r: Yarım Kafiye	
Gecelerini:-i: Redif	Getirecek:-r: Yarım Kafiye	
Girecek:-ecek: Redif		
Getirecek:-ecek: Redif		
Memlekete:-e: Redif		

Kadına:-a: Redif		
Halkına:-a: Redif		

Tablo 10. Nazım Hikmet’e Şiirinin Redif, Kafiye ve Yineleme Grupları

Kuloğlu ve Gülmemed (2009) ritim kavramını, “müzikte bir zaman unsuru” olarak tanımlamaktadırlar. Kulağımız ritmi, birbirini izleyen unsurlar olarak algılar. İnsan beyninin yeteneği, zaman akışını yenerek olayları algılayabilmektir. Müziğin sözlerle, özellikle şiirle birlikteliği ise insanı daha üst düzeyde etkiler. Tekrarlar, görsel sanatlardaki işlevinde olduğu gibi amacı vurgular, denetler, algıyı kolaylaştırır. Ritmik tekrarlar duyguyu ve ifadeyi vurgular. Melodinin tekrarı, ritim ve ses tonunun yükselip alçalışı, şarkının temel yapısını oluşturur. Burada müzik tarihi boyunca süregelen bir çelişki belirir: Söz mü, müzik mi başı çekecektir (Kuloğlu ve Gülmemed, 2009: 17)?

Bu konuda, bütün sanat dalları eleştirilerinde tekrarlanan gerilim, zaman zaman olumlu açılımlara, zaman zaman da şiddetli tartışmalara yol açmaktadır. Şair-besteci-okuyucu-icracı-dinleyici kapsamında ortaya çıkan ve gelişen hisler genel anlamda; toplumun beklentileri olarak karşımıza çıkmaktadır.

9. Türk Halk Şiirinin Tanımı ve Özellikleri

Türk halk şiiri, halkın duygu, düşünce ve yaşam biçimlerini yansıtan, anonimleşmiş bir edebiyat türüdür. Bu şiir geleneği, sözlü kültür aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılmış ve zamanla yazılı hale gelmiştir. Türk halk şiirinin temel özellikleri arasında sade ve anlaşılır bir dil kullanımı, hece ölçüsünün tercih edilmesi, dörtlük nazım biriminin yaygınlığı, yarım kafiye ve redif kullanımının öne çıkması sayılabilir. Şiirlerde genellikle aşk, ayrılık, doğa, ölüm, yiğitlik, din ve tasavvuf gibi temalar işlenmiştir. Şairler, şiirlerini çoğunlukla irticalen (doğaçlama) söylemiş ve bu şiirler “cönk” adı verilen defterlerde toplanmıştır (Alay, 2016: 117).

Edebiyat, toplumun aynası olarak, onun değerlerini, inançlarını, sosyal yapısını ve tarihini yansıtır. Toplumsal olayların, bireylerin ve kolektif bilincin edebiyat aracılığıyla ifade edilmesi, toplumun kendi kimliğini tanımasında ve kültürel sürekliliğin sağlanmasında önemli bir rol oynar.

Türk halk şiiri, üç ana kol altında incelenir: Anonim halk şiiri, aşık tarzı halk şiiri ve dini-tasavvufi halk şiiri. Anonim halk şiirinde şairin kimliği belirsizdir ve şiirler halk arasında doğmuş ve halkın malı olmuştur. Aşık tarzı halk şiirinde ise şairler saz eşliğinde şiirler söylemiş, usta-çırak ilişkisiyle yetişmiş ve halkın değerlerini yansıtmıştır. Dini-tasavvufi halk şiirinde ise tasavvufi öğretiler işlenmiş, şiirler genellikle tekkelerde söylenmiştir (Erbay, 2018: 229).

Toplumsal yapıdaki değişimler, ekonomik ve siyasal gelişmeler, edebi eserlerin içeriğine doğrudan yansır. Bu yansımalar, bireylerin gündelik hayatından, sosyal sınıf çatışmalarına kadar geniş bir yelpazede görülür. Edebiyat, bu anlamda hem bireysel hem de toplumsal bilinç oluşturu bir işlev görür.

10. Türk Halk Şiirinin Edebiyattaki Önemi

Türk halk şiiri, Türk edebiyatının temel taşlarından biri olarak kabul edilir. Bu şiir türü, halkın yaşam tarzını, değerlerini, geleneklerini ve duygularını doğrudan yansıtarak kültürel kimliğin oluşmasında önemli bir rol oynamıştır. Halk şiirinin sözlü olarak kuşaktan kuşağa aktarılması, toplumun tarihine ışık tutar ve sözlü kültürün sürekliliğini sağlar (Çelik, 2015: 47).

Türk edebiyatında özellikle halk şiiri, toplumun yaşam biçimini, geleneklerini ve sorunlarını en yalın haliyle dile getirir. Bu şiir türü, halkın sesini duyurmasının yanı sıra, kolektif hafızanın korunmasına da katkı sağlar. Halk şiiri, toplumun kültürel ve sosyal kodlarını anlamada önemli bir kaynak olarak kabul edilir.

Türk halk şiirinde hece ölçüsü ve dörtlükler temel yapıyı oluşturur. Bu biçimsel özellikler şiirin kolay ezberlenmesini ve yaygınlaşmasını sağlamıştır. Ayrıca halk şiirinin içerik bakımından çok çeşitli temaları işlemesi, onu zengin ve çok

katmanlı kılar. Aşk, kahramanlık, doğa, dini ve tasavvufi unsurlar halk şiirinin temel motiflerindendir (Yıldırım, 2017: 63).

Halk şiiri, edebiyat tarihinde sadece bir halkın sesi olmakla kalmamış, klasik Türk edebiyatı ve modern edebiyata da etki etmiştir. Özellikle aşık tarzı şiirler, usta-çırak geleneğiyle halkın sosyal ve kültürel yapısını yansıtmış, halkın düşünce dünyasının şekillenmesinde katkıda bulunmuştur (Kara, 2019: 102).

11. Arabacı Şakir, Komik Hürriyet ve Nazım Hikmet'e Adlı Şiirlerin Şiir-Müzik İlişkisi; Sosyolojik ve Müzikolojik İnceleme

Aşağıda “Arabacı Şakir”, “Komik Hürriyet” ve Nazım Hikmet şiirlerinin şiir-müzik uyumu, sosyolojik ve müzikolojik açılardan analizi şu şekildedir:

11.1. “Arabacı Şakir”, “Komik Hürriyet” ve Nazım Hikmet’e Şiirlerinin ŞiirMüzik Uyumu

Nilüfer Çoksesli Korosu’nun bu eserleri koro repertuarına eklemesi, şiir ile müziği fiziksel bir birliktelikle harmanlamaktadır. “Arabacı Şakir”, “Komik Hürriyet” ve Nazım Hikmet’e adlı eserler Orhan Kemal dizisi altında çok sesli koro tarafından seslendirilmiş, şiir; seslendirileriyle ve müzikle birlikte sunularak yeni bir yorum alanı açılmıştır (nilufer.bel.tr).

11.1.1. Müzikolojik Açıdan

Koro düzenlemesindeki çok sesli yapı, şiirlerin melodik ve ritmik altyapısını güçlendirmekte; şiirsel anlatı, armoniler aracılığıyla dramatik bir ambiyans kazanmaktadır.

11.1.2. Sosyolojik Bakış

Şiirmüzik sentezi, halk şiiriyle klasik çok sesli koroyu buluşturarak toplumsal bağlamda sanat eserine kolektif sahiplik hissi vererek yerel halk kültürünü çağdaş koro teknikleriyle işleyerek çağdaşlaştırmakta ve sanatsal demokrasi açısından yankı yaratmaktadır. “Arabacı Şakir”, “Komik Hürriyet” gibi eserler şiir-müzik bağlamında çok sesli koroyla zenginleştirilerek halk kültürünü sahneye taşıırken; Nazım Hikmet’e adlı koro eserinin şiirin edebi anlayışını da şekillendirmiştir. Eser sahnелendiğinde, müzikolojik yönleriyle modernleştirildiği, edebi içeriğiyle “toplumcu gerçekçi” ideolojinin temsili haline geldiği, müziksel olarak ta derin bir katman kazandığı görülmektedir. Şiir, müzikle çağdaş tekniklerle buluşarak hem bireysel hem de toplumsal anlamlar kazanmaktadır.

11.2. Orhan Kemal’in Edebiyat Sosyolojisindeki Yeri ve Önemi

Orhan Kemal, Türk edebiyatında sosyal gerçekçi anlayışın en önemli temsilcilerinden biridir. Eserlerinde özellikle işçi sınıfının yaşam koşullarını, yoksulluğu, emekçilerin sorunlarını ve toplumsal adaletsizlikleri canlı ve gerçekçi bir dille ele almıştır. Bu yönüyle Orhan Kemal, edebiyat sosyolojisi açısından toplumun alt sınıflarını temsil eden, sosyal yapıyı ve ekonomik koşulları edebi bir biçimde aktaran bir yazardır (Demirtaş, 2014: 78).

Orhan Kemal’in romanları ve hikayeleri, dönemin toplumsal yapısını ve sınıf mücadelelerini derinlemesine inceleyerek, edebiyatın toplumu yansıtmaya işlevini başarıyla yerine getirir. Yazar, karakterlerinin yaşantıları ve çevresel faktörler aracılığıyla, okuyucuyu Türkiye’deki sosyal ve ekonomik gerçekliklerle yüzleştirir (Aydın, 2016: 115).

Edebiyat sosyolojisi perspektifinden Orhan Kemal, birey-toplum ilişkisini kuran, sosyal eleştiriyi ön planda tutan ve toplumsal değişimin anlaşılmasına katkıda bulunan önemli bir figürdür. Eserlerinde sıkça gördüğümüz dayanışma, insanlık ve umut temaları, onun toplumu anlamak ve anlatmak için kullandığı araçlardır (Çelik, 2018: 92).

Çelik (2015), “Orhan Kemal’in Edebiyat Sosyolojisindeki Yeri” adlı makalesinde şu konulardan bahsetmiştir: “Orhan Kemal’in esasen bir romancı ve öykü yazarı olarak tanınır, ancak zaman zaman şiir de yazmıştır. “Arabacı Şakir” şiirinin hangi yıl yazıldığına dair kesin bir bilgi bulunmamakla birlikte, genel olarak Orhan Kemal’in edebi anlayışı ve

yaşadığı dönemin koşulları göz önünde bulundurulduğunda, bu eserin de onun toplumsal gerçekçi çizgisinde olduğu söylenebilir (Çelik, 2015: 90)

11.3. Psikolojik Durumu

Orhan Kemal, özellikle 1938’de Nazım Hikmet ile tanıştıktan sonra yazın hayatında büyük bir değişim yaşamıştır. O dönemde “sakıncalı” sayılan sol görüşleri benimsediği gerekçesiyle 1938’de askerlik yaparken tutuklanmış ve 5 yıl hapse mahkum edilmiştir. Bu süreç, onun psikolojik dünyasını derinden etkilemiş, bireysel sıkıntılarının yanı sıra toplumun ezilen kesimlerine olan ilgisini artırmıştır. Hapiste yaşadığı zorluklar ve gördüğü baskılar, eserlerine yansıyan derin bir adalet arayışını ve insan sevgisini beslemiştir.

Orhan Kemal’in yazdığı dönemde, yoksulluk, işçi sınıfının zorlukları, toplumsal adaletsizlik gibi konular ön plandadır. “Arabacı Şakir” şiiri de muhtemelen bu sosyal gerçekçi çizginin bir ürünü olarak, yoksul ve emekçi kesimin çilesini anlatmaktadır. Bu da onun o dönemdeki psikolojik durumunu, yani halkın sıkıntılarıyla özdeşleşen, acıyı ve umudu birlikte barındıran bir ruh halini yansıtır.

11.4. Felsefi Durumu

Orhan Kemal’in felsefi yaklaşımı, “toplumsal gerçekçilik” akımına dayanır. O, bireysel sıkıntılardan çok toplumun geneline yayılan sosyal eşitsizlikleri eserlerine taşımıştır.

11.4.1. Materyalist Bir Bakış Açısı

Orhan Kemal’in eserlerinde kadercilik yerine insanın kendi çabasıyla bir şeyleri değiştirebileceğine dair güçlü bir inanç vardır. Bu, dönemin sol-sosyalist düşünceleriyle de örtüşmektedir.

11.4.2. İnsan Merkezli Bir Felsefe

Ona göre en önemli değer insandır ve insanın emeği kutsaldır. İşçi ve köylü sınıfının verdiği yaşam mücadelesi, onun sanat anlayışında merkezi bir yer tutar.

11.4.3. Umut ve Direniş

Orhan Kemal’in eserlerinde, ne kadar zor durumda olursa olsun, insanların dayanışma ve umutla mücadele etmeleri gerektiğine dair güçlü bir mesaj bulunur.

“Arabacı Şakir” şiirinin yazıldığı dönemde Orhan Kemal’in psikolojisi, muhtemelen toplumsal adaletsizlik karşısında duyduğu öfke ve emekçiye olan sevgisi ile şekillenmiştir. Felsefi olarak ise insan emeğine ve toplumsal dayanışmaya inanan bir bakış açısına sahiptir. Orhan Kemal, bireysel buhranlardan çok toplumsal meseleleri ele alan bir yazar olduğundan, bu şiirinde de muhtemelen yoksul, ezilen ve ağır iş koşullarında çalışan insanların çilesini ve hayata karşı direnişini anlatmıştır. Orhan Kemal’in “Komik Hürriyet” ve “Nazım Hikmet’e” adlı şiirlerini yazdığı dönemlerdeki psikolojik ve felsefi durumu, onun yaşadığı toplumsal olaylar, kişisel deneyimleri ve ideolojik duruşu ile yakından bağlantılıdır. Bu şiirler, onun hem dönemin siyasi baskılarına karşı duyduğu tepkiyi hem de Nazım Hikmet’e duyduğu hayranlık ve bağlılığı yansıtır.

11.5. “Komik Hürriyet” Şiiri ve Yazıldığı Dönemdeki Durumu

“Komik Hürriyet” şiiri, Orhan Kemal’in Türkiye’deki siyasi baskılara, demokrasi ve özgürlük söylemlerinin gerçekte nasıl çarpıtıldığına dair eleştirel bir bakış açısını yansıtır. Bu şiir, büyük ihtimalle çok partili sisteme geçiş sürecinde veya sonrasında kaleme alınmıştır.

11.5.1. Psikolojik Durumu

Orhan Kemal, bu dönemde siyasi baskılar ve sansürle karşı karşıya kalmıştır. Toplumsal eşitsizlikleri ve halkın çektiği sıkıntıları yazılarında dile getirdiği için sürekli gözaltılar, soruşturmalar ve yasaklarla mücadele etmek zorunda kalmıştır. “Hürriyet” kavramının iktidarlar tarafından nasıl yanlış kullanıldığına yönelik bir hayal kırıklığı içindedir.

11.5.2. Felsefi Yaklaşımı

11.5.2.1. Toplumsal Gerçekçilik

Orhan Kemal’in düşünsel dünyası, bireysel özgürlüklerden çok toplumun genel refahına odaklanır.

11.5.2.2. İroni ve Eleştirelilik

“Komik Hürriyet” şiirinde, ironik bir dille sahte özgürlük anlayışına karşı durur.

11.5.2.3. Demokrasi Eleştirisi

Çok partili hayata geçişin gerçek bir özgürlük getirmediğini, sadece görünüşte bir değişim olduğunu vurgular.

12. “Nazım Hikmet’e” Şiiri ve Orhan Kemal’in O Dönemdeki Durumu

Orhan Kemal, 1938 yılında askerlik yaparken “gizli komünist örgüt propagandası yaptığı” gerekçesiyle tutuklanarak 5 yıl hapis cezasına çarptırılmıştır. Bu dönemde, Bursa Cezaevi’nde ünlü şair Nazım Hikmet ile tanışmış ve onun fikirlerinden büyük ölçüde etkilenmiştir. “Nazım Hikmet’e” şiiri de büyük ihtimalle bu dönemde ya da Nazım Hikmet’in 1951’de Türkiye’den ayrılmak zorunda kaldığı yıllarda yazılmış olabilir.

12.1. Psikolojik Durumu

Orhan Kemal, hapisane yıllarında büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Nazım Hikmet’ten edebi ve siyasi olarak derin etkiler almış, bu yüzden ona büyük bir hayranlık ve minnettarlık duymuştur. Onun sürgüne gitmesi, Orhan Kemal’de büyük bir üzüntü ve öfke yaratmıştır.

12.2. Felsefi Yaklaşımı

12.2.1. Sosyalist Dünya Görüşü

Orhan Kemal, bu dönemde işçi sınıfına daha fazla eğilmiş, onların mücadelesini eserlerine taşımıştır.

12.2.2. Direniş ve Umut

Nazım Hikmet’in başına gelen baskılar karşısında umudu yitirmemek gerektiğini savunmuştur.

12.2.3. Bağlılık ve Dayanışma

Bu şiir, bir edebi ustaya duyulan saygının ötesinde, aynı zamanda bir yoldaş dayanışmasının ifadesidir.

“Komik Hürriyet” şiirinin yazıldığı dönemde Orhan Kemal, sahte demokrasi söylemlerine ve halkın özgürlüğünün kısıtlanmasına karşı öfkeli ve eleştirel bir ruh halindeyken “Nazım Hikmet’e” şiiri ise onun hapisane yıllarında ya da Nazım Hikmet’in sürgün edildiği dönemde yazıldığı için daha duygusal, vefa dolu ve özlem içeren bir metindir. Ancak her iki şiir de onun toplumsal gerçekçi ve insancıl bakış açısını, haksızlıklara karşı duruşunu ve umudunu kaybetmeyen karakterini yansıtır. Orhan Kemal’in “Komik Hürriyet” ve “Nazım Hikmet’e” adlı şiirlerini yazdığı dönemlerdeki psikolojik ve felsefi durumu, onun yaşadığı toplumsal olaylar, kişisel deneyimleri ve ideolojik duruşu ile yakından bağlantılıdır. Bu şiirler, onun hem dönemin siyasi baskılarına karşı duyduğu tepkiyi hem de Nazım Hikmet’e duyduğu hayranlık ve bağlılığı yansıtır.

“Komik Hürriyet” şiirinin yazıldığı dönemde Orhan Kemal, sahte demokrasi söylemlerine ve halkın özgürlüğünün kısıtlanmasına karşı öfkeli ve eleştirel bir ruh halindedir. “Nazım Hikmet’e” şiiri ise onun hapisane yıllarında ya da Nazım Hikmet’in sürgün edildiği dönemde yazıldığı için daha duygusal, vefa dolu ve özlem içeren bir metindir. Ancak

her iki şiir de onun toplumsal gerçekçi ve insancıl bakış açısını, haksızlıklara karşı duruşunu ve umudunu kaybetmeyen karakterini yansıtır.

13. Çoksesli Koro İçin Bestelenen Orhan Kemal Şiirlerinin Müziksel Açıdan İncelenmesi

13.1. Arabacı Şakir Adlı Eserin Müziksel Açıdan İncelenmesi

Ton-Makam	Arabacı Şakir adlı eser; “Serbest Modalite” kullanılarak bestelenmiştir. Eserdeki bu kullanım daha ziyade makam düşünülerek değil; “makam dizilerinin renkleri” ni kullanım anlamındadır.
Toplam Ölçü Sayısı	Eser, toplam 82 ölçüden oluşmaktadır.
Ölçü Sayısı-Ölçü Sayısı Değişkenleri	Bu eserde; 3/4 lük, 4/4 lük, 2/4 lük, 12/8 lik ölçü sayılarını kullanılmıştır. Eser 3/4 lük başlamış ve 24. ölçüde 12/8 liğe geçmiştir. 25. ölçüde tekrar 3/4 lük olmuştur ve 43. ölçüye kadar devam etmiştir. 43. ölçüde ise, 2/4 lüğe geçmiştir. 44. ölçüde kullanılan senza mizura e tempo 52. ölçüye kadar devam ederek ölçü sayısı 52. ölçüde 4/4 lük olmuş, 60. ölçüye kadar devam etmiştir. 60. ölçüde tekrar 3/4 lüğe geçmiş ve eser bu ölçü sayısında sona ermiştir.
Hız-Hız Değişkenleri	Eser, 4 lük süre değerine 60 ca. (larghetto) hız ile başlamıştır. 35. ölçüde 4 lüğe 90 ca. (maestoso) hıza geçilerek bu hız, 60. ölçüye kadar devam etmiştir. 60. ölçüde 4 lüğe 54 ca. (adagio) metronom hıza geçilerek eser, bu hızda sonlanmıştır.
Partilerdeki Ses Genişlikleri	 Soprano Solo Partisi Soprano Partisi Alto Partisi Tenor Solo Partisi Tenor Partisi Bas Partisi
Armonik-Polifonik-Kontrapunktal Yapı	Eserin armonik yapısı ile ilgili olarak; belli bir ekole bağlı bir kullanımdan söz edilemez ancak; gelenekle bağını koparmamış olan bir armoni sistemi kullanılmıştır, denilebilir. Besteci, kendine has bir şekilde kullandığı dizilerden yola çıkarak armonik bir doku oluşturmuştur.
Divizi	Eserde sıkça kullanılan diviziler dikkat çekmektedir. Soprano partisinde; 23, 24, 25 ve 27 ölçüler div.2 dir. 28. ölçünün 3. ve 4. vuruşları ve 29. ölçü div.2 dir. 34, 35, 36, 37 ve 38. ölçülerde div.2 bulunmaktadır. 52, 53, 54 ve 55. ölçülerde div.2 bulunmaktadır. Alto partisinde; 23, 24 ve 25. ölçüde div.2 vardır. 34. ölçüde ve 38. ölçünün ilk iki vuruşunda, 39, 40 ve 41. ölçülerde div.2 vardır. Bu partide 55. ölçünün ilk vuruşunda 56, 57, 58 ve 59. ölçülerde div.2 bulunmaktadır. Alto partiside, 82. ölçüde div.2 ile sonlanmaktadır. Tenor partisinde; 23, 24, 25, 52, 53, 54 ve 82. ölçülerde div.2 bulunmaktadır. Bas partisinde ise 39, 40, 41, 42, 56, 57, 58 ve 59. ölçülerde div.2 görülmektedir.
Formu ve Özellikleri	A (a b a) - B (c d) - C (e f) - D (g f) - A (a b a) Bu eser form olarak incelendiğinde; ilk 8 ölçü (a cümlesi), 9. ölçüden 16. ölçüye kadar (b cümlesi), 16. ölçüden 24. ölçüye kadar cümle tekrarı (a cümlesi): A (a b a) Bölümüdür. 24 ve 25. ölçüler (c cümlesi), 26. ölçü (ölçüsüz ve temposuz) olarak (d cümlesi): B (c d) Bölümünü oluşturmuştur. 27. ölçüden 42. ölçüye kadar şiirin içindeki bazı sözler, yineleme kümesi olarak kullanılmıştır. 27. ölçüden 35. ölçüye kadar (e cümlesi), 35. ölçüden 42. ölçüye kadar (f cümlesi) eserde başka bir bölüm oluşturmuştur: C (e f) Bölümü. 44. ölçüden 52. ölçüye kadar (ölçüsüz ve temposuz) olan eserde bu ölçüler, (g cümlesi) 2. Ölçüden 60. ölçüye kadar 35. ölçüden 42. ölçüye kadar olan cümlelerin tekrarı (f cümlesi): D (g f) Bölümünü oluşturmuştur. 60. ölçüden 68. ölçüye kadar cümle tekrarı (a cümlesi), 68. ölçüden 78. ölçüye kadar cümle tekrarı (b cümlesi), 78. ölçüden 82. ölçünün sonuna kadar yine cümle tekrarı (a cümlesi): A (a b a) Bölümünü

Tablo 11. Arabacı Şakir Eserinin Müziksel Özellikleri

13.2. Komik Hürriyet Adlı Eserin Müziksel Açıdan İncelenmesi

Ton-Makam	Eserde la hicaz dizisi, sol nikriz veya sol minör, re minör, si kürdi ve si tonu kullanılmıştır. Bitiş; koda ile si hüseyini veya si minördedir. Eser la hicaz dizisi ile başlamaktadır. 30. ölçüye kadar devam eden la hicaz dizinin kullanımı ile 30. ölçüde sol nikriz veya sol minöre gidiş, oradan da 8 ölçü süren bir modülasyonla re minör tonuna geçiş yapılmıştır. 53. ölçüde tekrar la hicaza dönüş yapılmıştır. 78. ölçüye kadar la hicaz dizinin kullanımı vardır. 77. ölçüde sol minör tona geçiş yapılmış ve sol minör ton 101. ölçüye kadar devam etmiştir. 101. ölçüde si kürdiye geçiş yapılmış, 133. ölçüye kadar si kürdi devam ederek 133. ölçü si kürdide bitmiştir. Si kürdi içinde kısa süreli eksen değişiklikleri olsa da bu kısmın asıl tonu; si'dir. Bitiş; koda ile si hüseyini veya si minördedir.
Toplam Ölçü Sayısı	Bu eserde toplam 133 ölçü bulunmaktadır.
Ölçü Sayısı- Ölçü Sayısı Değişkenleri	Bu eserde besteci, 4/4 lük, 7/8 lik, 9/8 lik, 12/8 lik, ölçü sayılarını kullanmıştır. Eser 4/4 lük başlamıştır. 30. ölçüde 9/8 liğe geçilmiştir. 53. ölçüde 7/8 liğe geçmiş, 76. ölçüye kadar sürmüştür. 77. ölçüde 4/4 lüğe geçilmiştir. 89. ölçüye kadar 4/4 lük devam eden eser, 90. ölçüde 9/8 liğe
Hız-Hız Değişkenleri	Eser 4 lük süre değerine 100 ca. (andantino) hız ile başlamıştır. 30. ölçüde 120 ca. (moderato) hızı geçilerek bu hız 52. ölçüye kadar devam etmiştir. 53. ölçüde 4 lüğe 170 ca. (presto) hızı geçilerek bu hız 76. ölçüye kadar devam etmiştir. 77. ölçüde 90 ca. (andante) hızı geçilerek 89. ölçüye kadar bu hızla devam etmiştir. 90. ölçüde 4 lüğe 110 ca. (moderato) hızı geçilerek 100. ölçüye kadar bu hızda devam edilmiş, 101. ölçüde 120 ca. (allegretto) hızı geçilerek 157.ölçüye kadar bu hızla devam ederek, sonlanmıştır.
Partilerdeki Ses Genişlikleri	 Soprano Partisi Alto Partisi Tenor Partisi Bas Partisi
Armonik-Polifonik-Kontrapunktal Yapı	Eserde armonik ve kontrapunktal yazı birlikte kullanılmıştır. Her iki yazı stilinde de üçlü ve dörtlü armoni gözetilmiştir.
Formu ve Özellikleri	Eserin formu şiirin içerik yapısıyla örtüşmektedir. Hürriyet düşüncesi Nazım Hikmet'te özel bir yer tutar. Orhan Kemal'in bu adla şiir yazması hem birlikteliklerinin ortak paydası olmasından hem de Nazım Hikmet'in kavrama yüklediği özel anlamın değerinden kaynaklı olması olasılığını güçlendirmektedir. Bu nedenle şiirin anlamı, eserin estetik yapısını ve müzikal tercihleri belirlemede etkili olmuştur. Kavrama uzaktan, yarı alaycı, biraz eleştirel ve biraz buruk ve yandaş, birlikteliğe özlem duyan ve biraz isyankar yaklaştığı söylenebilecek bu şiirin sözlerinin anlamından hareketle üç bölümden oluşan bir formda bestelenmiştir. I. Bölüm: A ve B olmak üzere iki fikirden; II. Bölüm: C ve Ç düşüncelerinden; III. Bölüm: D fikrinden oluşmaktadır. I ve II. bölümlerin her birinin ana düşünceleri; şiirden kaynaklı olarak: ölçü ve tonalite olarak iki farklı müzik fikrinden oluşturulmuştur. Yine sözlerin metrik yapılarından dolayı tercih edilen ölçüler ve ritmik yapı cümle yapılarının metrik olarak farklılığına neden olmuştur. Bu nedenle metrik olarak ta simetrik gibi görünse de müzikal kararlar yerinde hissedilmektedir. Ölçü yapılarının farklılığı ve şiirin hece vezni ile yazılmamış olmasından ve sözlerin içerik olarak farklı anlamlar içermesinden kaynaklanmıştır. Bu nedenle bölüm ve bölüm içindeki cümle yapılarının uzunlukları birbirinden farklıdır.

Tablo 12. Komik Hürriyet Eserinin Müziksel Özellikleri

13.3. Nazım Hikmet'e Adlı Eserin Müziksel Açından İncelenmesi

Ton-Makam	Eser, “mi sesi merkezli” dir. Batı müziğindeki gibi fonksiyonel mi minör tonu kullanımı yoktur daha çok “modal mi minör” tonunu çağrıştırmaktadır. Eserde mi minör tondan si sesi üzeri; “hicazkar” makamına geçişler, zaman zaman da sol ve la sesleri etrafında; “oynak perde etkisi” kullanılmaktadır. Sol sesi üzerine kurulan “nikriz” ve “nihavent” makamları görülmektedir. Bu eserde bestecinin besteleme prensibi; bu ton ve makamlar üzerindedir. Eser, fonksiyonel olmayan “mi sesi” merkezi ile başlamaktadır. Fonksiyonel olmayan “mi sesi”; “modal mi minör” tonunu çağrıştırmaktadır. Bu mi sesi merkezli akorlar 16. ölçüye kadar devam ederek, 16. ölçüde “modal mi minör” tonuna ve si sesi üzerinden “hicazkar” makamına geçmektedir. 34. ölçüye kadar devam eden si karalı hicazkar makamı, 34. ölçüdeki mi minör 5. derece akoru olan si-re diyez-la akoru ile 35. ölçüde mi minör tona girme etkisi uyandırmaktadır. Aslında fonksiyonel mi minör tonunda akor bağlantıları olsa da, sonraki vuruşlarda bu etki örtülüp, farklı renklerle perdelenmiştir. 35. ölçüde ki akorun mi-sol-si sesleri olduğunu ancak bas partisinde; “la” sesinin olduğunu görmekteyiz. La sesi merkezli “mi minör” gibi olan akorlar, fa diyez, do diyez ve do natürel gibi bazı sesler ile kapanmıştır. 46. ölçüde si sesi üzerinden perdelenen akorlar, 55. ölçüye kadar farklı renkler ile devam etmektedir. 55 ve 56. ölçülerde yine “mi minör” tonu andıran akorlar kullanılmıştır. 57, 58, 59, 60, 61, 62. ölçülerdeki “hicazkar” makamının geçiş etkisiyle; 63. ölçüde modal histeki “sol” sesi ile merkez değiştirmiştir. Bu ölçülerde “oynak perde etkisi ile devam eden akor akışı, makamın özelliğine göre 67. ölçüden 70. ölçüye kadar devam eden sol sesi merkezli işleyişi ile yine “oynak perde” etkisiyle devam etmiştir. 72. ölçüde tenor partisinde do diyez, aynı ölçüde bas partisinde do natürel, makamın özelliğine göre 73. ölçüde tenor partisinde do naturel sesleri ile sol sesi merkezli “nikriz” ve “nihavent” makamlarını göstermektedir. 76. ölçüde bas ve tenor partilerindeki do natürel sesi, “nikriz-nihavent” makamı etkisini güçlendirmektedir. 77. ölçüde makamdaki si bemol sesinin si natürel olması ve bas partisindeki sol diyez sesi ile farklı bir akor oluşturmuştur. 78. ölçüde tenor partisindeki si naturel sesi kırılarak, “nikriz-nihavent” makamın kendi donanımındaki; si bemole dönmüş, 79. ölçüde tenor ve soprano partilerinde do diyez sesi ve tenor partisinden de mi natürel sesi ile bas partisindeki do diyez, 80. ölçüde bas partisinde do natürel ve tenor partisinde mi bemol sesi ile oynak perde etkisi devam etmiştir. 85 ve 86. ölçülerde alto ve soprano partilerinde “nihavent” makamının seyri, 87. ölçüden sonra, 98. ölçüde tenor partisinde si bemol ve si natürel sesleri, bas partisinde sol ve sol diyez sesleri, 99. ölçüde tenor partisinde si naturel, do, do diyez sesleri ile devam eden “nikriz- nihavent” makamları içerisinde değişik zamanlarda görülen oynak perde etkisi olarak devam etmektedir. Bu makamlar, si sesi merkezli oynak perde etkileriyle 125. ölçüye kadar devam etmektedir. 123. ölçüde bas partisinde do diyez ve do naturel sesleri, alto partisinde fa diyez sesi ile, 124. ölçüde bas ve tenor partilerinde si naturel, alto partisinde fa diyez ve soprano partisinde re diyez sesleri ile birkaç vuruş içerisinde değişip “nikriz-nihavent” makamını kırarak; 125. ölçüde “modal mi
Toplam Ölçü Sayısı	Eser 157 ölçüdür.
Ölçü Sayısı- Ölçü Sayısı Değişkenleri	Bu eserde 3/4 lük, 4/4 lük ölçü sayılarını kullanılmıştır. Eser 3/4 lük başlamış ve 46. ölçüde 4/4 lüğe geçerek eser, bu ölçü sayısında sona ermiştir.
Hız-Hız Değişkenleri	Eser 4 lük süre değerine 76 ca. (adagio) hız ile başlamıştır. 24. ölçüde 4 lüğe 144 ca. (allegro) hızına geçilerek bu hız, 46. ölçüye kadar devam etmiştir. 46. ölçüde 4 lüğe 100 ca. (andantino) hızına geçilerek 63. ölçüye kadar devam etmiştir. 63. ölçüde 138 ca. (allegro) 103. ölçüye kadar bu hız devam etmiştir. 103. ölçüde 112 ca. (moderato) hızına geçilerek 135. ölçüye kadar bu hız devam etmiştir. 135. ölçüde 4 lüğe 54 ca. (largo) hızına geçilerek 141. ölçüye kadar bu hız devam etmiştir. 141. ölçüde 4 lüğe 76 ca. hızına geçilerek 147. ölçüye kadar bu hız devam etmiştir. 147. ölçüde 4 lüğe 54 ca. hızına geçilerek 153. ölçüye kadar bu hız devam etmiştir. 153. ölçüde 4 lüğe 60 ca. (largo) hızına geçilerek eser, bu hızda son bulmuştur.
Partilerdeki Ses Genişlikleri	 Soprano Alto Tenor Bas

Armonik-Polifonik-Kontrapunktal Yapı	Eserde, fonksiyonel olmayan batı müziği ve Türk müziği armoni sistemi özellikleri kullanılmıştır. Bazı ölçülerde mi minör ton kullanılmıştır. Bazı bölümlerde ise fonksiyonel mi minör gibi akor bağlantıları olsa da bu akorlar örtülüp, her seferinde farklı renklerle perdelenmiştir. Genel olarak batı müziğindeki gibi fonksiyonel mi minör tonu kullanımı yoktur. Bu etki daha çok “modal mi minör” tonunu çağrıştırmaktadır. Eserde mi minör tondan si sesi üzeri; “hicazkar” makamına geçişler ve zaman zaman da sol ve la sesleri etrafında; “oynak perde etkisi” kullanılmaktadır. İkinci Bölmede Sol sesi üzerine kurulan “nikriz” ve “nihavent” makamları görülmektedir. Bu bölmede “Nikriz-nihavent” makamları içerisinde; değişik zamanlarda görülen “oynak perde
Divizi	Eserde çokça divizi vardır. Soprano Partisinde 85, 86 ve 87. ölçülerde div.2 ve alto partisinde 10. ölçüden 13. ölçüye kadar div.2 görülmektedir. Yine bu partide 22 ve 23. ölçülerde, 105 ve 125. ölçülerde ve 147 ve 148. ölçülerde div.2 kullanılmıştır. Tenor partisinde 1. ölçüden 12. ölçüye kadar div.2 kullanılmıştır. 22. ölçüden 29. ölçüye kadar div.2 görülmektedir. 111 ve 112. ölçüde div.2 kullanılmıştır. Bas partisinde ise 1. ölçüden 13. ölçüye kadar div.2 kullanılmıştır. 21, 22, 23 ve 24. ölçülerde div.2 görülmektedir. 51. ölçünün üçüncü vuruşunda 52. ölçünün ilk vuruşunda ve 53, 64, 65, 66, 67. ölçülerde div.2 kullanılmıştır. 84, 85, 87, 88, 89. ölçülerde div.2 görülmektedir. 125, 126, 127, 147, 148, 149. ölçülerde div.2
Formu ve Özellikleri	Eser 3 bölmelidir. 3 bölmeli bu eserin tonal alanları şunlardır: I. Bölme: Mi II. Bölme: Sol III. Bölme: Mi I. Bölme: Mi 1. Alt Kesit: 1. ölçüden 31. ölçüye kadar 2. Alt Kesit: 31. ölçüden 55. ölçüye kadar 3. Alt Kesit: 55 ölçüden 62. ölçüye kadar II. Bölme: Sol 1. Alt Kesit: 64. ölçüden 83. ölçüye kadar 2. Alt Kesit: 84. ölçüden 102. ölçüye kadar 3. Alt Kesit: 103. ölçüden 124. ölçüye kadar III. Bölme: Mi 1. Alt Kesit: 125. ölçüden 134. ölçüye kadar 2. Alt Kesit: 135 ölçüden 140. ölçüye kadar 3. Alt Kesit: 140. ölçünün son vuruşlarından 147. ölçüye kadar 4. Alt Kesit: 147. ortasında eserin bir çeşit zirvesi gerçekleşmektedir ve bu zirve 157. ölçüde final ile tamamlanmaktadır.

Tablo 13. Nazım Hikmet’e Eserinin Müziksel Özellikleri

14. Bestecilerin Besteler Üzerine Düşünceleri

14.1. “Arabacı Şakir” Bestesi Üzerine Turgay Erdener’in Düşünceleri

Besteci Erdener (2017) bestesi ile ilgili hislerini şu sözlerle anlatmış; “Orhan Kemal çocuk yaşlarda tanıştığım az sayıda yazarlardan biridir. Orhan Kemal’in toplumcu, toplumu düşünen yaklaşımları, akıcı üslubu, kullandığı temiz Türkçe, konularının sahihliği beni derinden etkilemiştir. Edebiyatı, öteden beri besteciler için, özellikle de benim için beslenen bir hazine olarak görürüm. Ülkemizde, ne yazık ki çok rastlanmayan bir vefa duygusuyla, Nilüfer Belediyesi’nin adına yakışır bir zarafetle düzenlediği “Sokağın Aynası Orhan Kemal Sempozyumu” na, Orhan Kemal’in dizelerine müzik olarak katılmaktan dolayı onur duyuyorum.

Bu sempozyumda seslendirilmek üzere müziklediğim “Arabacı Şakir” de Orhan Kemal her zamanki gibi toplum merkezli bir eser yaratmış. Bu koro eserinde en fazla üzerine düştüğüm şey bu dizelerin taşıyıcılığını yapmak, ona uzak düşmemek oldu. Nilüfer Belediyesi’nin nadide çiçeği olduğunu düşündüğüm Nilüfer Belediyesi Korusu’na ve saygıdeğer şefleri Zeynep Gökür Yıldız hanımefendiye yaptıkları bu olağanüstü çalışmalar için şükranlarımı sunmak isterim” (nilufer.bel.tr).

14.2. “Komik Hürriyet Müziği” Üzerine Nedim Yıldız’ın Düşünceleri

Besteci Yıldız (2017) bestesi ile ilgili hislerini şu sözlerle anlatmış; “Orhan Kemal, Nazım Hikmet’in nerede olunursa olunsun hür olunabileceği düşüncesini kavrayıp bir onama ve kabul etme anlamıyla yazmış gibidir “Komik Hürriyet” şiirini. Tutsaklıktan kurtulmak fiilen hürriyet değildir, hür olmak; nefes alınabilen, üretilebilen ve paylaşılabilen yerde ve andadır.

Şiirin koro için bestelenme sürecinde müziğin ortaya çıkmasını sağlayan şu temel düşünce etkili olmuştur: Hür olmak bir insanlık idealidir ve insan sesleri ve diliyle bunu ifade edebilmek, etkili kılmayı güçlendirmek için çok avantajlı ve anlamlıdır. İkinci olarak da, insanın müzikle kendini ifade edebilme ve duyduğunu anlamlandırabilme gerçekliği kültürel ve sosyolojik birikimleri ile sürdürü geldiği ortaklıklara dayanır. Bu nedenle “Komik Hürriyet” müziğinde, hem düşüncüyü ifadede hem de söylenenin algılanışında, kültürel ortaklığımızın izlerini bulmak mümkündür.

Şiirdeki ironi, hüznün, iç çekme, alay, coşku ve nükte gerektiği anda ve dozda müzik yoluyla da aktarılmaya çalışılmıştır. Eserin “Sokağın Aynası Orhan Kemal Sempozyumu” kapsamında ve uluslararası kültürel etkinliklerde başarılı konserler gerçekleştirmiş, başarılı önemli ödüllerle taçlanmış Nilüfer Belediyesi Nilüfer Çoksesli Korosu için yazılmış olması büyük önem taşımaktadır. Bu girişim ve sonuç için emek veren herkesin emeğine sağlık” (nilüfer.bel.tr).

14.3. Bursa-Nilüfer Belediyesi “Sokağın Aynası Orhan Kemal Sempozyumu” ve Orhan Kemal’in “Nazım Hikmet’e” Şiiri Üstüne Hasan Uçarsu’nun Düşünceleri

Besteci Uçarsu (2017) bestesi ile ilgili hislerini şu sözlerle anlatmış; “Bir edebiyat sempozyumu ya da kongresine konu alınan edebiyat insanının eserlerinden yola çıkarak üretilen yeni bir müzik eserinin ilk ırcası aracılığıyla toplantıya alanlar arası bir zenginlik katılması, söz konusu buluşma için özel olarak yeni bir sanat eseri üretme fikri, bunca yıllık bestecilik hikayemde ilk kez karşılaştığım çok ayrıcalıklı bir durumdur. Müzik ve edebiyat birbirleriyle iç içe geçmiş, ortak üretimler yapmış iki kardeş alandır. Bir şair ile ilgili bir toplantıda onun önceden bestelenmiş şiirlerinin seslendirildiği etkinlikler mutlaka çokça olmuştur ve olmaktadır.

Oysa burada özellikle belirtmek istediğim ayrıcalıklı durum, belli bir etkinlik için özel olarak yeni eserler üretilmesi fikridir. Daha önce hiç duymadığım, hiçbir surette şahit olmadığım böylesi bir öngörünün bir parçası olmak, bu buluşmanın içinde bir müzik üreticisi olarak yer almak beni çok heyecanlandırmakta. Bu vesile ile müzik ile doğrudan ilgilenen müzik dinleyicileri ile buluşmanın ötesinde farklı alanlardan kültür insanlarına da ulaşıyor olmak, müziğimin onlarda nasıl hisler uyandırdığını gözlemlemek benim açımdan oldukça farklı bir duygu olacaktır. Bu süreçte Orhan Kemal’in daha önce hiç bilmediğim bir yanını, onun az sayıda da olsa yazmış olduğu şiirlerini tanımanın verdiği şiirsel zenginlik ile sevindim. Nihayetinde ortaya tutkuyla, arzuyla bestelediğim bir müzik çıktı.

1943 yılında hapishaneden çıkan ve karısına kavuşmanın heyecanı dolu Orhan Kemal’in bir yandan yaşadığı yoğun duygusalılığı öte yandan arkadaşı Nazım Hikmet’i geride yapayalnız bırakmasının verdiği hüznün oluşturduğu karmaşığı, anılarla beslenen umut dolu bir tavırla nasıl kararlılıkla üstesinden geldiğini; Ben de şairle birlikte yaşayıp müziğime yansıttım. Artık müziğimin fiziksel olarak hayat bulacağı o ilk anı, coşkuyla beklemekteyim” (Nilüfer Belediyesi, 2017: 7).

15. Sonuç

Orhan Kemal, kendisinin bir emekçi olması, deyim yerindeyse nafakasını günü gününe çalışarak kazanması anlamında ve bu nedenle ülkedeki derin değişimin çalışan sınıflar üzerindeki etkisini keskin bir gerçekçilik içinde topluma sunabilmiş olan bir şair ve yazardır. Sadece eserlerindeki izlenimler ve kurgu değil, aynı zamanda kullandığı dil de, içinden geldiği halkın özelliklerini taşır. Süssüz ama ne anlatacağını çok iyi bilen bir dil kullanımı ile sözcüklerinin ardında “gizlenmiş insan psikolojileri” olduğu görülmektedir.

Arabacı Şakir, Komik Hürriyet ve Nazım Hikmet'e Adlı Şiirlerin Şiir-Müzik İlişkisine Sosyolojik ve Müzikolojik olarak baktığımızda; “şiirlerin şiir-müzik uyumu, sosyolojik ve müzikolojik açılardan analizi şu şekildedir: Nîlüfer Çoksesli Korosu'nun bu eserleri koro repertuarına eklemesi, şiir ile müziği fiziksel bir birliktelikle harmanlamaktadır. “Arabacı Şakir”, “Komik Hürriyet” ve Nazım Hikmet'e adlı eserler Orhan Kemal dizisi altında çok sesli koro tarafından seslendirilmiş, şiir; seslendirileriyle ve müzikle birlikte sunulurken yeni bir yorum alanı açılmıştır.

Koro düzenlemesindeki çok sesli yapı, şiirlerin melodik ve ritmik altyapısını güçlendirmekte; şiirsel anlatı, armoniler aracılığıyla dramatik bir ambiyans kazanmaktadır.

Şiirmüzik sentezi, halk şiiriyle klasik çok sesli koroyu buluşturarak toplumsal bağlamda sanat eserine kolektif sahiplik hissi vererek yerel halk kültürünü çağdaş koro teknikleriyle işleyerek çağdaşlaştırmakta ve sanatsal demokrasi açısından yankı yaratmaktadır. “Arabacı Şakir” ve “Komik Hürriyet” gibi eserler şiir-müzik bağlamında çok sesli koroyla zenginleştirilerek halk kültürünü sahneye taşıırken; Nazım Hikmet'e adlı koro eserinin şiirin edebi anlayışını da şekillendirmiştir. Eser sahnelendiğinde, müzikolojik yönleriyle modernleştirildiği, edebi içeriğiyle “toplumcu gerçekçi” ideolojinin temsili haline geldiği, müziksel olarak ta derin bir katman kazandığı görülmektedir. Şiir, müzikle çağdaş tekniklerle buluşarak hem bireysel hem de toplumsal anlamlar kazanmaktadır.

Orhan Kemal, Türk edebiyatında sosyal gerçekçi anlayışın en önemli temsilcilerinden biridir. Eserlerinde özellikle işçi sınıfının yaşam koşullarını, yoksulluğu, emekçilerin sorunlarını ve toplumsal adaletsizlikleri canlı ve gerçekçi bir dille ele almıştır. Bu yönüyle Orhan Kemal, edebiyat sosyolojisi açısından toplumun alt sınıflarını temsil eden, sosyal yapıyı ve ekonomik koşulları edebi bir biçimde aktaran bir yazardır (Demirtaş, 2014: 78).

Orhan Kemal'in romanları ve hikayeleri, dönemin toplumsal yapısını ve sınıf mücadelelerini derinlemesine inceleyerek, edebiyatın toplumu yansıtırma işlevini başarıyla yerine getirir. Yazar, karakterlerinin yaşantıları ve çevresel faktörler aracılığıyla, okuyucuyu Türkiye'deki sosyal ve ekonomik gerçekliklerle yüzleştirir (Aydın, 2016: 115).

Edebiyat sosyolojisi perspektifinden Orhan Kemal, birey-toplum ilişkisini kuran, sosyal eleştiriye ön planda tutan ve toplumsal değişimin anlaşılmasına katkıda bulunan önemli bir figürdür. Eserlerinde sıkça gördüğümüz dayanışma, insanlık ve umut temaları, onun toplumu anlamak ve anlatmak için kullandığı araçlardır (Çelik, 2018: 92).

Çelik (2015), “Orhan Kemal'in Edebiyat Sosyolojisindeki Yeri” adlı makalesinde şu konulardan bahsetmiştir: “Orhan Kemal'in esasen bir romancı ve öykü yazarı olarak tanınır, ancak zaman zaman şiir de yazmıştır. “Arabacı Şakir” şiirinin hangi yıl yazıldığına dair kesin bir bilgi bulunmamakla birlikte, genel olarak Orhan Kemal'in edebi anlayışı ve yaşadığı dönemin koşulları göz önünde bulundurulduğunda, bu eserin de onun toplumsal gerçekçi çizgisinde olduğu söylenebilir (Çelik, 2015: 90)

Orhan Kemal, özellikle 1938'de Nazım Hikmet ile tanıştıktan sonra yazın hayatında büyük bir değişim yaşamıştır. O dönemde “sakıncalı” sayılan sol görüşleri benimsediği gerekçesiyle 1938'de askerlik yaparken tutuklanmış ve 5 yıl hapse mahkum edilmiştir. Bu süreç, onun psikolojik dünyasını derinden etkilemiş, bireysel sıkıntılarının yanı sıra toplumun ezilen kesimlerine olan ilgisini artırmıştır. Hapiste yaşadığı zorluklar ve gördüğü baskılar, eserlerine yansıyan derin bir adalet arayışını ve insan sevgisini beslemiştir.

Orhan Kemal'in yazdığı dönemde, yoksulluk, işçi sınıfının zorlukları, toplumsal adaletsizlik gibi konular ön plandadır. “Arabacı Şakir” şiiri de muhtemelen bu sosyal gerçekçi çizginin bir ürünü olarak, yoksul ve emekçi kesimin çilesini anlatmaktadır. Bu da onun o dönemdeki psikolojik durumunu, yani halkın sıkıntılarıyla özdeşleşen, acıyı ve umudu birlikte barındıran bir ruh halini yansıtır.

Orhan Kemal'in felsefi yaklaşımı, “toplumsal gerçekçilik” akımına dayanır. O, bireysel sıkıntılardan çok toplumun geneline yayılan sosyal eşitsizlikleri eserlerine taşımıştır. Orhan Kemal'in eserlerinde kadercilik yerine insanın kendi çabasıyla bir şeyleri değiştirebileceğine dair güçlü bir inanç vardır. Bu, dönemin sol-sosyalist düşünceleriyle de

örtüşmektedir. Ona göre en önemli değer insandır ve insanın emeği kutsaldır. İşçi ve köylü sınıfının verdiği yaşam mücadelesi, onun sanat anlayışında merkezi bir yer tutar. Orhan Kemal'in eserlerinde, ne kadar zor durumda olursa olsun, insanların dayanışma ve umutla mücadele etmeleri gerektiğine dair güçlü bir mesaj bulunur.

“Arabacı Şakir” şiirinin yazıldığı dönemde Orhan Kemal'in psikolojisi, muhtemelen toplumsal adaletsizlik karşısında duyduğu öfke ve emekçiye olan sevgisi ile şekillenmiştir. Felsefi olarak ise insan emeğine ve toplumsal dayanışmaya inanan bir bakış açısına sahiptir. Orhan Kemal, bireysel buhranlardan çok toplumsal meseleleri bilen bir yazar olduğundan, bu şiirinde de muhtemelen yoksul, ezilen ve ağır iş koşullarında çalışan insanların çilesini ve hayata karşı direnişini anlatmıştır. Orhan Kemal'in “Komik Hürriyet” ve “Nazım Hikmet'e” adlı şiirlerini yazdığı dönemlerdeki psikolojik ve felsefi durumu, onun yaşadığı toplumsal olaylar, kişisel deneyimleri ve ideolojik duruşu ile yakından bağlantılıdır. Bu şiirler, onun hem dönemin siyasi baskılarına karşı duyduğu tepkiyi hem de Nazım Hikmet'e duyduğu hayranlık ve bağlılığı yansıtır.

“Komik Hürriyet” şiiri, Orhan Kemal'in Türkiye'deki siyasi baskılara, demokrasi ve özgürlük söylemlerinin gerçekte nasıl çarpıtıldığına dair eleştirel bir bakış açısını yansıtır. Bu şiir, büyük ihtimalle çok partili sisteme geçiş sürecinde veya sonrasında kaleme alınmıştır. Orhan Kemal, bu dönemde siyasi baskılar ve sansürle karşı karşıya kalmıştır. Toplumsal eşitsizlikleri ve halkın çektiği sıkıntıları yazılarında dile getirdiği için sürekli gözaltılar, soruşturmalar ve yasaklarla mücadele etmek zorunda kalmıştır. “Hürriyet” kavramının iktidarlar tarafından nasıl yanlış kullanıldığına yönelik bir hayal kırıklığı içindedir.

Orhan Kemal'in düşünsel dünyası, bireysel özgürlüklerden çok toplumun genel refahına odaklanır. “Komik Hürriyet” şiirinde, ironik bir dille sahte özgürlük anlayışına karşı durur. Çok partili hayata geçişin gerçek bir özgürlük getirmediğini, sadece görünüşte bir değişim olduğunu vurgular.

Orhan Kemal, 1938 yılında askerlik yaparken “gizli komünist örgüt propagandası yaptığı” gerekçesiyle tutuklanarak 5 yıl hapis cezasına çarptırılmıştır. Bu dönemde, Bursa Cezaevi'nde ünlü şair Nazım Hikmet ile tanışmış ve onun fikirlerinden büyük ölçüde etkilenmiştir. “Nazım Hikmet'e” şiiri de büyük ihtimalle bu dönemde ya da Nazım Hikmet'in 1951'de Türkiye'den ayrılmak zorunda kaldığı yıllarda yazılmış olabilir.

Orhan Kemal, hapisane yıllarında büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Nazım Hikmet'ten edebi ve siyasi olarak derin etkiler almış, bu yüzden ona büyük bir hayranlık ve minnettarlık duymuştur. Onun sürgüne gitmesi, Orhan Kemal'de büyük bir üzüntü ve öfke yaratmıştır. Orhan Kemal, bu dönemde işçi sınıfına daha fazla eğilmiş, onların mücadelesini eserlerine taşımıştır. Nazım Hikmet'in başına gelen baskılar karşısında umudu yitirmemek gerektiğini savunmuştur. Bu şiir, bir edebi ustaya duyulan saygının ötesinde, aynı zamanda bir yoldaş dayanışmasının ifadesidir.

“Komik Hürriyet” şiirinin yazıldığı dönemde Orhan Kemal, sahte demokrasi söylemlerine ve halkın özgürlüğünün kısıtlanmasına karşı öfkeli ve eleştirel bir ruh halindeyken “Nazım Hikmet'e” şiiri ise onun hapisane yıllarında ya da Nazım Hikmet'in sürgün edildiği dönemde yazıldığı için daha duygusal, vefa dolu ve özlem içeren bir metindir. Ancak her iki şiir de onun toplumsal gerçekçi ve insancıl bakış açısını, haksızlıklara karşı duruşunu ve umudunu kaybetmeyen karakterini yansıtır. Orhan Kemal'in “Komik Hürriyet” ve “Nazım Hikmet'e” adlı şiirlerini yazdığı dönemlerdeki psikolojik ve felsefi durumu, onun yaşadığı toplumsal olaylar, kişisel deneyimleri ve ideolojik duruşu ile yakından bağlantılıdır. Bu şiirler, onun hem dönemin siyasi baskılarına karşı duyduğu tepkiyi hem de Nazım Hikmet'e duyduğu hayranlık ve bağlılığı yansıtır.

“Komik Hürriyet” şiirinin yazıldığı dönemde Orhan Kemal, sahte demokrasi söylemlerine ve halkın özgürlüğünün kısıtlanmasına karşı öfkeli ve eleştirel bir ruh halindedir. “Nazım Hikmet'e” şiiri ise onun hapisane yıllarında ya da Nazım Hikmet'in sürgün edildiği dönemde yazıldığı için daha duygusal, vefa dolu ve özlem içeren bir metindir. Ancak her iki şiir de onun toplumsal gerçekçi ve insancıl bakış açısını, haksızlıklara karşı duruşunu ve umudunu kaybetmeyen karakterini yansıtır.

Şairin bu incelemedeki şiirlerinde kullandığı anlatım dili oldukça doğaldır; halkın konuşma diliyle örtüşen bir ifade tarzı tercih edilmiştir. Bu durum, Orhan Kemal'in eserlerinin geniş kitleler tarafından anlaşılabilir ve benimsenebilir olmasını sağlamıştır. Bunun yanı sıra şiirlerde mizah öğeleri ve ironi de dikkat çekici biçimde yer almakta; bu öğeler, toplumsal eleştiriyi daha etkili kılmaktadır.

Orhan Kemal'in yaşadığı 1914-1970 yıllarında yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti, savaştan çıkmış bir devlet olarak ekonomik açıdan son derece zor bir durumdaydı. Türkiye Cumhuriyeti bu dönemde önceleri liberal sonra ise devletçi politikalar izlemiştir. Orhan Kemal'in şiirleri incelendiğinde, yazarın eserlerine yansıttığı toplumsal gerçekliğin, güçlü bir gözlem yeteneği ve sade bir dille ifade edildiği görülmektedir.

Orhan Kemal'in sanatçı kimliğini hazırlayan yıllar, 1930'lu yıllardır. O, bu yıllarda dünya edebiyatını tanımaya çalışan bir edebiyat hayranı olarak adlandırılır. Orhan Kemal'in şiirlerini yazdığı 1930'lu yıllar, Onun "Arayış Dönemi" dir. Şiirlerinde 1941'den başlayarak ölümüne dek süren dönem ise, "Toplumcu Dönemi" dir. 1949 ile 1969 yılları arasında herhangi bir şiir yazmadığı görülmüştür. Ancak ölümüne yakın yazdığı son şiirinden hareketle; "toplumcu gerçekçi" duyarlılıktan uzaklaşmadığı söylenebilir.

Orhan Kemal'in edebiyat ve sanat alanındaki ilk bilgisini, cezaevinde Nazım Hikmet'ten aldığı ama bu seferde Onu taklit etmeye başladığı görülmektedir. Nazım Hikmet'te durumdan rahatsızlık duyup etkileneceklerden kurtulmasını ister ve Nazım Hikmet, Orhan Kemal'in çok eskiden yazdığı bir romanını bulup Ona; "Aman kardeşim bırak şiiri. Sen nesir adamısın, hikaye yaz, roman yaz" der. Nazım Hikmet, Orhan Kemal için Fransız, İtalyan, Rus hikaye ve romanlarını getirir. Bu kitapları okuyan Orhan Kemal birkaç ay içinde çok büyük gelişmeler göstermiştir.

Şiirlerde ön plana çıkan temalar arasında işçi sınıfının yaşam koşulları, kentleşmenin yarattığı dönüşümler, bireyin gündelik yaşamla olan mücadelesi ve kültürel değerlerin sürekliliği yer almaktadır. Özellikle kırsal kesimden kente göçün yarattığı sosyal ve ekonomik dönüşümler, şiirlerde sıkça dile getirilmiştir.

1938 yılında Niğde'de askerlik görevini yaparken yargılanarak 5 yıl hüküm giyen Orhan Kemal'in, Bursa Cezaevi'ne taşındıktan sonra 1940 yılında Nazım Hikmet'le tanışması sanat yaşamının önemli dönüm noktalarından biri oldu. 26 Eylül 1943'te serbest kalan Orhan Kemal 1951 yılın da İstanbul'a yerleşti. 26 Eylül 1943'te serbest kalan Orhan Kemal, 1951 yılında İstanbul'a yerleşti. 1966 yılında bir ihbar nedeniyle yeniden tutuklanarak Sultanahmet Cezaevine gönderildi. 35 gün sonra salındı. 1968 yılında bu davadan beraat ettikten 2 yıl sonra, 2 Haziran 1970'te davetli olarak gittiği Sofya'da öldü .

Arabacı Şakir (1941), Komik Hürriyet (1943) ve Nazım Hikmet'e (1943) adlı şiirlerin yazıldığı 1938-1980 dönemi ile ilgili olarak Türk toplum yapısına bakıldığında; o dönemin; iç ve dış dinamiklerin etkisiyle önemli sosyal olay ve olguların yaşandığı dönem olduğu söylenebilir.

Orhan Kemal'in Arabacı Şakir, Komik Hürriyet ve Nazım Hikmet'e adlı şiirlerini yazdığı 1941 ve 1943 yılları, Onun "Toplumcu dönemi" ne denk gelmektedir. Onun, bu 3 şiirinde seçtiği ve işlediği konularda, 1941 ve 1943 yıllarındaki ülkemizin sosyo- kültürel ve ekonomik durumundan ve o dönem ile ilgili olan sosyo-kültürel koşullardan etkilendiği görülmektedir. Orhan Kemal bu şiirlerini "Toplumcu dönemi" nde yazmıştır.

Bursa Nilüfer Belediyesi'nin 8-9 Aralık 2017 tarihinde gerçekleştirdiği ve "2017 Yılı'nın Yazarı Orhan Kemal Etkinlikleri" kapsamında, "Sokağın Aynası Orhan Kemal Sempozyumu" gerçekleştirilmiştir. Bu sempozyumun kapanış programı için çok özel bir konser planlanmış ve Orhan Kemal'in şiirlerinden "Arabacı Şakir", "Komik Hürriyet" ve "Nazım Hikmet'e" adlı şiirler bestelenmesi için, Turgay Erdener, Nedim Yıldız ve Hasan Uçarsu'ya sipariş verilmiştir. Bu eserlerin, bu istek üzerine çoksesli koro için bestelendiği sonucuna ulaşılmıştır.

Arabacı Şakir adlı eser; "Serbest Modalite" kullanılarak bestelenmiştir. Eserdeki bu kullanım daha ziyade makam düşünülerek değil; "makam dizilerinin renkleri" ni kullanım anlamındadır. Eserin armonik yapısı ile ilgili olarak; belli

bir ekole bağı bir kullanımdan söz edilemez ancak; gelenekle bağını koparmamış olan bir armoni sistemi kullanılmıştır. Besteci, kendine has bir şekilde kullandığı dizilerden yola çıkarak armonik bir doku oluşturmuştur. Eserin formu; A (a b a) - B (c d) - C (e f) - D (g f) - A (a b a) şeklindedir.

Arabacı Şakir adlı eser müziksel açıdan incelendiğinde eserin bestecisinin; “şiiir ana teması itibarı ile dizelerde anlatılan konuları melodilere anlamlı olarak taşıyarak ve bu anlamdan uzak düşmeden besteleme yaptığı” görülmüştür. Besteci Erdener, bestesi ile ilgili hislerini şu sözlerle anlatmış; “Orhan Kemal çocuk yaşlarda tanıştığım az sayıda yazarlardan biridir. Orhan Kemal’in toplumcu, toplumu düşünen yaklaşımları, akıcı üslubu, kullandığı temiz Türkçe, konularının sahiciliği beni derinden etkilemiştir. “Edebiyatı, öteden beri besteciler için, özellikle de benim için bestelenen bir hazine olarak görürüm. Bu sempozyumda seslendirilmek üzere müziklediğim “Arabacı Şakir” de, Orhan Kemal her zamanki gibi toplum merkezli bir eser yaratmış. Bu koro eserinde en fazla üzerine düştüğüm şey bu dizelerin taşıyıcılığını yapmak, ona uzak düşmemek oldu”.

Komik Hürriyet adlı eser la hicaz dizisi ile başlamaktadır. 30. ölçüye kadar devam eden la hicaz dizinin kullanımı ile 30. ölçüde sol nikriz veya sol minöre gidiş, oradan da 8 ölçü süren bir modülasyonla re minör tonuna geçiş yapılmıştır. 53. ölçüde tekrar la hicaza dönüş yapılmıştır. 78. ölçüye kadar la hicaz dizinin kullanımı vardır. 77. ölçüde sol minör tona geçiş yapılmış ve sol minör ton 101. ölçüye kadar devam etmiştir. 101. ölçüde si kürdiye geçiş yapılmış, 133. ölçüye kadar si kürdi devam ederek 133. ölçüde si kürdide bitmiştir. Si kürdi içinde kısa süreli eksen değişiklikleri olsa da bu kısmın asıl tonu; si’dir. Bitiş; koda ile si hüseyini veya si minördedir.

Eserde armonik ve kontrapunktal yazı birlikte kullanılmıştır. Her iki yazı stilinde de üçlü ve dörtlü armoni gözetilmiştir. Eserin formu şiiir içerik yapıyla örtüşmektedir ve I. Bölüm: A ve B olmak üzere iki fikirden, II. Bölüm: C ve Ç düşüncelerinden, III. Bölüm: D fikrinden oluşmaktadır.

Komik Hürriyet adlı eserin bestecisinin “eseri besteleme sürecinde müziğin ortaya çıkmasını sağlayan şiiir konusu ve anlamı bağlamında, hür olmak bir insanlık idealidir ve insan sesleri ve dili ile bunu ifade edebilmek, etkili kılmayı güçlendirmek için çok avantajlı ve anlamlıdır. İkinci olarak da insanın müzikle kendini ifade edebilme ve duyduğunu anlamlandırabilme gerçekliği kültürel ve sosyolojik birikimleri ile sürdürdüğeldiği ortaklıklara dayanır” şeklindeki düşüncesi ile “şiiirdeki ironiyi, hüznü, iç çekmeyi, alayı, coşkuyu ve nükteyi gerektiği anda ve dozda müzik yoluyla da aktararak besteleme yaptığını belirtmiştir.

Nazım Hikmet’e adlı eser, “mi sesi merkezli” dir. Batı müziğindeki gibi fonksiyonel mi minör tonu kullanımı yoktur daha çok “modal mi minör” tonunu çağrıştırmaktadır. Eserde mi minör tondan si sesi üzeri; “hicazkar” makamına geçişler, zaman zaman da sol ve la sesleri etrafında; “oynak perde etkisi” kullanılmıştır. Sol sesi üzerine kurulan “nikriz” ve “nihavent” makamları görülmektedir. Bu eserde bestecinin besteleme prensibi; bu ton ve makamlar üzerindedir. Eserde, fonksiyonel olmayan batı müziği ve Türk müziği armoni sistemi özellikleri kullanılmıştır. Mi minör tondan si sesi üzeri; “hicazkar” makamına geçişler ve zaman zaman da sol ve la sesleri etrafında; “oynak perde etkisi” ile sol sesi üzerine kurulan “nikriz” ve “nihavent” makamları görülmektedir. Yine “Nikriz-nihavent” makamları içerisinde; değişik zamanlarda görülen “oynak perde etkisi” bulunmaktadır. Eser bölmeli bu eserin tonal alanları şunlardır: I. Bölme: Mi II. Bölme: Sol III. Bölme: Mi olarak 3 bölmelidir. Nazım Hikmet’e adlı eserin bestecisi; “şiiirde kullanılan dilin iç sesini ve ritmini ortaya çıkararak müzik oluştururken, bir takım ritmik davranışlar ortaya çıkararak besteleme yaptığını belirtmiştir. Agogic denilen bu ritim oyunları, vurguların kayması, senkopların ötelenmesi; aynı zamanda özellikle koro müziğinde oluşturulmak istediği katmansallık özelliğini ortaya çıkarmıştır. Şiiir iç sesi ve ritminden gelen bir anlayış ile besteleme yaptığını belirtmiştir.

Besteci Uçarsu, bestesi ile ilgili hislerini şu sözlerle anlatmış; “Bir edebiyat sempozyumu ya da kongresine konu alınan edebiyat insanının eserlerinden yola çıkarak üretilen yeni bir müzik eserinin ilk ırcası aracılığıyla toplantıya alanlar arası bir zenginlik katılması, söz konusu buluşma için özel olarak yeni bir sanat eseri üretme fikri, bunca yıllık

bestecilik hikayemde ilk kez karşılaştığım çok ayrıcalıklı bir durumdur. Müzik ve edebiyat birbirleriyle iç içe geçmiş, ortak üretimler yapmış iki kardeş alandır. Bir şair ile ilgili bir toplantıda onun önceden bestelenmiş şiirlerinin seslendirildiği etkinlikler mutlaka çokça olmuştur ve olmaktadır. Oysa burada özellikle belirtmek istediğim ayrıcalıklı durum, belli bir etkinlik için özel olarak yeni eserler üretilmesi fikridir. Daha önce hiç duymadığım, hiçbir surette şahit olmadığım böylesi bir öngörünün bir parçası olmak, bu buluşmanın içinde bir müzik üreticisi olarak yer almak beni çok heyecanlandırmakta. Bu vesile ile müzik ile doğrudan ilgilenen müzik dinleyicileri ile buluşmanın ötesinde farklı alanlardan kültür insanlarına da ulaşıyor olmak, müziğimin onlarda nasıl hisler uyandırdığını gözlemlemek benim açımdan oldukça farklı bir duygu olacaktır. Bu süreçte Orhan Kemal'in daha önce hiç bilmediğim bir yanını, onun az sayıda da olsa yazmış olduğu şiirlerini tanımanın verdiği şiirsel zenginlik ile sevindim. Nihayetinde ortaya tutkuyla, arzuyla bestelediğim bir müzik çıktı. 1943 yılında hapisneden çıkan ve karısına kavuşmanın heyecanı dolu Orhan Kemal'in bir yandan yaşadığı yoğun duygusallığı öte yandan arkadaşı Nazım Hikmet'i geride yapayalnız bırakmasının verdiği hüznün oluşturduğu karmaşığ, anılarla beslenen umut dolu bir tavırla nasıl kararlılıkla üstesinden geldiğini; Ben de şairle birlikte yaşayıp müziğime yansıtım"; sözleri sonuçlar arasındadır.

Çok sesli bestelenmiş eserleri müzikal açıdan değerlendirildiğinde, Orhan Kemal'in şiirlerinde belirgin bir ritmik yapı gözlemlenmektedir. Serbest ölçü kullanmasına rağmen şiirlerin melodik yapısı güçlüdür. Özellikle halk şiiri geleneğine ait ses benzerlikleri, tekrarlar ve ahenk unsurları, şiirlerin hem yazılı hem de sözlü aktarımında etkileyici olmasını sağlamaktadır. Bu da şiirlerin potansiyel olarak bestelenmeye uygun bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca bazı şiirlerde geleneksel ezgi kalıplarının izlerine rastlanmakta; bu durum, edebi yapının müzikal öğelerle bütünleşmesini sağlayarak çok katmanlı bir anlatı yapısı oluşturmaktadır.

Orhan Kemal'in şiirleri, onun edebi kimliğinin önemli bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Bu şiirlerde toplumcu gerçekçi yaklaşımın etkisi açıkça hissedilmekte; bireylerin yaşamsal sorunları, sınıfsal farklılıklar, göç olgusu ve kültürel değerler, sade ve anlaşılır bir dille ifade edilmektedir. Eserlerinde gündelik yaşamı anlatma biçimi, yazarın halkla olan bağına güçlendirmekte ve şiirlerinin geniş kitlelerce anlaşılabilir olmasını sağlamaktadır.

Yapılan analizler sonucunda, Orhan Kemal'in şiirlerinde sadece toplumsal meselelerin değil, aynı zamanda müzikal unsurların da ön planda olduğu belirlenmiştir. Şiirlerdeki ritmik yapı, uyak düzeni, tekrarlar ve ses öğeleri, edebi anlatımı güçlendiren müzikal bir atmosfer yaratmaktadır. Bu özellikler, şiirlerin aynı zamanda müzikle ilişkilendirilebilecek estetik bir yapı taşıdığını göstermektedir. Sonuç olarak, Orhan Kemal'in şiirleri, hem sosyo-kültürel içerikleriyle hem de müzikal nitelikleriyle çok boyutlu bir incelemeye olanak tanımaktadır. Bu bağlamda yazarın şiirleri, edebiyatın yalnızca bireysel bir ifade biçimi olmadığını; aynı zamanda toplumun kültürel hafızasını taşıyan ve müzikal estetikle birleşen bir yapı olduğunu göstermektedir. Orhan Kemal'in çok sesli olarak bestelenmiş şiirleri, onun edebi mirasının yeni sanatsal biçimlerle bütünleşmesini sağlamaktadır. Bu şiirler, hem toplumsal içerikleriyle hem de müzikal yapılarıyla çok katmanlı bir anlatım sunar. Çok sesli müzik, edebi anlatımı yalnızca metin düzleminde değil, ses aracılığıyla da çoğaltarak, sanatın iletişim gücünü artırmaktadır. Dolayısıyla Orhan Kemal'in şiirleri, hem yazılı edebiyat hem de müzikal performans açısından disiplinler arası bir değer taşımaktadır.

Kaynakça

- Alay. O. (2016). Türk Halk Şiirinde Öteki Gerçeklik Olarak İroni. *Folklor/Edebiyat Dergisi*. 22 (88). 117-130.
- Alver. K. (2011). "Sosyoloji Okuma Kitabı". Ankara. Hece Yayınları.
- Arel. S. H. (1997). *Prozodi Dersleri*. 2. Basım. İstanbul. Pan Yayınları.
- Arslan. G. (2017). Türk Halk Şiirinin Toplumsal İşlevi. *Folklor/Edebiyat Dergisi*. 23(90). 55-65.
- Austin. W. (1966). "Music in the Twentieth Century". New York. Norton.
- Aydın. S. (2016). Orhan Kemal ve Sosyal Yapının Edebiyattaki Yansıması. *Edebiyat ve Toplum Dergisi*. 12(3). 110-120.

- Çelebioğlu. A. (1986). “Manilerle Divan Şiirinde Ortak Hususiyetler”. Türk Halk Edebiyatı ve Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri). İstanbul. Sayı 415-416.
- Çelik. A. (2015). Türk Halk Şiirinde Biçim ve Anlam İlişkisi. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demir. S. (2016). Edebiyat ve Toplum. Bir Temsil Aracı Olarak Edebiyatın İşlevleri. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demirci. İ. (2014). Orhan Kemal’in Şiirleri. Hece –Bereketli Toprakların Yazarı Orhan Kemal. Yıl. 18 (205). 371-377.
- Demirci. M. (2013). “Bestekar Mehmet Rakım Elkutlu'nun Günümüze Ulaşan Eserlerinin Analizi.” Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demirtaş. H. (2014). Orhan Kemal’in Romanlarında Toplumsal Gerçekçilik. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erbay. N. (2018). Bayburtlu Zihni. Klasik ve Halk Şiir Kültürünün Ortak Yansıtıcısı. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 57. 229-243.
- Erkal. M. E. (2016). “1938-1980 Dönemi Türkiye’de Sosyal Yapı ve Dinamikleri”. No. 5. Sosyoloji Konferansları.
- Erkilet. A. (2007). Toplumsal Yapı ve Değişme Kuramları. Ankara. Hece Yayınevi.
- Günay. E. (2011). Müzik Sosyolojisi. Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış. 2. Basım. İstanbul. Bağlam Yayıncılık.
- Hacısalıhoğlu. E. (2008). 1945-1960 Döneminde Türkiye’de Çalışma Yaşamının Orhan Kemal Romanlarında Temsili. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kara. M. (2019). Halk Şiiri ve Modern Türk Edebiyatı Arasındaki Etkileşim. Edebiyat İncelemeleri Dergisi. 35(1). 98-110.
- Kemal. O. (2007). Yazmak Dolu Dizgin. Günlükler ve Şiirler. 2. Baskı. İstanbul. Everest Yayınları.
- Kuloğlu. Ü., Gülmemed. S. (2009). Tarihsel Süreç İçinde Türkiye’de Müzik ve Edebiyat İlişkisi. Ankara. Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Kültür Portalı Projesi.
- Ritzer. G. (2013). Sociological Theory. (Çeviren. Himmet Hülür). Ankara. De Ki Yayınevi.
- Say. A. (2002). Müzik Tarihi. Ankara. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Şimşir. N. B. (2009). Doğunun Kahramanı Atatürk. 2. Baskı. Ankara. Bilgi Yayınevi.
- TDV İslam Ansiklopedisi. (2023). Orhan Kemal.
- Türk Edebiyatçılar İnternet Ansiklopedisi. (2022). Orhan Kemal.
- Ümit. A. Öğütçü. I. (2012). Orhan Kemal. Ankara. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Yıldırım. B. (2017). Türk Halk Şiirinin Temel Motifleri Üzerine Bir İnceleme. Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi. 24(2). 58-70.
- Yılmaz. F. (2018). Toplumsal Değişimin Edebiyata Yansımaları. Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi. 29(1). 105-120.
- Yumuş. S. (2017). Orhan Kemal’in Romanlarında Sosyal Değerler. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Beyan ve Açıklamalar

1. Araştırmacıların katkı oranı beyanı / Contribution rate statement of researchers: Birinci yazar /First author % 50, İkinci yazar/Second author % 50.
2. Yazarlar tarafından herhangi bir çıkar çatışması beyan edilmemiştir (No potential conflict of interest was reported by the authors).
3. Bu araştırma 2020 yılında yayınlanan Doktora Tezinden üretilmiştir.
2. Yazarlar tarafından herhangi bir çıkar çatışması beyan edilmemiştir (No potential conflict of interest was reported by the authors).
3. Bu araştırma 2020 yılında yayınlanan Doktora Tezinden üretilmiştir.

Emine KOCA

Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, emine.koca@hbv.edu.tr, Ankara-Türkiye
ORCID: 0000-0001-6607-5652

Avrupa Birliği Atık Politikaları Bağlamında Tekstil ve Moda Sektörünün Atık Yönetim Stratejileri

Özet

Sürdürülebilirlik bağlamında, AB atık politikalarının gelişim süreci ve bu doğrultuda tekstil ve moda sektöründeki atık yönetim stratejilerinin açıklandığı bu çalışmada, kapsamlı bir literatür araştırması sonucunda ulaşılan bilgiler derlenerek, Atık Çerçeve Direktifi (WFD), atık hiyerarşisi ve geri dönüşüm yöntemleri, ekolojik, ekonomik ve sosyal boyutlarıyla ele alınmıştır. 20. yüzyılda çevresel etkileri en aza indirmeyi amaçlayan atık yönetiminin, 21. Yüzyılda yeni bir anlayışa evrilmesine zemin oluşturduğu ve kaynaklarının uygun şekilde yönetilmesini de kapsayan, sürdürülebilir atık yönetimine yönelik daha derinlemesine bir yaklaşım ile ürünün tüm yaşam döngüsüne odaklandığı görülmüştür. Bu kapsamda, tekstil ve moda endüstrisinde döngüsel tasarımın, döngüsel iş modellerinin önemli bir bileşeni olduğu vurgulanmış, üretim ve tüketim süreçlerini yeniden tasarlamayı amaçlayan döngüsel ekonomi modeline uyumlu olacak şekilde “sıfır atık” yaklaşımının temelini oluşturduğu geri dönüşüm yöntemleri ve döngüsel tasarım modellerinin atık yönetimi açısından önemi yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: tekstil, moda, sürdürülebilirlik, atık yönetimi, geri dönüşüm, döngüsel.

Waste Management Strategies Of The Textile And Fashion Sector In The Context Of European Union Waste Policies

Abstract

In this study, in the context of sustainability, the development process of EU waste policies and waste management strategies in the textile and fashion sector are explained. The information obtained as a result of a comprehensive literature research is compiled and the Waste Framework Directive (WFD), waste hierarchy and recycling methods are discussed with their ecological, economic and social dimensions. It has been observed that waste management, which aimed to minimize environmental impacts in the 20th century, has formed the basis for evolving into a new understanding in the 21st century, focusing on the entire life cycle of the product with a more in-depth approach to sustainable waste management, including the appropriate management of resources. In this context, it was emphasized that circular design is an important component of circular business models in the textile and fashion industry, and the importance of recycling methods and circular design models, which form the basis of the "zero waste" approach in terms of waste management, was commented in line with the circular economy model that aims to redesign production and consumption processes.

Keywords: textile, fashion, sustainability, waste management, recycling, circular.

1. Giriş

Küresel bazda sürdürülemez bir üretim ve tüketim yapısının sonucunda her yıl çöplüklerde sonlanan tonlarca endüstriyel ve kişisel atığın yarattığı çevresel olumsuzlukların toplumsal yaşama yansımaları, atıkların ekonomik ve sosyal boyutları da düşünülerek yönetilmesi gereken önemli bir sorun olarak ele alınmasını zorunlu kılmıştır. Dünya, Çevre ve Kalkınma Komisyonu'nun (WCED) 1987 Brundtland Raporunda; “gelecek nesillerin kendi ihtiyaçlarını

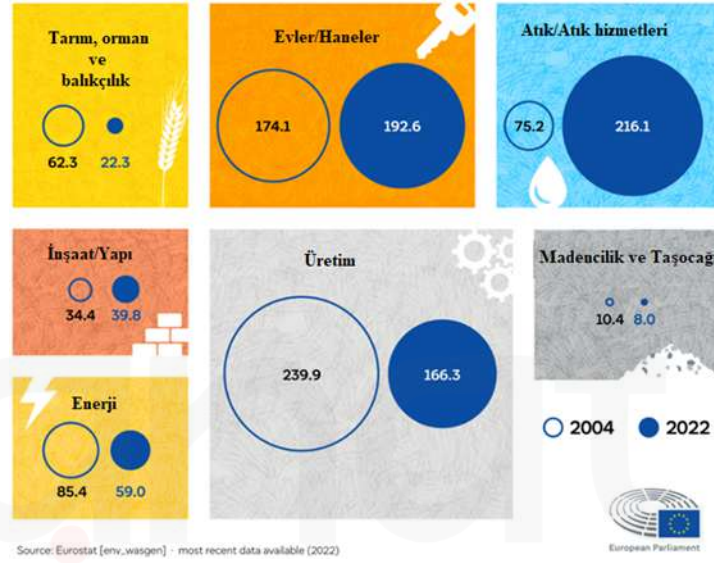
karşılama yeteneğini tehlikeye atmadan bugünün ihtiyaçlarını karşılayan kalkınma” (Brundtland, 1987:41) olarak tanımlanan sürdürülebilir kalkınma doğrultusunda yol haritası belirlenmiştir. 1992 Rio Konferansında “kaynakların sürdürülebilir kullanımı” başlığı altında yenilenemeyen doğal kaynakların azalmasının yaratacağı ciddi sorunlara dikkat çekilmiş, teknoloji ve sosyal örgütlenmenin çevrenin şimdiki ve gelecekteki ihtiyaçları karşılama yeteneği üzerindeki etkilerine yönelik ilkeler belirlenerek, kavramın ekonomik, ekolojik ve sosyal boyutu ortaya konmuştur. Bu nedenle, çok boyutlu bir kavram olan sürdürülebilirlik, bir felsefe veya yaklaşım olarak görülmekte ve istenen sosyal, ekonomik ve çevresel sonuçlara ulaşmak için ekonomik ve ekonomik olmayan faaliyetlere kaynak kullanımı ve tahsisinde sorumlu kararlar alma yeteneği olarak da tanımlanmaktadır (Ozili,2022:4).

Günümüzde sürdürülebilirlik, mevcut ve gelecekteki insanların makul ölçüde sağlıklı olduğu; toplumların ve ulusların güvenli, barışçıl ve gelişen; herkes için ekonomik fırsatların olduğu; yaşamı destekleyen biyosferin bütünlüğünün bu hedefleri mümkün kılmak için gerekli düzeyde restore edildiği ve sürdürüldüğü bir dünya vizyonu olmuştur (Cortese ve Rowe, 2017:2). Birleşmiş Milletler, Avrupa Birliği, Avrupa Parlamentosu ve bağlı organları, Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonu, gibi uluslararası düzeyde ilgili kurum ve komisyonlar, çeşitli eylem planlarıyla ve çok sayıda yasal düzenlemelerle, çevre odaklı sürdürülebilirlik uygulamalarının ekonomik ve sosyal açıdan yaratacağı etkilere yönelik ilkeler ve stratejiler geliştirmeye devam etmektedirler.

Birleşmiş Milletlerin (BM) 2015 yılında New York'ta düzenlediği Sürdürülebilir Kalkınma Zirvesi'nde 2030 yılına kadar dünyada yoksulluk, çevre ve iklim krizi, refahın adil paylaşımı ve barışın sağlanması için küresel bir eylem çağrısı niteliğinde Sürdürülebilir Kalkınma Amaçları kabul edilmiştir. Ancak, Birleşmiş Milletler 2024 Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri Raporu'na göre; 2015 yılı Sürdürülebilir Kalkınma Zirvesi'nde kabul edilen 17 Sürdürülebilir Kalkınma Amacı ve 169 ilişkili hedeften sadece % 17'sinin 2030'a kadar başarılı olmak için yeterli ilerleme gösterdiği ve gündemi gerçekleştirme yolundan ciddi şekilde sapılmış olduğu belirtilmiştir. Raporun çevre boyutunda; küresel emisyonları genel olarak azaltmak için emisyon yoğunluğunu azaltmada kaydedilen ilerlemenin yetersiz olduğuna dikkat çekilerek, 2023 yılında, enerji yanması ve içinde atıkların da yer aldığı endüstriyel süreçlerden kaynaklanan küresel CO2 emisyonları %1,1 artarak benzeri görülmemiş bir şekilde 37,4 gigatona ulaştığı belirtilmektedir. Düşük karbonlu dönüşümleri hızlandırmak ve yeşil üretim stratejileri geliştirmek için, her ülkenin kendine özgü güçlü yönlerine göre uyarlanmış iş birliği ve yaklaşımlar gerektirdiği vurgulanmaktadır. Sonuç olarak; acil çevresel zorlukların ve bunların altında yatan itici güçlerin ve bağlantıların ele alınması, karbon ayak izini azaltmaya yönelik yerel, ulusal ve küresel düzeylerde yoğunlaştırılmış, hızlandırılmış çabalar ve kapsamlı ve entegre bir yaklaşım gerektirdiği ve acil eylem zorunluluğu belirtilmektedir (UN,2024:27- 48).

Tüm dünya için öncelikli eylem zorunluluğu olan öncelikli konulardan biri atıklardır. Üretim ve tüketimden kaynaklanan atıkların büyük çoğunluğunun depolama alanları ve nihayetinde çöp alanlarında sonlanması, çevre ve insan sağlığı açısından tehlike oluşturmaktadır. Özellikle sürekliliği olan büyük miktarlardaki endüstriyel atıklar tüm sektörlerin yönetilmesi zor olan önemli bir sorundur. Çöp sahalarının kontrol edilemez ortamında bozunan atıkların, iklim değişikliğine katkıda bulunan sera gazlarının en büyük kaynağı olduğu bilinmektedir. Yoğunlaşan nüfus, gelişen teknoloji ve yaşam tarzlarındaki değişime neden olan birçok faktör nedeniyle her yıl daha da çoğalan atık miktarları dikkate alındığında; atıkların sadece günümüz için değil gelecek için de tehlike oluşturduğu görülebilmektedir.

AB'de Üretilen Atık (milyon ton)



Şekil 1. AB'de Sektörlere Göre Üretilen Atıkları ve 2004'ten 2022'ye Kadar Olan Değişiklikleri Gösteren İnfografik (European Parliament, 2024).

Şekil 1'deki 2004 ve 2022 yıllarındaki atık miktarlarındaki artış oranlarında üretim atıklarının oldukça yüksek olduğu görülmektedir. Birleşmiş Milletler 2024 Raporuna göre geri kazanılan atık, 2022'de toplam atığın yarısından fazlasını (%61,4) oluşturmuştur. Geri kalan atık ya çöplükte (30,2%), enerji geri kazanımı olmadan yakılmış (%0,4) veya başka bir şekilde bertaraf edilmiştir (%8,0). Küresel sera gazı emisyonları ve atmosferdeki karbondioksit konsantrasyonları 2022'de bir kez daha yeni rekorlara ulaştığı ve 2023'te yavaşlama belirtisi göstermediği belirtilen raporda, sera gazı emisyonlarında 2030'a kadar köklü azalmaların gerçekleşmesi ve 2050'ye kadar net sifıra ulaşması gerekliliği vurgulanmıştır. Ancak, Avrupa komisyonu (2025), ortalama bir Avrupalının her yıl 5 ton atık ürettiği, bunun sadece %38'inin geri dönüştürüldüğü ve bazı AB ülkelerinde evsel atıkların %60'tan fazlasının hala çöp sahalarına gittiğini belirtmektedir. Bu sonuçlar, sürdürülebilir kalkınma kapsamında önerilen; atıkların çevre ve insan sağlığı açısından bir tehdit olmaktan çıkıp, ekonomi için bir girdiye dönüştürülmesini amaçlayan atık yönetim stratejileri benimsenmesinin önemini ortaya koymaktadır. Raporda 2030 gündemi'nin kabulünden bu yana, ülkelerin resmi istatistikleri kamu kullanımına açmada önemli ilerleme kaydetmiş olmasının belirtilmesi de gelişmeleri izlemeyi daha kapsayıcı hale getirirken, farklı bakış açılarını ve ihtiyaçları içermesi açısından da önemlidir. İzleme eylemleri için yönetmelikler, uygulamalar ve istatistikler temel araçlardır. Kuruluşların sera gazı (GHG) emisyonlarını hesaplamalarına ve yönetmelerine yardımcı olmak için geliştirilen küresel tanınırlığa sahip bir standart olarak Sera Gazı Protokolü (GHG Protokolü) bir örnektir. “Ekolojik ayak izi”, “karbon ayak izi” gibi kavramlar ise önemli ölçütler olarak işlev görmektedir.

İnsan faaliyetleri sonucunda ortaya çıkan Ekolojik Ayak İzi, aynı süre içerisinde üretebilecek doğal kaynak miktarıyla, doğal kaynakların kendini yenileme kapasitesinin karşılaştırılması ile ortaya çıkan çevresel sürdürülebilirlik hedeflerine ulaşmak için önemli bir ölçüttür. İnsan kaynağı çıkarımı ve atık üretiminin bir ekosistemin çıkarılan kaynakları yenileme ve üretilen atığı emme yeteneğini aşması durumunda ortaya çıkarak, dünyanın yaşamı destekleyen doğal sermayesinin tükenmesine ve atık birikmesine yol açar (Schaefer vd., 2006:10). Küresel ölçekte toplam ekolojik ayak izinin en büyük bileşeni olan karbon ayak izi, farklı ürün, gövde ve süreçlerin sera gazı yoğunluğunun ölçülmesi olarak ifade edilmektedir (Pandey vd.,2011:135). Karbon ayak izi, enerji tüketimi, ulaşım, üretim ve atık üretimi gibi faaliyetlerden kaynaklanan emisyonları içerdiği için yaşam alanlarının tümünde kullanılan kaynakların sürdürülebilirliği açısından önem taşımaktadır. Kaynakları, kendilerini yenileme hızından daha fazla tüketmeyi sürdürmek dünyayı yok

etmek anlamına geleceği için daha az kaynaktan daha fazlasını elde etmede yeni stratejiler ve yöntemler geliştirmek zorunluluğu doğmuştur. Bu noktada önemli bir sorun olarak görülen atıkların, önlenmesine yönelik atık yönetim stratejilerin belirlendiği düzenlemeler yapılmış ve geliştirilmeye de devam etmektedir. Ayrıca, iklim değişikliğinin insanlığın karşılaştığı en büyük sorun olduğu konusunda hem fikir olan bilim insanları ve karar vericiler; sera gazı emisyonlarını azaltmak için hızlı önlemler almanın, iklim değişikliğinin hem yıkıcı etkilerini hem de neden olacağı ekonomik kayıpları önlemek için de hayati önem taşıdığını iddia etmektedirler.

Atık sektörünün iklim ısınmasına doğrudan katkısının %90'ından fazlası, hem çöplüklerden ve katı atık depolama alanlarından hem de atık su arıtımından gelen organik atıkların anaerobik bozunmasından kaynaklanan metandır (Wilson vd., 2024:860). Hükümetlerarası İklim Değişikliği Paneli AR7 raporu (IPCC,2025:35), endüstrilere göre geçmiş ve mevcut emisyon seviyeleri başlığı altında; sektörler genelinde malzeme son kullanım talebi, malzeme verimliliği, tüketim kalıpları, döngüsellik ve atıklara yönelik kararlar alınmış ve daha iyi atık ve kaynak yönetimi için önlemlerin, iklim azaltımı planlamasının temel bir parçası olarak entegre edilmesi önerilmektedir.

Hızla büyüyen küresel nüfusun, ham madde tüketimini artırması ve bu döngünün her zamankinden daha fazla endüstriyel atık yaratması, atıkların sürdürülebilir ve etkili bir şekilde yönetilmesinin aciliyetini daha da artırmıştır. Bu kapsamda, Avrupa Birliği, atığı ve çevre üzerindeki etkisini azaltmak için “döngüsel ekonomi” olarak bilinen daha sürdürülebilir bir modele geçişi teşvik etmektedir. Böyle bir döngüsel ekonomi yaratma yolunda atılacak önemli bir adım, daha iyi bir yaşam kalitesine yol açan ancak, aynı zamanda çevre ve gelecek nesiller üzerindeki etkiyi en aza indirmeyi amaçlayan bir tüketim modeline geçmektir (European Parliament, 2023).



Şekil 2. Döngüsel Ekonomi Modelini Açıklayan İnfografik (European Parliament, 2023).

Şekil 2'deki döngüsel ekonomi modeli incelendiğinde, malzemelerin ve ürünlerin yeniden kullanım, onarım, yenileme ve geri dönüştürme yoluyla yaşam döngüsünün uzatıldığı daha verimli kullanımla atıkların azaltıldığı, üretim ve tüketim modeli olduğu görülmektedir. Ayrıca, çevreyi koruma, hammadde bağımlılığını azaltma, iş yaratma ve tüketicilere ekonomik kazanç avantajları sağlayarak, sürdürülebilirliğin ekolojik, ekonomik ve sosyal bileşenlerini kapsadığı söylenebilir.

Atıf direktifinde 2050 yılına kadar döngüsel ve iklim açısından nötr bir ekonomi inşa etmek için son yıllarda atıkları azaltmak ve ürünleri daha sürdürülebilir hale getirecek birçok yeni önlem getirilmiştir. Yeni veya güncellenen mevzuat, eko tasarım, paketleme, yeşil aklama, onarım hakkı, atık yönetimi ve diğer önemli alanları kapsamaktadır. 2019'dan 2023'e kadar 62 Üye Devlet ve Avrupa Birliği, sürdürülebilir tüketim ve üretim modellerine geçişi hızlandırmak için 516 politika aracı bildirmiş ve 2023'teki yeni politikalar ile sürdürülebilir tüketim ve üretim modellerini yüksek etkili sektörlere entegre etmiştir (UN,2024:33).

Bütün gelişmelerden, başlangıçta atık toplama ve mümkün olan en az çevresel zararı verecek şekilde bertaraf etme yoluyla çevresel hasarı en aza indirme amacıyla başlayan atık yönetimi stratejilerinin, 21. Yüzyılın başlarından itibaren daha sürdürülebilir bir atık ve kaynak yönetimi'ne dönüşerek, döngüsel bir ekonomiye ve 'sıfır atık' nihai hedefine doğru ilerlediği görülmektedir. Böylece, sürdürülebilir atık yönetiminin Dünyamızın değerli kaynaklarının uygun şekilde yönetilmesine ve yeni nesiller için ekonomide korunmasını sağlama hedefine doğru ilerlediğini söylemek mümkündür.

Günümüzde sürdürülebilir atık yönetiminin karbon emisyonlarının azaltılmasında hayati bir rol oynadığı, atıkların çöplüklere girmesi veya denizlere, tarım alanlarına karışarak, yaşamın tüm alanlarına verdiği hasarın, atık üretimini en aza indirme ile doğrudan ilişkili olduğuna yönelik çevresel farkındalık artmıştır. Bu yönde yapılan yoğun çalışmalar sonucunda kapsamı genişletilmiş “entegre atık yönetimi”, “bütünleşik atık yönetimi” gibi içeriğinde atıkların kaynağında azaltılması, geri kazanımı, tekrar kullanımı vb. önlemleri içeren yeni yönetim stratejileri benimsenmeye başlamıştır. Akademisyenler, kurumlar, küçük orta ölçekli işletmeler (KOBİ'ler) ve sivil toplum kuruluşları gibi birçok aktör, AB politikalarının yönlendirdiği atık azaltma ve geri dönüşüm stratejilerini geliştirmeyi güçlü bir şekilde desteklemektedirler.

2. AB Atık Politikası ve Atık Hiyerarşisi

Mümkün olduğunca atıktan yüksek kaliteli kaynaklar çıkararak döngüsel ekonomiye katkıda bulunmayı amaçlayan AB atık politikası; atık yönetimini iyileştirmek, geri dönüşümde yeniliği teşvik etmek, atık depolama alanını sınırlamayı hedeflemektedir. Belirli atık kategorileri belirli yaklaşımlar gerektirdiği için genel yasal çerçevenin yanı sıra AB'nin farklı atık türlerini ele alan birçok yasası vardır.

Avrupa Parlamentosu ve Konseyi Yönetmeliği Atıklar Hakkında Yönerge'ye göre 'atık', sahibinin attığı veya atmayı planladığı veya atması gereken herhangi bir madde veya nesne anlamına gelmektedir. “Atık yönetimi” atıkların toplanması, taşınması, geri kazanılması ve bertarafını içeren tüm işlemlerin denetimi ve bertaraf sahalarının bakımı kapsayan eylemler sürecidir (European Commission, 2025a). Bertaraf kaçınılmaz olarak genellikle kontrolsüz olan çöplük anlamına gelmesine rağmen, emisyonların yakalanması ve sıhhi çöplüğün evrimi konusu 1970'lerin sonlarına kadar düşünülmemiştir. Organik atıkların anaerobik bozunmasının metan üreteceği bilindiği halde, küresel ısınma üzerindeki etkisinin karbondioksitin yirmi katından fazla olduğunun daha sonra anlaşılmış olması girişimleri artırmıştır (Wilson vd., 2024:861). Doğal kaynaklara olan talebin artması, üretim yöntemlerinden kaynaklanan atık miktarlarının yanı sıra değişen tüketim davranışları ile kullanım ömrü kısalan ürünlerin daha kısa sürelerde atık miktarlarını çoğaltması kaygıları artırmaya ve çevre lobilerinin eylemleri ile farkındalığın artmasına neden olmuştur. Bu durum, resmi geri dönüşüm programlarına kamu katılımını gerektiren mevzuatlarla daha da ivme kazanarak, “atık yönetimi” kavramıyla birlikte farklı stratejilerin geliştirilmesine yol açmıştır.

Üretilen atıkların toplanması, taşınması ve bertaraf edilmesini içeren geleneksel atık yönetiminin atık üretildikten sonrasına odaklanmış olması; sonuç olarak atıkların çöp sahalarına veya yakma tesislerine gönderilmesi ile sonlandığı için çevresel hasarı azaltmaya yönelik çabalar daha da artmıştır. 1970'li yıllarda atıkları depolama alanlarından mümkün olduğunca uzaklaştırmak ve bu alanların iyileştirilmesine yönelik adımları belirleyen “atık hiyerarşisi” kavramı, atık yönetiminin yol haritasını değiştiren önemli bir süreç olarak gündeme gelmiştir. Endüstri için girdileri, tasarımı ve hatta bir ürünün kullanım ömrünün sonunun planlanmasını sağlayan “atık hiyerarşisi” atık yönetimiyle ilgili bir kavramdır ve çeşitli atık yönetimi stratejilerinin geliştirilmesi için temel bir işlev görmektedir. Ayrıca, sunduğu çerçeve ile atıkların ne yapılması gerektiğine yönelik anlaşılabilir bir süreç sağlamakla birlikte; atıkları mümkün olduğunca geri dönüştürmeye çalışırken sorumlu bir şekilde işlenmesini de gerektirmektedir.

Daha iyi atık ve kaynak yönetimi için politikaları ve kararları şekillendiren hiyerarşi ilk olarak 1975 yılında Avrupa Birliği'nin sadece bir listeden oluşan Atık Çerçeve Direktifi'nde (1975) tanıtılmıştır. 1979 yılında Hollandalı bir

politikacı olan Ad Lansink'in en çok istenen seçeneğin en üstte, en az istenenin ise en altta yer aldığı bir merdiven biçiminde düzenlenmesini önermesiyle, Lansink'in Merdiveni olarak bilinmeye başlanmış ve 2008 yılında revize ederek beş adımlı bir atık hiyerarşisi tanımlanmıştır (Greedy,2021:1329).

Atıklar hakkında 19 Kasım 2008 tarihli 2008/98/EC sayılı Avrupa Parlamentosu ve Konseyi Yönetmeliği kapsamında; Atık Çerçeve Direktifi (Waste Framework Directive/WFD) ile atık, geri dönüşüm ve geri kazanım tanımları da dahil olmak üzere atık yönetimiyle ilgili temel kavramlar ve ilkeler ortaya koyulmuştur (European Commission, 2025a). Bu hiyerarşi atıktan arındırılmış bir üretime yönlendirmeyi öncelik olarak görürken, atıkların insan sağlığını tehlikeye atmadan, çevreye zarar vermeden ve su, hava, toprak, bitki veya hayvanlar için risk oluşturmadan yönetilmesi gerektiği felsefesine dayanmaktadır.



Şekil 3. EU Atık Çerçeve Direktifindeki Atık Hiyerarşisi WFD (European Parliament Council, 2008).

Şekil 3’deki atık çerçeve direktifinde (WFD) önerilen atık hiyerarşisinde, malzemelerin kullanılmasını ve atık oluşumunu baştan önlemek tercih edilen ilk seçenektir ve atıkları bertaraf etmek son çare olarak görülmektedir. Atığı kaynağında azaltmaya odaklanan atık önleme eylemleri, döngüsel ekonomiye geçişteki değişimi yönlendirmede merkezi öneme sahiptir.

Atık haline gelmiş ürünlerin temizleme ve onarma yoluyla tekrar kullanılmaya uygun hale getirilmesi için yenilenmesi hiyerarşide yer alan ikinci seçenektir. Üçüncü seçenek olan geri dönüşüm; malzemeleri atık olarak atmak yerine yeniden kullanma sürecidir ve sınırlı doğal kaynakları tekrar tekrar kullanarak atıkları azaltma, çöp miktarını ve yakma veya çöp sahalarını kullanma sonucu oluşan kirliliği önlemek için önemlidir. Çünkü ürünler için kullanılan ham maddelerin çıkarılması ve işlenmesi çok fazla enerji gerektiren, çok fazla kirliliğe neden olan ve çevresel sürdürülebilirliği bozan bir işlemdir. Toplanan atıkların yüksek kaliteli ikincil ham maddelere dönüştürmesini içeren “kurtarma” seçeneği sürdürülebilirliğin üç boyutu açısından da önem taşımaya rağmen, son seçenek olan atıkların bertaraf edilmesi çoğunlukla çöp alanlarına gitmeleri anlamına gelmektedir.

Sonuç olarak, WFD atık hiyerarşisinin nihai hedefi atığı önleme ve atıktan arınmış üretim yani “sıfır atık” olmasına rağmen, bu hiyerarşide atıklar; yeniden kullanıma hazırlama, geri dönüştürme, iyileştirme ve bertaraf etme aşamalarından oluştuğu için nihai hedefe ulaşmayı mümkün kılmadığı görüşü yeni önerilere zemin hazırlamıştır. Atıkları bertaraf etmek çevre açısından sürdürülebilir değildir ve bu hiyerarşinin genişletilerek, işletmelerin üretim sistemlerini ve bireylerin tüketim davranışlarını da kapsayan daha sorumlu kaynak yönetimine doğru ilerlemeyi teşvik edecek yeni bir modele ihtiyaç duyulmuştur. Sürdürülebilir bir atık yönetiminin, ürünlerin üretim sürecinden başlayarak, tüketiciyle buluşması ve kullanım ömrünü tamamlaması sonrasında da kapsayacak şekilde ele alınarak, sadece çevre boyutuyla değil ekonomik ve sosyal boyutlarıyla da düşünülmesi gerektiği yaklaşımı önem kazanmıştır.

Zero Waste Europe (ZWE, 2019), Atık Çerçeve Direktifindeki (WFD) mevcut atık hiyerarşisinde atık yönetiminin, atıkların sağlığa ve çevreye en az zararı verecek şekilde bertaraf etmekle ilgili olduğunu belirterek, Döngüsel Ekonomi ile uyumlu bir yeni bir hiyerarşi önerisi yayınlamıştır. İcra Direktörü Joan Marc Simon (2019), mevcut atık hiyerarşisinin yalnızca çevresel bir bakış açısıyla hazırlandığını, sosyal, ekonomik ve lojistik hususları veya döngüsellığe doğru bir geçişi teşvik etme ihtiyacını hesaba katmadığını, sınırlı ve kısıtlayıcı olduğunu belirtmiş ve bu yeni atık hiyerarşisinin ise Avrupa'nın Döngüsel Ekonomi hedeflerine ulaşmak için doğru öncelikleri belirleyen bir araç olduğunu vurgulamıştır. Çünkü bu atık hiyerarşisi, tüketim alışkanlıklarını etkileyerek, iş modellerini yeniden düşünerek ve bunları tasarım yoluyla atıksız hale getirerek, atıkları sistemden tasarlamayı önermektedir.



Şekil 4. Zero Waste Europe Sıfır Atık Hiyerarşisi (ZWE, 2019).

Şekil 4’de Zero Waste Europe’un da üyesi olduğu Zero Waste International Alliance ile işbirliği ile geliştirilmiş olan sıfır atık hiyerarşisinin, kaynakları mümkün olduğunca uzun süre kullanımda tutmaya daha fazla odaklandığı ve geri dönüşümün ötesinde daha etkili atık yönetimi yaklaşımları olduğu görülmektedir. Bu modelde en önemli değişiklik, atıkların bertarafıyla sonlanan doğrusal bir yaklaşımdan, atık yönetimine ve ardından atık ve kaynak yönetimine geçişin benimsenmesidir. Diyagram, sıfır atık hiyerarşisinin, yeniden kullanım ve geri dönüşüme hazırlığın orta seviyelerini korurken, üst ve alt seviyelerde AB atık hiyerarşisinden nasıl farklılaştığını göstermektedir.

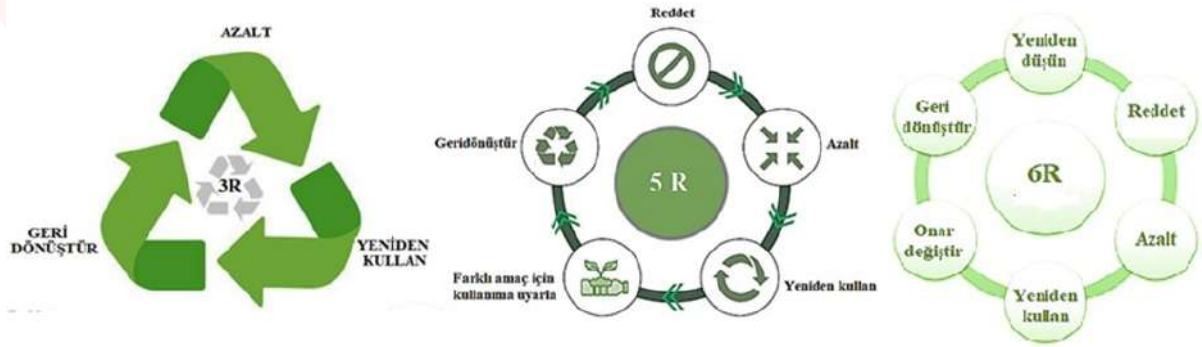
Yukarıdan aşağıya doğru sıralanmış olan hiyerarşide, 2’si ürünlerle ve 5’i atıkla ilgili olan yedi seviye bulunmaktadır. En üstteki iki seviyede atık değil ürünlere odaklanılmış ve geleneksel (WFD) hiyerarşinin “önleme” seviyesi “reddet, yeniden düşün, yeniden tasarla” olarak genişletilmiştir. İkinci seviye olan “azalt ve yeniden kullan”, kullanılmış ürünleri kullanımda tutmaya ve atık haline gelmelerini önlemeye odaklanırken, üçüncü seviye olan “yeniden kullanıma hazırlama”, atık ürünleri alıp tekrar kullanılabilir hale getirebilmeleri için yenilemeyi ifade etmektedir. Dördüncü seviye, geri dönüşüm, kompostlama ve anaerobik sindirimin, malzemeleri kullanımda tutmak için ideal “son seçenek” olduğu geleneksel hiyerarşiyi yansıtmaktadır.

Beşinci seviyede, örneğin yakma yoluyla malzemeyi enerjiye dönüştürmek yerine, malzemeleri ve kaynakları korumaya odaklanılarak “malzeme ve kimyasal geri kazanımı” önceliklendirilmiştir. ZWE hiyerarşisinin en altında, atık yönetimi için kabul edilemez olsa da tüm değerli malzemeler geri kazanıldıktan sonra kalan minimize edilmiş atıkları bertaraf etmek son seçenek olarak yer almaktadır.

Döngüsel Ekonomi çerçevesinde ZWE atık hiyerarşinin itici gücünün yalnızca atıkların güvenli bir şekilde bertaraf edilmesi değil, aynı zamanda kaynakların değerinin yeni nesiller için ekonomide korunmasını sağlamak olduğu görülebilmektedir. Böylece, başlangıçta çevresel hasarı en aza indirmeyi amaçlayan atık yönetiminin, Dünyanın değerli

kaynaklarının uygun şekilde yönetilmesini de kapsayan, sürdürülebilir atık yönetimine yönelik daha derinlemesine bir yaklaşım ile ürünün tüm yaşam döngüsüne odaklandığını söylemek mümkündür. Birleşmiş Milletler Çevre Koruma Ajansı EPA (2024), atık yönetiminin önemli bir hedefi, tek kullanımlık atık miktarını azaltmak ve değerli, sınırlı depolama alanını korumak olduğunu belirtmektedir. Bertaraf edilmesi gereken atık miktarını azaltmak için atık en aza indirilerek, mümkün olduğunca çok malzeme ve atığı yeniden kullanarak ve geri dönüştürerek bu hedefin karşılanabileceği de vurgulanmaktadır.

Atık yönetimine yönelik çabalar, ürünlerin kullanım ömürleri sonunda depolama alanları veya çöplüklerde sonlandırıldığı “beşikten mezara” anlayışının değişmesine yol açmıştır. Uzun vade de olsa endüstrinin tüm alanlarında, atık kavramını ortadan kaldırmayı hedefleyen “sıfır atık”, “beşikten beşiğe tasarım” gibi yaklaşımlarla ekonomik, ekolojik ve sosyal değer yaratan sürdürülebilir üretim süreçlerine geçişler artmıştır. Doğadaki her şeyin bir sistem içinde işlediği anlayışından beslendiği de düşünülen bu üretim yaklaşımında ilk akla gelen atık yönetimi hiyerarşisi; azalt (reduce), yeniden kullan (reuse), geri dönüştür (recycle) adımlarıyla 3R olarak bilinmektedir. Yapılan iyileştirmelerle 5R’ye yükseltilerek reddet (refuse), azalt (reduce), yeniden kullan (reuse), farklı bir amaç için kullanmak üzere uyarla. (repurpose) ve geri dönüştür (Recycle) şeklinde genişletilmiştir. Günümüzün karmaşık çevresel sorunları ve sürdürülebilirlik gereksinimleri, bu prensipleri; yeniden düşün (rethink), reddet(refuse), azalt (reduce), yeniden kullan (reuse), repair/replace (onar/değiştir), geri dönüştür (recycle) adımları ile 6R ye yükseltmiştir. Sektörlere ve yaklaşımlarına göre genişletilmiş 7R ve 9R tanımlarına da rastlandığı gibi atık yönetimine yönelik bu yaklaşımların daha da genişleyeceğini söylemek mümkündür. Bazı çalışmalarda, içerdikleri kavramlar ve amaçları nedeniyle çevrenin 3R’si, korumanın 5 R’si ve sürdürülebilirliğin 6R’si olarak adlandırılmaları da atık hiyerarşisinin kapsamının tespit edilen eksiklikler doğrultusunda geliştirildiğini ortaya koymaktadır.



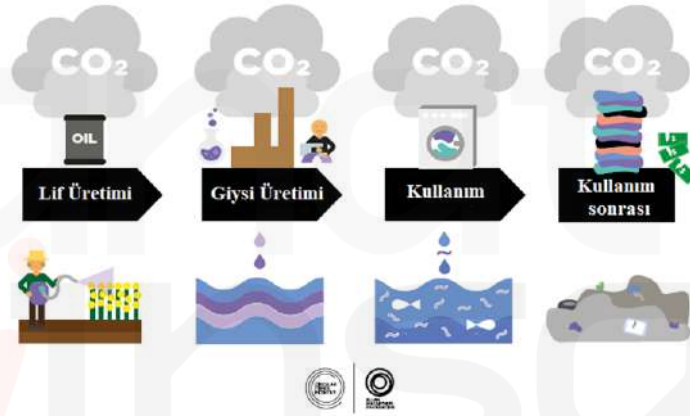
Şekil 5. Sürdürülebilir Atık Yönetimi 3R, 5R ve 6R Döngüsü.

Sürdürülebilir atık yönetimi, malzemelerin atılmak yerine azaltıldığı, yeniden kullanıldığı ve geri dönüştürüldüğü döngüsel bir ekonominin oluşturulmasına yardımcı olmak, karbon emisyonlarını azaltmak, insan sağlığını ve doğal yaşam alanlarını korumak ve doğal kaynakların korunmasına yardımcı olmak için önemlidir. Bu nedenle, atık yönetimi hiyerarşisinin benimsenmesi işletmeler açısından hem sorumluluk hem de zorunluluk olarak görülmektedir. Endüstrinin her alanındaki işletmelerin sürdürülebilir atık uygulamaları için ilk adım olarak net bir sürdürülebilir atık yönetimi stratejisi ve eylem planı oluşturmaları ve sürekli iyileştirmeler yapmaları gerekmektedir. Bu alanların içinde emek ve kaynak kullanımında oldukça yoğun olan tekstil ve moda sektöründe, atıkların artması ve imhasının endüstri için önemli bir sorun teşkil etmesi, atık yönetiminde öncelikli alanlardan biri olmasına neden olmaktadır. Avrupa Çevre Ajansı (EEA, 2023) göre, büyümeye devam eden tekstil tüketimi, ortalama olarak, çevre ve iklim değişikliği üzerindeki dördüncü en yüksek olumsuz etkiye ve küresel yaşam döngüsü perspektifinden su ve arazi kullanımında üçüncü en yüksek etkiye sahiptir.

3. Tekstil ve Moda Sektöründe Atık Yönetimi ve Değerlendirme Stratejileri

Bir tekstil ürününün tasarımı, imalatını, dağıtımını, perakende satışını ve tüketimini içeren tüm faaliyetlerden oluşan tekstil değer zincirinin her aşamasının çevresel etkileri olduğu bilinmektedir. Doğal liflerin yetiştirilmesinde kullanılan toprak, su ve pestisitler, sentetik lifler için kullanılan enerji ve kimyasal hammaddeler dikkate alındığında; tekstilin hammadde aşamasında başlayan çevresel etkilerinin, üretim, ambalaj, dağıtım, kullanım ve kullanım sonrası oluşan atıklarla birlikte çok daha geniş kapsamlı olduğu ortaya çıkmaktadır.

Yılda 100 milyon metrik ton üretim kapasitesiyle küresel ölçekte en büyük endüstrilerden biri olan tekstil sektörü (Rathore, 2023: 40), hava, su, toprak ve çevresel kirliliğin yanı sıra doğal kaynakların azalmasında etkin bir sektör olarak görülmekte ve bu durum sürdürülebilir bir gelecek için kaygıları artırmaktadır.



Şekil 6. Tekstil Yaşam Süreci (Ellen MacArthur, 2022:19).

Küresel olarak, kullanılan tekstillerin çoğunun çöplükte son bulması, malzemenin değerinin kaybolmasına ve çöplük alanını işgal ederek çevresel etkilere neden olmasının yanı sıra ekonomik kayıplara da yol açmaktadır. Çöp alanlarında yeterince kontrol altında tutulamayan pamuk ve yün gibi doğal liflerden oluşan tekstil atıklarının ayrıştıkça sera gazı salınımı yaptıkları bilinmektedir. Ayrıca, sentetik liflerin doğada ayrışması çok uzun yıllar sürdüğü için kimyasal hasarın yanı sıra kirlilik de yaratmaktadırlar.

Tekstil ve moda sektöründe hammadde üretim sürecinden, tüketici kullanımı ve kullanım ömrünün bitmesiyle giysilerin elden çıkarılma işlemine kadar tüm süreç, ekolojik olduğu kadar ekonomik ve sosyal açıdan önemli sorunlar yaratmaktadır (Koca, 2019:655). Her yeni giysi üretimi genellikle önemli miktarda sera gazı üreten enerji gerektiren yoğun bir süreçtir. Günümüz enerjisi çoğunlukla yenilemeyen kaynaklardan üretildiği için atıkların iklim değişimine katkıda bulunması da kaçınılmazdır. Bu nedenle, giysi yaşam döngüsünün her adımında çevresel ve mesleki potansiyel tehlikeler üreten bu sektör, doğada kirli ayak izi bırakmaktadır (Koca ve Koç, 2020: 894). Sektörde, tek bir pamuklu tişört üretmek için 2.700 litre temiz suya ihtiyaç duyulmakta ve bu da bir kişinin yaklaşık 2,5 yıllık içme suyu ihtiyacını karşılayacak orandadır (European Parliament, 2025). Özellikle son yıllardaki hızlı moda uygulamaları ile kısa aralıklarla değişen moda trendleri ve ürün kalitesindeki düşüş, giysilerin kullanım ömrünü kısaltarak, tüketici sonrası atıkların artmasına yol açmıştır. Hızlı modanın sürekli değişen bu dinamik yapısı ile yaratılan yapay eskime, sürdürülebilirliğin ilkeleri arasında yer alan, uzun ömürlü ürün kullanımı ve daha sürdürülebilir satın alma davranışları ile tam bir tezatlık göstermektedir. Bu durum, tekstil ve moda sektörünün sürdürülebilirlik açısından problemli sektörlerden biri olarak ilk sıralarda yer almasına neden olmaktadır. Dolayısıyla, tekstil atıklarını değerlendirmede daha sürdürülebilir bir süreç geliştirmeye yönelik proaktif çabalar arasında etkili geri dönüşüm yöntemlerini içeren stratejilerin benimsenmesi işletmeler için zorunlu bir çözüm yolu haline gelmiştir.

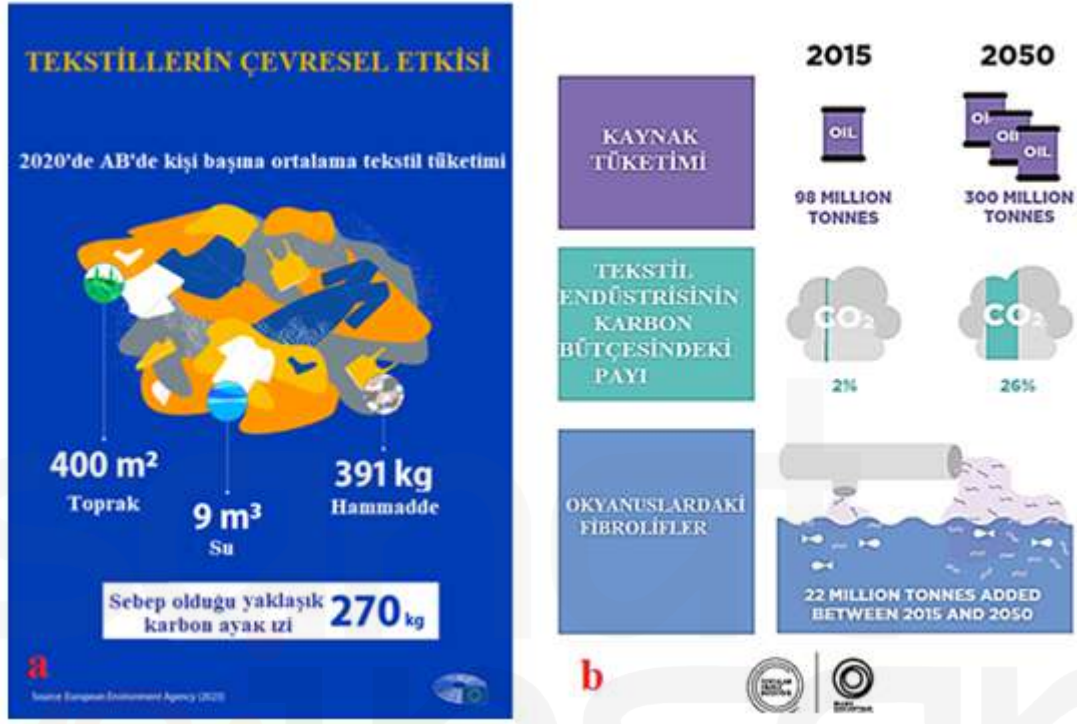
Tekstil atıkları tüketici öncesi ve tüketici sonrası olmak üzere iki grup altında incelenmektedir. Tüketici öncesi atıklar üretim sürecindeki işlemler ile ana ve yardımcı malzemelerden oluşan katı ve sıvı endüstriyel tekstil atıklarıdır. Üretim süreçlerinde oluşan önlenemez ve önlenemez katı atıklar, özellikle kesim artıkları, hem depolama açısından hem de

berteraf edilmeleri açısından büyük sorun teşkil etmektedirler (Koca ve Koç: 2023: 83-84). Tüketici öncesi atıklar genellikle "endüstri sonrası tekstil atıkları" olarak da adlandırılmaktadır. Tüketici sonrası atıklar ise son kullanıcısı için kullanım amacını yerine getirmiş veya artık kullanılmayan tekstillerdir. Eskime, küçülme, moda özelliğini yitirme gibi pek çok faktörün etkisiyle kullanım ömrünü tamamlamış ve elden çıkartılmasına karar verilmiş olan, giysiler ve her türlü tekstil ürünleri bu grup altında yer almaktadır. Ürünlerin tüketiciye ulaşma süreci de dikkate alındığında tüketici sonrası atıkların, her aşamada çevresel etkilere sahip uzun bir tedarik zincirinin sonucunda oluştuğu görülmektedir.

Atıkla ilgili yönetmeliğin 2023 (SWD 422) final etki değerlendirme raporunda; atık üretimini azaltma ve döngüsel ekonomiye geçiş açısından Avrupa Yeşil Mutabakatının hedeflerine katkıda bulunmak için iki kaynak yoğun sektör olan tekstil ve gıdaya odaklanılmıştır. Raporda, 2019 yılında giyim ve ayakkabı, ev tekstili, teknik tekstil ve sanayi sonrası ve tüketici sonrası atıkları kapsayan toplam tekstil atığının çok büyük boyutlara ulaştığı belirtilmektedir. Tekstil atığının %87'sini temsil eden tüketici sonrası tekstil atığının ise yalnızca yaklaşık %22'si yeniden kullanım veya geri dönüşüm için ayrı ayrı toplanırken geri kalanının yakıldığı veya çöplüklere atıldığı vurgulanmıştır. Problemin düzenleyici, piyasa ve davranışsal etkenlerden kaynaklandığına dikkat çekilerek; "tekstil" ve "tekstil atığı" tanımlarının uygulanmasında düzenleyici belirsizlik, yeniden kullanım ve geri dönüşüm sistemlerini ölçeklendirmek için finansman açığı ve pazarı düşük maliyetli giyim ve tekstillerle dolduran "hızlı moda" trendleri etkenler olarak sıralanmıştır (European Commission, 2023).

İlgili literatür incelendiğinde, pek çok araştırmada uzmanların, insanların dünya çapında yönetilemez ve sürdürülemez seviyelerde atık ürettiği ve bunların arasında tekstil atıklarının yüksek oranlarda olduğu konusunda hemfikir oldukları görülebilmektedir. Huygens ve arkadaşları (2023:5), AB'de her yıl 8 milyon tondan fazla tüketici sonrası tekstil atığı yakıldığını veya çöplüğe atıldığını belirtmektedirler. 2019 yılında yapılan araştırmaya göre ise özellikle hanelerden gelen tüketici sonrası atıkların, üretilen tekstil atığının en büyük payını temsil ettiği, endüstriyel sonrası ve tüketici öncesi atıkların toplam atığın daha küçük bir payını oluşturduğu önemli sonuçlardır (sırasıyla toplam tekstil atığının %11'i ve %3'ü). Kullanılmış ve tüketici sonrası atık tekstillerin ayırma kapasitesinin düşük olduğu, ayrı toplanan tekstillerin önemli bir kısmının ayırma, yeniden kullanma ve/veya geri dönüştürme için üçüncü ülkelere ihraç edildiği bildirilmektedir. Ayrıca, 2035 yılı için yaptıkları ileriye dönük değerlendirmede, tekstil tüketiminin artması nedeniyle tekstil atığı üretiminin gelecekte daha da artabileceğini belirterek, ayrı toplanan atık hacimleri artsa bile, yine de önemli bir atık miktarının yakılması ve küçük bir oranda da çöp sahalarına gönderilmesini öngördüklerini belirtmektedirler.

Ellen MacArthur Company 2017 yılı raporunda; tekstil endüstrisinin üretimde kullanılan tehlikeli maddeler ve güvensiz prosesler nedeniyle çoklu sosyal etkilere sahip olduğunu ve son yıllarda okyanuslara giren plastik sorununa büyük katkıda bulunan bir etken olarak tanımlandığını belirtmektedir (Şekil 7b). Ayrıca, kaynak kullanımı ve karbon ayak izi olumsuz etkilerinin 2050'ye kadar ciddi bir şekilde artış göstereceğini öngörerek giysiler, kumaşlar ve liflerin kullanımdan sonra ekonomiye yeniden girdiği, atıksız yeni bir sisteme ihtiyaç duyulduğunu vurgulamış ve döngüsel ekonomi ilkeleriyle uyumlu bir vizyon çizmiştir.



Şekil 7a, AB’de Ortalama Tekstil Tüketimi (European Parliament, 2025).

Şekil 7b. Tekstil endüstrisinin 2050'ye kadar öngörülen olumsuz etkileri (Ellen MacArthur, 2017:19).

Şekil 7’de yer alan Avrupa Çevre Ajansının verilerine göre 2020 yılında Avrupa’da kişi başına kullanılan ortalama tekstil tüketimi için 400 m² toprak, 9 m³ su ve 391kg hammadde kullanılmıştır. Bunun sebebi olduğu yaklaşık karbon ayak izi ise 270 kg dır.

McKinsey Company (2022:2), Avrupa’da kişi başına 15 kilogramdan fazla tekstil atığı üretildiğini ve tekstil atığının en büyük kaynağının tüketicilerden atılan giysiler ve ev tekstilleri olup, toplam atığın yaklaşık %85’ini oluşturduğunu belirtmektedir. Avrupa Çevre Ajansı’nın (EEA, 2023) raporuna göre, Avrupa, tekstil atıkları da dâhil olmak üzere kullanılmış tekstilleri yönetme konusunda büyük zorluklarla karşı karşıyadır. Avrupa’daki yeniden kullanım ve geri dönüşüm kapasiteleri sınırlı olduğundan, AB’de toplanan kullanılmış tekstillerin büyük bir kısmı Afrika ve Asya’ya ihraç edilmektedir. Bu tekstillerin temel amacı yeniden kullanım olduğu halde tekstillerin büyük bir kısmının yeniden kullanılamaz olması nedeniyle varış ülkesinde olumsuz çevresel ve sosyal etkilere katkıda bulunmaktadır.

Avrupa parlamentosunun 2024 yılında atık direktifindeki tekstil atığı kurallarında değişiklik yaparak; 2025 yılına kadar tüm AB ülkelerine yeniden kullanım ve geri dönüşüm için hazırlık yapmak üzere tekstil atıklarının ayrı ayrı toplama yükümlülüğü getirmiş olmasının, toplanan kullanılmış tekstil miktarlarını daha da artırabileceği öngörülmektedir. Bu nedenle, AB genelinde altyapının geliştirilmesine yatırım yaparak yeniden kullanımı ve geri dönüşümü en üst düzeye çıkarmak için gereken uyumlu eylemler için yasal düzenlemeler yapılmaktadır.

AB, 2050 yılına kadar dögüsel bir ekonomiye ulaşma planının bir parçası olarak, tekstil atıklarını azaltmak ve tekstillerin yaşam döngüsünü ve geri dönüşümünü artırmayı hedeflemektedir (European Parliament, 2025). Bu hedef endüstrinin, geleneksel üretim anlayışından, atığı değere dönüştüren büyük ve sürdürülebilir yeni bir atık yönetimi anlayışını benimsemesi anlamını taşımaktadır. Bu da, hem malzeme hem de trendler açısından ürünün uzun süreli kullanımını, onarılabilirliğini ve geri dönüştürülebilirliğini iyileştirmek ve yeni ürünlerde ikincil hammaddelerin kullanımını sağlamak için tekstillerin dögüsel tasarımı ile gerçekleştirilebilir. Üretimde alışılmış doğrusal malzeme akışı yerine dögüsel malzeme akışının benimsenmesi ile giysi ve diğer tekstil ürünlerinin tüketiminde azalma da sağlanacağı için atık miktarının artması da önlenilebilir. Bu konuda, Avrupa Komisyonu’nun AB ye devletlerinde

tekstil ürünleri için zorunlu ve uyumlu Genişletilmiş Üretici Sorumluluğu (EPR) şemaları getirmeyi önererek, tekstil toplama, ayırma, yeniden kullanma ve geri dönüştürme ile ilgili sosyal girişimleri destekleyecek ve üreticileri daha döngüsel ürünler tasarlamaya teşvik edecek kararlar alması, tekstil atık yönetimi açısından büyük önem taşımaktadır.

3.1. Geri Dönüşüm ve Döngüsel Tasarım

Genellikle, yeni tekstil veya tekstil dışı ürünlerde kullanılmak üzere tüketici öncesi veya sonrası tekstil atıklarının yeniden işlenmesini ifade eden tekstil geri dönüşümü, tekstil atığı sorununu ele almak için tanınan birincil çözüm olarak öne çıkmaktadır. ISO “5157” standardına göre geri dönüşüm; enerji geri kazanımı hariç (3.2.7.7) bir üründe kullanılmak üzere geri kazanılmış kaynakları elde etme faaliyetleri olarak tanımlanmaktadır. Kaynak elde etme faaliyeti olan toplama (3.2.6.7) ise kullanılmış tekstil ürünlerini (3.1.1.13) veya atık malzemeleri daha ileri işleme, yeniden kullanım (3.2.2.16), onarım (3.2.2.14), yeniden üretim (3.2.2.12) veya geri dönüşüm (3.2.6.32) için bir ayırma tesisine toplama ve taşıma sürecini kapsamaktadır (ISO,2023). Toplama, ayırma ve ön işleme, elyaftan elyafa geri dönüşüme, tekstil atığı miktarını sınırlamada etkin rol oynamaktadır.

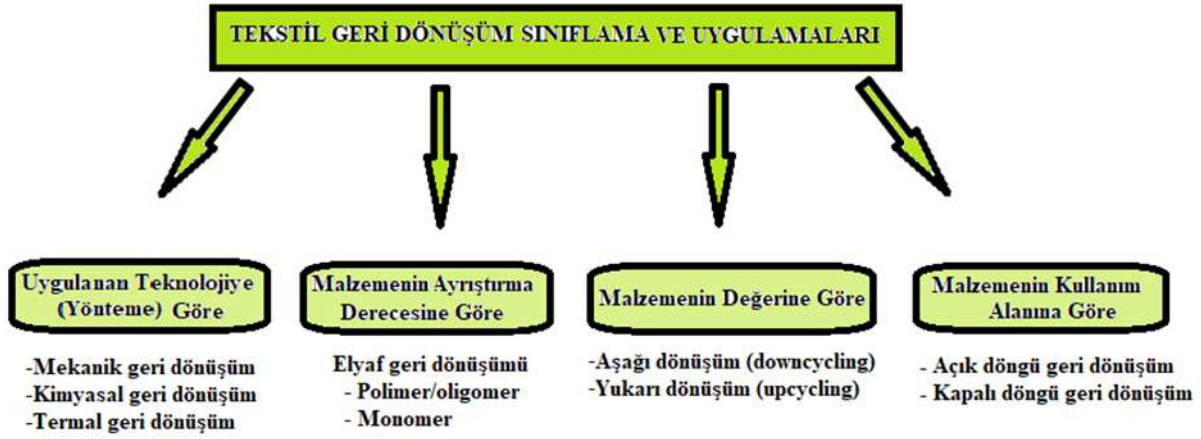
Tekstiller açısından geri dönüşüm birçok farklı alanı kapsayabilir. Giysilerin ve malzemelerin geri dönüşümü yapılabilir. Malzemelerin daha endüstriyel bir bağlamda geri dönüşümü vardır. Bu, tekstil ürünlerinin çözüldüğü ve yeniden bükülmüş yeni elyaflara dönüştürüldüğü geri dönüştürülmüş lif ve iplik üretimini içerir (Koca ve Koç, 2020: 895). Tekstil atıkların karmaşık yapısı nedeniyle, geri dönüşüm için sınıflandırılmaları ve tanımlanmalarında çoğu zaman önemli bir ikilem oluşmaktadır. En yaygın yaygın tekstil atığı kaynağı; tüketici sonrası atıkların yanı sıra ve tekstil endüstrisinden gelen atıklar ve satılamayan tekstil atıklarıdır.



Şekil 8. Tekstil Atıkları ve Geri Dönüşüm Yolları (Damayanti, 2021:7).

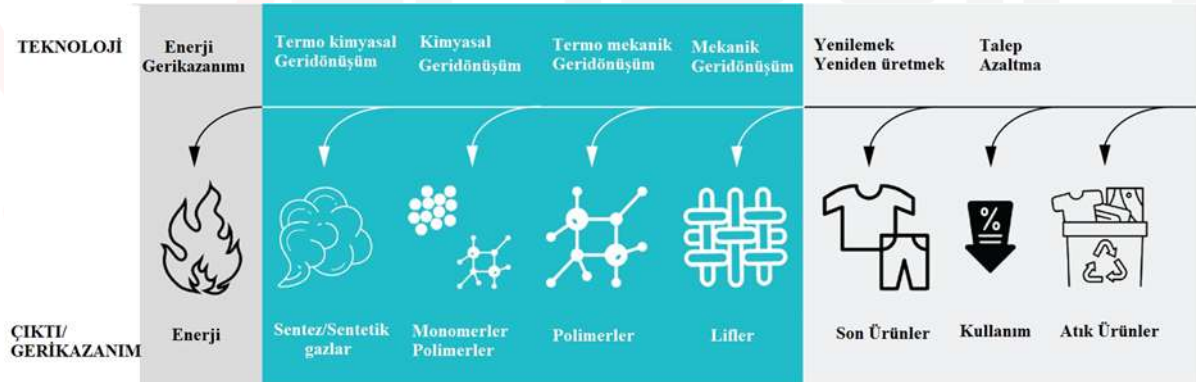
Şekil 8 incelendiğinde, atıkların geri dönüşümünün sağlanmasında ayıklama sürecinin önemli bir aşama olduğu ve sonraki işlemlerin temelini oluşturduğu görülmektedir. Son yıllarda, tekstil atıklarını ayırmak için yakın kızılötesi (NIR) teknolojisi kullanılmaktadır. NIR spektroskopisi, görüntü sınıflandırması yoluyla dönüştürülmüş dalga boyu tanıma yoluyla otomatik olarak uygulanabilmektedir (Damayanti,2021:8).

İlgili literatürde tekstilde geri dönüşümünün farklı sınıflandırmaları olmasına rağmen, en yaygın sınıflama ve uygulamaları dört başlık altında toplanabilir.



Şekil 9. Tekstil Geri Dönüşüm Sınıflaması ve Uygulamaları.

Uygulanan teknolojiye göre geri dönüşüm teknolojileri mekanik, kimyasal ve termal dönüşüm yollarına dayanmaktadır. Mekanik geri dönüşüm, tekstil ürünlerini kesen, parçalayan, öğüten, açan ve yırtan eylemleri içerirken, kimyasal geri dönüşüm, tekstil atıklarını lif veya plastik üretimi için kullanılabilen kimyasal monomere veya polimerlere parçalayan süreçleri içermektedir (Duhoux vd., 2021:26).



Şekil 10. Diğer Olası Çözümlerin Yanı Sıra Tekstil Geri Dönüşüm Teknolojilerinin Kategorilendirilmesi (Stubbe vd., 2024).

Mevcut en sürdürülebilir ve ölçeklenebilir kaldıraçlardan biri elyaftan elyafa geri dönüşüm, malzemenin ayrıştırma derecesine göre gruplama içinde yer almaktadır. Bu uygulamada atıklar yeni elyaflara dönüştürülerek daha sonra yeni giysiler veya diğer tekstil ürünleri yaratmak için kullanılır. Ancak, tekstil atığının yüzde 70'inin elyaftan elyafa geri dönüştürülebileceği tahmin edilmesine rağmen, tekstil atığının yüzde 1'inden daha azı, aşılması gereken ölçek engelleri nedeniyle elyaftan elyafa geri dönüştürülmektedir (Ellen MacArthur Company, 2017).

Kullanım alanına göre geri dönüşümde, tekstil veya tekstil ürünü artıkları aynı sektörde yeniden kullanılmak üzere değerlendiriliyorsa kapalı döngü geri dönüşüm olarak adlandırılır. Atıkların farklı sektörlere hammadde ya da ara ürün olarak girdi sağlaması ise açık döngü geri dönüşümdür.



Şekil 11. Tekstil Sektöründe Açık ve Kapalı Döngü Geri Dönüşüm (Dural,2019).

Malzemenin değerine göre sınıflandırılmasında; tekstil atıklarının daha düşük kaliteli bir maddeye geri dönüştürerek, daha düşük dereceli bir ürünün oluşturulduğu aşağı dönüşüm (downcycling) ve atıkların yaratıcı ve yenilikçi yollarla yeniden kullanılarak yeni ürün tasarlandığı yukarı dönüşüm (upcycling) yaygın olarak bilinen iki geri dönüşüm yöntemidir. Aşağı dönüşüm uygulamaları basit işlemler gerektirir ve kullanımdan sonra tekrar geri dönüştürülemezler. Temizlik bezleri, paspaslar, dolgu ve yalıtım malzemeleri en yaygın örneklerdir.

Tüketici öncesi veya tüketici sonrası atıklarla yapılabilen yukarı dönüşümde ise daha yüksek değere sahip yeniden üretilmiş giysiler veya ürünler tasarlanabilmektedir. Bu bağlamda, atık hiyerarşisinde de önerildiği gibi, ürünlerin ve malzemelerin sirküle edildiği atıktan arındırılmış döngüsel tasarım uygulamaları, döngüsel bir ekonomiye geçişi desteklemek için yaratıcı bir fırsat olarak görülmektedir. Döngüsel tasarım yoluyla tekstil ürünlerinin dayanıklılığı ve onarılabilirliği artırılarak, daha uzun süre ve yeniden kullanılmalarını sağlayan girişimler tüketicilerin ilgisini çekmektedir. İngiltere de bir upcycling platformu olan Reture, kullanıcıların doğrudan tasarımcılarla iş birliği yapmasına olanak sağlayarak, gardıroplarındaki mevcut parçaları dönüştürmelerine yardımcı olmakta ve giysileri daha uzun süre kullanımda tutmaktadır. Zanaatkarlığa odaklanmış bir marka olan Make Nu ise görünür onarım teknikleri kullanarak giysileri yenilemeyi ve kullanım ömürlerini uzatmayı hedeflemektedir (Chan, 2022). Ayrıca, tasarım gereksinimlerinin yeniden kullanım ve geri dönüşüm için malzeme toplanmasını artırabilme potansiyeli olabileceği dikkate alındığında, yeni atık geri kazanım akışlarını da beraberinde getirebilecek olması da önemlidir.



Şekil 12. Giysi Tasarımında Döngüsel Üretim Süreci (Koca ve Koç, 2023: 88).

Ürün yenileme ve yeniden üretim için koşulları yaratan bir tasarım modeli olarak döngüsel tasarım süreçleri, tekstil ve moda sektöründe atıkları eritmenin önemli bir yöntemi olarak görülmektedir. “Üretimde yeniden kullanım için tasarım”, “malzeme geri kazanımı için tasarım”, “uzun ömürlülük için tasarım” başlıca döngüsel tasarım modelleri olarak bilinmektedir. Ürünlerin, kullanım sonunda tekrar döngüye dâhil edilecek şekilde tasarlanmasını içeren bu yaklaşımla,

giysiler, kumaşlar ve liflerin kullanım sırasında en yüksek değerde tutularak, kullanımdan sonra da üretimde kaynak oluşturmaları, atık miktarını azaltmaya katkı sağlayacaktır. Bu süreçlerin mevcut alt yapı ile gerçekleştirilebilir olması ekonomik açıdan olduğu kadar, yeni iş alanı olarak istihdam ve döngüsel ürünlerle kullanıcıya yansıttığı değer ifadesi olarak da sosyal açıdan sürdürülebilirlik ilkelerine hizmet etmektedir. Bu anlamda, modanın yönünü belirleyici etkenlerden biri olan tüketici düşünce, davranış ve ortak algılarını yönlendirme ile atık yönetimine katkı sağlanacağını söylemek mümkündür.

Araştırma ve raporlara göre tekstil atıklarının içinde büyük ölçekleri ile yer alan tüketici sonrası tekstil atıklarının geri dönüşümünün sağlanması atık yönetiminde öncelikli ele alınması gereken sorunlardan biridir. Son yıllarda, bazı markalar tüketici kullanımındaki ürünün kullanım ömrünün uzatılmasına yönelik eskiyi getir yeniye al veya farklı onarma ve iyileştirme kampanyalarıyla hem atıkların azaltılmasına katkıda bulunmakta hem de bu konuda farkındalığı artırma girişimlerinde bulunmaktadır. 2021 yılında Levi's Onaranlar Kulübü olarak *"atma dönüştür: ileri dönüşüm maratonu"* sloganıyla başlatılan sürdürülebilirlik hareketi güzel örneklerden biridir. Projede, kullanılmayan jean'ler Levi's mağazalarına yerleştirilen ileri dönüşüm kutularında toplanmış ve maratona katılan 12 genç tasarımcı ile birlikte yeni ürünlere dönüştürülmüştür.

Günümüzde, artan giysi tüketimine paralel olarak, kullanılabilir durumda olup elden çıkarılan giysilerin, özel kurumlar, sivil toplum kuruluşları ve yerel yönetimlerce giysi konteynerlerinde toplanmaları, ikinci el pazarda satılmak için veya yardım kurumlara bağışlanarak değerlendirilmeleriyle ekonomik değere dönüştükleri bilinmektedir. Bu bağlamda tanınırlıklarını artıran markaların sayıları artmaya devam etmektedir. Kenyalı marka Suave, ikinci el tüccarlarından aldığı giysiler ve giysi üreten büyük fabrikalardan atıklar ile sırt çantaları, çantalar ve dizüstü bilgisayar kılıfları yaratarak eskiye yeni bir hayat vermektedir. Diğer bir Kore markası Re;code, her bir parçasının bir hikayesi olan koleksiyonları ile atık yerine yeni bir değer kültürü yaratan anlayışla geri dönüşüm konusunda uzmanlaşmıştır. Zihinsel engelliler ve 'Goodwill Store' ile birlikte çalışarak kurtarılmış malzemeleri yeniden yorumlamaya ve yeniden tasarlamaya hazır hale getirerek sosyal etkiye sahip projeler sunmaktadır (Brown, 2025). Ancak, her geçen gün yaygınlaşarak önemsenecek boyutta bir pazar oluşturan bu dönüşüm merkezlerinde toplanan giysilerin niteliklerine göre ayrılarak tasnif edilmeleri geri dönüşüm için önemli bir işlemdir ve titizlikle uygulanması gereken belirli aşamalar içermektedir. Hawley (2006:268), pazarın taleplerinin karşılanması için toplanan giysilerin ayıklama kategorilerinin daha da rafine edilmesi gerektiğinin fark edildiğini, çoğu işletmenin kullanılmış tekstillerden yeni ürünler üretmek için tekstil mühendisleriyle birlikte çalıştıklarını belirtmektedir.



Şekil 13. Tüketici Sonrası Atıklar Geri Dönüşüm Ayırıştırma Kategorileri için Piramit Modeli (Hawley,2006:268).

Şekil 11'deki Hawley'in geri dönüşüm piramidinde tüketici sonrası giysilerin geri dönüşüm için ayrıştırılması yer almaktadır. Bu sınıflama amacına ve niteliğine göre atıkları geri dönüşüme hazırlama aşamalarıdır. Piramitte en büyük hacmi, öncelikli olarak gelişmekte olan ülkelerdeki ihracat pazarları veya afet yardımları için ikinci el giyim pazarları için ayrıştırma oluştururken, diğer ayrıştırma kategorileri arasında silme bezlerine dönüştürülen ayrıştırılmalar, açık geri dönüşümden elde edilen yeni ürünler, enerji için yakılan ürünler veya çöplüklere atılan ve elmas olarak adlandırılanlar

almaktadır. Elmas kategorileri arasında değerli haute couture ve ünlü markaların giysileri ile aksesuarları yer almaktadır.

Giyilebilir durumda olan kullanılmış giysilerin ayrıştırılarak değerine göre geri dönüşüm uygulamasına tabi tutulması, ile ürünlerinin çöplüklerden uzaklaştırılarak ek katma değerli ürünlerin yer aldığı pazarlar oluşturmaya katkı sağlaması atık yönetimi açısından önemli bir yaklaşım olarak görülmektedir.

4. Sonuç ve Öneriler

Pek çok faktörün etkisiyle şekillenen üretim ve tüketim miktarındaki artış, bir yandan doğal kaynakların telafisi olmayacak şekilde hızla tükenmesine yol açarken, diğer yandan yarattığı olumsuz çevresel etkilerle, doğadaki tüm canlıların yaşamlarını tehdit edici boyutlara ulaşacağına yönelik farkındalığı ve geleceğe yönelik kaygıları artırmıştır. Üretim ve tüketim süreçlerinde oluşan atıkların büyük bir bölümünün çöp sahalarına atılmasıyla oluşan sera gazlarının, çöplük sızıntısı adı verilen kimyasalların ve çevresel kirliliğin yarattığı çok yönlü olumsuz etkiler atıklara yönelik çözüm yolları aramayı zorunlu hale getirmiştir. Bu durum, resmi geri dönüşüm programlarına kamu katılımını gerektiren mevzuatlarla daha da ivme kazanarak, “atık yönetimi” kavramıyla birlikte farklı stratejilerin geliştirilmesine yol açmıştır. Avrupa Parlamentosu ve Konseyi Yönetmeliği kapsamında, Atık Çerçeve Direktifi (WFD) ile atık, geri dönüşüm ve geri kazanım tanımları da dahil olmak üzere atık yönetimiyle ilgili temel kavramlar ve ilkeler ortaya koyulmuş ve tanımlanan “atık hiyerarşisi” ile atık yönetiminin yol haritasını değiştiren önemli bir süreç başlatılmıştır. Nihai hedefi atıktan arınmış üretim olan 5 adımlı bu hiyerarşinin son seçeneği olan “atıkları bertaraf etmek”, çevre açısından endişeleri devam ettirdiği için sürdürülebilir olmadığı tartışmaları yeni arayışlara neden olmuştur.

Zero Waste Europe (ZWE) tarafından mevcut hiyerarşi genişletilerek, işletmelerin üretim sistemlerini ve bireylerin tüketim davranışlarını da kapsayan daha sorumlu kaynak yönetimine doğru ilerlemeyi teşvik edecek, döngüsel ekonomi ile uyumlu yeni atık hiyerarşisi geliştirilmiştir. 2’si ürünlerle ve 5’i atıkla ilgili olan yedi aşamadan oluşan bu hiyerarşi ile başlangıçta çevresel hasarı en aza indirmeyi amaçlayan atık yönetimi, kaynaklarının uygun şekilde yönetilmesini de kapsayan, sürdürülebilir atık yönetimine yönelik daha derinlemesine bir yaklaşım ile ürünün tüm yaşam döngüsüne odaklanmıştır.

Ürün yenileme ve yeniden üretim için koşulları yaratan bir tasarım modeli olarak, “üretimde yeniden kullanım için tasarım”, “malzeme geri kazanımı için tasarım”, “uzun ömürlülük için tasarım” yaygın uygulanan döngüsel tasarım süreçleri olarak, tekstil ve moda sektöründe atıkları eritmenin önemli bir yöntemi olarak görülmektedir. “Ürünlerin, kullanım sonunda tekrar döngüye dâhil edilecek şekilde tasarlanmasını içeren bu yaklaşımla, giysiler, kumaşlar ve liflerin kullanım sırasında en yüksek değerde tutularak, kullanımdan sonra da üretimde kaynak oluşturması, atık miktarını azaltmaya katkı sağlayacaktır.

Hammadde üretim sürecinden, tüketici kullanımı ve kullanım ömrünün bitmesiyle giysilerin elden çıkarılma işlemine kadar tüm süreçte oluşan atıkları ile önemli oranda küresel ayak izi bırakan tekstil ve moda sektörü de atık yönetimi konusunda sorunlu alanlardan biridir. Mevcut, doğrusal ürün üretme ve tüketme yöntemlerinin her geçen gün daha da hassaslaşan ekosistemlere zarar vermesi ve değerli doğal kaynakların kaybına neden olması, endüstrinin tüm alanlarında olduğu gibi tekstil ve moda sektöründe de döngüsel üretim modellerine geçilmesini gerektirmektedir. İşletmelerin, malzemelerin geri dönüştürülmesini ve yeniden kullanılmasını sağlamanın yanı sıra, dayanıklılık için tasarım, yeniden kullanım kolaylığı, onarım ve yeniden üretim gibi ömrü uzatan stratejilere öncelik verilmeleri sürdürülebilir üretim açısından önemli görülmektedir.

Sonuç olarak, her ekonomik aktivitenin atık olarak tanımlanabilecek tüketici öncesi ve tüketici sonrası malzeme çıktısı vardır. Satın al kullan at anlayışının "azalt, tekrar kullan, geri dönüştür"e evrilerek sadece çevre ve atık odaklı değil, kaynakları korumayı da kapsayan bir atık yönetimi sürdürülebilirlik ilkeleri ile de örtüşmektedir. Sürdürülebilir atık yönetimi uygulamalarını benimseyerek, atıkların çevre üzerindeki etkisini önemli ölçüde azaltabilir ve kendimiz ve

gelecek nesiller için sürdürülebilir bir gelecek sağlayabiliriz. Tekstil ve moda sektöründe dögüsel iş modellerinin etkin olarak uygulanması için teknik, sosyal ve iş modeli inovasyonunun yanı sıra politika, tüketim ve eğitim yoluyla da desteklenmesi gerekmektedir.

İddialı dögüsellik ve sürdürülebilirlik hedeflerine ulaşmak için sektörün; atıkları kaynağında azaltılması, ayrı toplanması, atık karakterlerine bağlı olarak mevzuata uygun şekilde bertarafının sağlanması öncelikli konulardır. Ayrıca, dögüsellığı teşvik eden yenilikçi teknolojilerde araştırma ve geliştirme (ARGE) yapılması, iş modellerini yeniden düşünülmesi ve bunların tasarıma göre atıksız hale getirilmesi önem arz etmektedir.

Kaynakça

- Brown, S. (2025). 7 Fashion Brands That Are Designing Out Waste. Erişim: 30 Nisan 2025. <https://www.fashionrevolution.org/usa-blog/7-fashion-brands-that-are-designing-out-waste/>
- Brundtland, G. H. (1987). What Is Sustainable Development. Our Common Future, Oxford University Press. Erişim: 30 Nisan 2025. <https://www.are.admin.ch/are/en/home/media/publications/sustainable-development/brundtland-report.html>
- Chan, E. (2022). 8 Of The Best Repair, Restoration And Alteration Services In The UK. Erişim: 30 Nisan 2025. <https://www.vogue.co.uk/gallery/best-repair-restoration-shops>
- Cortese A. D., Rowe, D. (2017). Higher Education And Sustainability Overview. College of Engineering, University of Toledo. Erişim:13 Nisan 2025. <https://www.haverford.edu/sites/default/files/HaverfordSustainabilityPlanAprilDraft.pdf>
- Damayanti, D., Wulandari, L. A., Bagaskoro, A., Rianjanu, A. and Wu, Ho-S. (2021). Possibility Routes for Textile Recycling Technology. *Polymers*, 13(21), 3834; <https://doi.org/10.3390/polym13213834>
- Duhoux, T, Maes, E., Hirschnitz Garbers, M., Peeters, K., Asscherickx, L., Christis, M., Stubbe, B., Colignon, P., Hinzmman, M., Sachdeva, A., (2021). Study On The Technical, Regulatory, Economic And Environmental Effectiveness Of Textile Fibres Recycling Final Report. Commission, European Directorate General for Internal Market Entrepreneurship and SMEs, Industry. Publications Office. doi:doi/10.2873/828412
- EEA- European Environment Agency (2023). EU Exports Of Used Textiles İn Europe's Circular Economy. Erişim:18 Nisan 2025. <https://www.eea.europa.eu/publications/eu-exports-of-used-textiles>
- Ellen MacArthur Foundation (2017). A New Textiles Economy: Redesigning Fashion's Future, Erişim:15 Nisan 2025. <https://www.ellenmacarthurfoundation.org/a-new-textiles-economy>
- EPA- Environmental Protection Agency (2024). Waste Management Hierarchy and Homeland Security Incidents, Erişim:13 Nisan 2025. <https://www.epa.gov/homeland-security-waste/waste-management-hierarchy-and-homeland-security-incidents>
- European Commission (2023). Commission Staff Working Document Executive Summary of The Impact Assessment Report SWD (2023) 422 final. Erişim: 18 Nisan 2025. https://environment.ec.europa.eu/publications/proposal-targeted-revision-waste-framework-directive_en
- European Commission (2025). Waste Framework Directive. Erişim: 19 Nisan 2025. https://environment.ec.europa.eu/topics/waste-and-recycling/waste-framework-directive_en
- European Commission (2025a). Waste And Recycling. Erişim: 18 Nisan 2025. https://environment.ec.europa.eu/topics/waste-and-recycling_en

- European Parliament (2023). Circular Economy: Definition, Importance And Benefits. Erişim:18 Nisan 2025. <https://www.europarl.europa.eu/topics/en/article/20151201STO05603/circular-economy-definition-importance-and-benefits>
- European Parliament (2024). Sustainable Waste Management: What The EU Is Doing. Erişim:18 Nisan 2025. <https://www.europarl.europa.eu/topics/en/article/20180328STO00751/sustainable-waste-management-what-the-eu-is-doing>
- European Parliament (2025). The Impact Of Textile Production And Waste On The Environment (Infographics). Erişim:19 Nisan 2025. <https://www.europarl.europa.eu/topics/en/article/20201208STO93327/the-impact-of-textile-production-and-waste-on-the-environment-infographics>
- European Parliament, Council (2008). Directive 2008/98/EC of the European Parliament And Of The Council of 19 November 2008 on waste and repealing certain Directives Erişim: 18 Nisan 2025. <https://eur-lex.europa.eu/eli/dir/2008/98/oj/eng>
- Greedy D. (2021).The Challenge Of The Circular Economy And The Fourth İndustrial Revolution. *Waste Management & Research*, 39(11):1329-1330. doi:10.1177/0734242X20985332
- Hawley, J.M. (2006). Digging for Diamonds: A Conceptual Framework for Understanding Reclaimed Textile Products. *International Textile and Apparel Association*, 24(3), 1-14.
- Huygens, D., Foschi, J., Caro, D., Patinha Caldeira, C., Faraca, G., Foster, G., Solis, M., Marschinski, R., Napolano, L., Fruergaard Astrup, T. and Tonini, D., (2023). Techno-Scientific Assessment Of The Management Options For Used And Waste Textiles İn The European Union, Publications Office of the European Union, Luxembourg, doi:10.2760/6292, JRC134586.
- IPCC- The Intergovernmental Panel on Climate Change (2025). Sixty-Second Session Of The IPCC: Decisions adopted by the Panel. Erişim: 23.Nisan 2025. <https://www.ipcc.ch/meeting-doc/ipcc-62/>
- ISO 5157 (2023). Textiles—Environmental—Aspects—Vocabulary. International Organization for Standardization: Geneva Switzerland, Erişim: 20 Nisan 2025 <https://www.iso.org/obp/ui/en/#iso:std:iso:5157:ed-1:v1:en>
- Koca, E. (2019). Artistic Studies on Design Development With Fabric Scraps in The Context of Sustainable Fashion, *The Research Journal of The Costume Culture*, 27(6), 654-665 <https://doi.org/10.29049/rjcc.2019.27.6.654> p ISSN 1226-0401 eISSN 2383-6334
- Koca, E., Koç, F. (2020). Example of Iterative Process in Upcycled Clothing Design: Unused Neckties and Upholstery Scraps. *The Research Journal of The Costume Culture*, 28(6), 890- 911 <https://doi.org/10.29049/rjcc.2020.28.6.890> pISSN 1226-0401 eISSN 2383-6334
- Koca, E., Koç, F. (2023). “Sürdürülebilirlik Bağlamında Kumaş Artıkları İle Döngüsel Tasarımlar: Kolaj Ceket Örnekleri”, Tahsin Bozdağ, Levent İskenderoğlu (Ed.). 21. Yüzyılda Sanat Yorumları (s.73-106) içinde, Ankara: İksad Publishing House. ISBN: 978-625-367-455-7 DOI: <https://dx.doi.org/10.5281/zenodo.10307597>
- McKinsey Company (2022). Scaling Textile Recycling in Europe—TurningWaste into Value. Erişim: 13 Nisan 2025 <https://www.mckinsey.com/industries/retail/our-insights/scaling-textile-recycling-in-europe-turning-waste-into-value#/>
- Ozili, P. K. (2022). Sustainability and Sustainable Development Research Around The World, MPRA Munich Personal RePEc Archive Paper No. 115767. Erişim: 13 Nisan 2025. <https://mpra.ub.uni-muenchen.de/115767/>
- Pandey, D., Agrawal, M. & Pandey, J.S.(2011) Carbon footprint: current methods of estimation. *Environ Monit Assess* 178, 135–160. DOI:[10.1007/s10661-010-1678-y](https://doi.org/10.1007/s10661-010-1678-y)
- Rathore, B. (2023). Textile Industry 4.0: A Review Of Sustainability İn Manufacturing. *International Journal of New Media Studies*, 10(1):38-43. DOI: 10.58972/eiprmj.v10i1y23.41

Schaefer, F., Luksch, U., Steinbach, N., Cabeça, J., and Hanauer, J. (2006). Ecological Footprint and Biocapacity: The World's Ability to Regenerate Resources and Absorb Waste in a Limited Time Period, Office for Official Publications of the European Communities, Luxembourg, Erişim: 20 Nisan 2025. <https://ec.europa.eu/eurostat/documents/3888793/5835641/KS-AU-06-001-EN.PDF>

Stubbe, B., Vrekhem, S. V., Huysman, S., Tilkin, R. G., Schrijver, I., Vanneste, M. (2024). White Paper Textile Fibre Recycling Technologies, Sustainability, 16(2), 618-641. DOI:10.3390/su16020618

Simon, J. M. (2019). A Zero Waste Hierarchy For Europe. Erişim:18 Nisan 2025. <https://zerowasteeurope.eu/2019/05/a-zero-waste-hierarchy-for-europe/>

UN-United Nations (2024). The Sustainable Development Goals Report. Erişim: 13 Nisan 2025. <https://unstats.un.org/sdgs/report/2024/>

Wilson DC, Paul J, Ramola A, Filho CS. (2024). Unlocking The Significant Worldwide Potential Of Better Waste And Resource Management For Climate Mitigation: With Particular Focus On The Global South. Waste Management & Research. 42(10), 860-872. DOI: 10.1177/0734242X241262717

ZWE Zero Waste Europe (2019). About Zero Waste. Erişim:18 Nisan 2025. <https://zerowasteeurope.eu/about/about-zero-waste/>

Zeynep TANRITANIR
Malatya Turgut Özal Üniversitesi, Malatya-Türkiye
ORCID: 0009-0005-0417-7828

Ferdi KARAÖNÇEL
Doç. Dr., Malatya Turgut Özal Üniversitesi, ferdikaraoncel@gmail.com, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0001-9519-1003

TRT Türk Halk Müziği Repertuarında Bulunan Van Yöresi Kırık Havaları ve Oyun Havalarının Müzikal Analizi

Özet

Van yöresinin, önemli bir coğrafi konum üzerinde olması ve Van Gölü'nün yörede bulunması stratejik önemini artırmaktadır. Van ili, çeşitli kültürleri ve farklı medeniyetleri bir arada tutarak kendine özgü bir biçimde şekillenmiştir.

Bu çalışmada, Van yöresine ait TRT Türk Halk Müziği Repertuarında tespit edilen kırık havalar ve oyun havaları; makam dizileri, usul yapıları, nota süre değerleri, sessiz süre değerleri, perdeleri, karar sesleri, konuları, kaynak kişileri, derleyenleri ve türkülerini notaya alan kişiler açısından ele alınmıştır. Bu bağlamda, çalışma kapsamında literatür ve kaynak tarama yöntemlerinden yararlanılmış, verilerin elde edilmesinde ise TRT Türk Halk Müziği Repertuarında yer alan Van yöresine ait notaların analizinde içerik analizi yönteminden yararlanılmıştır.

Van türkülerini kırık hava ve oyun havaları şeklinde iki grup halinde çalışılmıştır. Çalışma sonuçlarına bakıldığında; Uşşak makamı dizisinin yoğun olarak kullanıldığı, usul yapılarında 4/4'lük usulün yoğun olarak tercih edildiği, do, re, la, si ve sib2 perdelerinin kullanım sayılarının fazla olduğu, sesli süre değerlerinde sekizlik ve onaltılık değerleri yoğun kullanılırken sessiz süre değerlerinde ise dörtlük ve sekizlik değerlerin yoğun olduğu, aşk ve sevdâ konularının sıkça işlendiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Van, türkü, Van yöresi halk türkülerini, oyun havaları, kırık havalar.

Van Region Kırık Havalar (Metered Songs) and Oyun Havaları (Traditional Dance Music) in TRT Turkish Folk Music Repertoire Musical Analysis

Abstract

The fact that the Van region is located on an important geographical location and the presence of Lake Van in the region increases its strategic importance. Van province has been shaped in a unique way by keeping various cultures and different civilizations together.

In this study, the kırık havalar (metered songs) and oyun havaları (traditional dance music) identified in the TRT Turkish Folk Music Repertoire of the Van region were analyzed in terms of makam sequences, procedural structures, note duration values, silent duration values, pitches, decision sounds, subjects, source persons, compilers and people who notated the folk songs. In this context, literature and literature review methods were used within the scope of the study, and in obtaining the data, content analysis method was used to analyze the notes of Van region in TRT Turkish Folk Music Repertoire.

Van folk songs were studied in two groups as kırık hava (metered song) and oyun havaları (traditional dance music). When the results of the study are examined; it is seen that the Uşşak maqam scale is used intensively, 4/4 is preferred

intensively in the usul structures, the number of uses of do, re, la, si and sib2 pitches is high, octet and hexadecimal values are used intensively in vocal duration values, while quadrature and octet values are intensely used in silent duration values, and love and love themes are frequently covered.

Keywords: Van, folk songs, Van region folk songs, oyun havaları (traditional dance music), kırık havalar (metered songs).

1. Giriş

Van yöresinin yapılan araştırmalar sonucunda, 19.069 km kare olan yüzölçümüne sahip olduğu, Türkiye'nin önemli bir bölümünü oluşturduğu ve toprak büyüklüğü açısından Türkiye'deki en büyük iller arasında olduğu sonucunu göstermektedir. Van, Doğu Anadolu bölgesinde bulunan volkanik dağlar ile çevrili çukur bir alanda yer alan Van Gölü'nün doğu kıyısı üzerindedir. Rakım yüksekliği yaklaşık 1725m'dir. Bilgilere göre, Van Gölünün, yüksek dağların ortasında çöküntü bir şekilde olduğu görülmektedir. Çevresinde bulunan dağlar il sınırını oluşturmakta, Batısında Van Gölü ile Patnos, Kuzeyinde Doğubayazıt ve Hamur; Tatvan ve Hizan; Güneyden Pervari, Hakkâri ili Beytüşşebap, doğusunda ise İran ile komşu olduğu görülmektedir (URL-1).

Eski Van şehri gölün doğusunda bulunurken 1915 yılında Ermenilerin insanları katledip şehri yakması sonrasında şehrin bugünkü konumuna taşındığı bilinmektedir. Van isminin geçmişi ile ilgili görüşler incelendiğinde Urartu'ca "Biane" veya "Viane"den şekildedir (Perk, 1943; Erzen, 1986). M.Ö. 323'de İskender'in ölümünden sonra general Selevkius'un bölgeye hâkim olduğu görülmektedir. Kaynaklara göre, Van'ı M.Ö. 66'da Romalılar ele geçirmiş ve M.S. 200'e kadar Parslar ve Bizanslılar arasında el değiştirmiştir. (Erzen, 1986). Hazar Türkleri 625 yılında 2. yüzyıldan 7. yüzyıla kadar Sasani idaresinde kalan bölgeye gelmiştir. 638 yılında Hz. Ömer zamanında İyaz b. Ganem komutasındaki İslam orduları Van ve havalisini Hazarlardan aldığı zaman, bölge Müslümanlıkla tanışmıştır. Müslümanlığın vermiş olduğu davranışlar ve düşünce yapılarına bürünmüşlerdir. Yaklaşık bir asır Emevi-Hazar Türkleri mücadelesi devam etmiş fakat Emeviler kalıcı bir hâkimiyet sürdürememişlerdir. (Vida, 1986: 245; Alper, 1983 Süleyman Sabri Paşa, 1928). Hz. Ömer Pers İmparatorluğu'na son vermiştir, bu olayın olduğu dönemde ise Van fethedilmiştir. Fethin hemen ardından İslam orduları Anadolu'yu İslam topraklarına dahil etmişlerdir. Ardından Van civarında bulunan Müslüman olan Ermeniler ve Müslümanlar birbirinden farklı beylikler kurmuşlardır. Bu durum İslam devletlerinde iç savaş ve iktidar kavgalarının başlamasına sebebiyet vermiştir. Bizans ise bundan istifade ederek bölgeyi yeniden işgal etmiş; buradaki Müslümanlara ve Hristiyan Ermenilere çok fazla işkence yapmıştır. Bu durumdan sonra Van'daki halk, Selçuklu Sultan Alparslan'dan yardım istemiştir. Alparslan, 1065 yılında Van'ı fethetmiş ve bölgeye gelen Bizans ordusunu da 1071 Malazgirt Zaferi ile yenmiştir. Daha sonra bölge tamamen Türklerin eline geçmiş ve Anadolu, Türklerin anayurdu olmuştur (URL-2).

Yapılan araştırmalar sonucunda elde edilen bilgilere göre, Urartu-Asur mücadelesi sırasında, Asurlular bölgede bulunan dağlık araziden hâkimiyet tesis edememiş ve Urartu Kralı I. Sardur (M.Ö. 840-830), Urartu Devleti'ni Van kalesi'nin de yer aldığı Tuşpa kurmuştur. Gölün doğu kıyısında bulunan Tuşpa'nın ve onun özünü teşkil eden kalenin imarı büyük ölçüde I. Sardur'dan sonra yerine geçen Kral İspiuni (M.Ö. 830-810) ve II. Sardur (M.Ö. 764-735) zamanında gerçekleşmiştir (Erzen, 1986).

M.S. 675 yılında Müslüman Araplar şehri fethederek, daha sonra şehre tekrardan Bizanslılar, bunları yenen Selçuklular ve sonra İlhanlılar, Celayirliler, Karakoyunlular, Akkoyunlular, Safeviler ve Osmanlılar hâkim olmuştur. Bu şehrin kalıntıları günümüze kadar ulaşmıştır ve Surlara ait bazı kalıntılar bulunmaktadır, Orta kapı ise güneye bakan tek sağlam kapıdır. Mimar Sinan'a ait olan eserlerinden Hüsrevpaşa Külliyesi han, hamam, türbe, imaret, çeşme ve medreseden oluşmaktadır. Külliyenin bir elemanı olan Çifte Hamam, bölgede sağlam kalan tek hamam olarak bilinmektedir. Eski Van'da günümüzde kullanılmaya devam eden tek eser ise Kaya Çelebi Cami'dir. Eski zamanda var olmuş gösterişli ve görkemli bir mekân olan Van Ulu Caminin günümüzde artık yok olduğu, yıkıldığı ve sadece

minaresi sağlam kalabildiği yönünde bilgilere ulaşılmıştır. Kızıl Cami'inde aynı şekilde minaresi günümüze ulaşmış ve diğer bölümleri yıkılmıştır. Kentte ayrıca günümüze ulaşan S. Dsirvanor, S. Stephan, S. Vardan, s. Neshan, şehrin eski olan kilisesi ve Çifte Kilise olarak da anılan S. Paulos ve S. Petros Kiliseleri bulunmaktadır. Ayrıca eskiden İsa'nın çarmihına ait bir parçanın saklandığı Meryem ana (S. haç, Tiramary) kilisesi ve Madır burcunun üstüne yapılmış Vaftizci Yahya (S. Hovhannes) kiliseleri yıkılmıştır (URL-3).

1.2. Van İlinin Kültürel Yapısı

Van'ın tarihi, Urartular dönemine kadar uzanır. Urartular Van Kalesi'ni inşa etmişlerdir. Van da birçok tarihi klise ve cami bulunmaktadır. Literatürde edinilen bilgiye göre, Ortaçağ'da bulunan Selçuklu döneminde Ahlatşahlar ile birlikte kale saldırılara karşı güvenliği sağlanıp, günümüzdeki yapısını Osmanlı Devletinden almıştır. (Erzen, 1986; Tarhan, 2000). Akdamar Klisesi, Vaspurakan Ermeni Kralı I. Gayik tarafından 915-921 tarihleri arasında mimar Keşiş Manuel'e yaptırılmıştır. Edinilen bilgilere göre, Kilise merkezi kubbeli, dört yapraklı yonca biçiminde haç plana sahiptir. Akdamar Klisesi'nin iç duvarlarında, konularını Kitab-ı Mukaddes'ten almış olan çeşitli tasvirlerin işlendiği duvar resimleri bulunduğu ortaya çıkmıştır. Bu resimlerin bir kısmı dökülmüş, bir kısmı tahrip olmuş ve bir kısmı da is ile örtülmüştür (URL-4). Van yöresinin kültürel dokusundaki çeşitlilik musiki üzerinde de kendini göstermiş ve yörenin müzik kültürünü etkilemiştir. Müzik kültürü üzerindeki etkileşim yöre türkülerinde kendini göstermiş, yöre insanının yaşanmışlıklarını, gelenek ve göreneklerini, örf ve adet gibi öğeleri içerisine alarak bir bütün haline gelmesini sağlamıştır. Türküler, insanların yüzlerce yıldan beri güldüğü, ağladığı, sevdiği, hasret çektiği vb. durumlar karşısında nasıl davrandığını gösteren öğelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaşanmışlığa dair hikayeleri yansıtan türkülerin içerdikleri anlamlar ve bu anlamları yansıtan temalar insanların yaşanmışlıklarının en güzel örneklerini bizlere sunmuşlardır. Van yöresi halk türkülerine bakıldığında bahsi geçen ifadeler rastlamak mümkündür. Türkülerin müzikal yapısına genel olarak bakıldığında farklı makam dizileri ve farklı üsüller üzerinde oluştuğu görülmektedir.

Bu çalışmada, TRT Türk Halk Müziği Repertuarında bulunan Van yöresi halk türkeleri (Kırık Havalar ve Oyun Havaları) ilçelere göre ayrılarak; makam dizileri, üslup yapıları, nota süre değerleri, sessiz süre değerleri, perdesleri, karar sesleri, konuları, kaynak kişileri, derleyenleri ve türkeleri notaya alan kişiler açısından ele alınmıştır. TRT Türk halk müziği repertuarı üzerinde yapılan incelemelerde merkez ilçe, Erciş ilçesi ve Mollakasım ilçesi dışındaki ilçeler adına kayıtlı herhangi bir halk türküsüne rastlanılmamıştır. Van yöresi halk türkülerinin ilçelere göre yapılan ayrıştırılmasında tespit edilen bir türkünün ilçesi "Mollakasım" ilçesi olarak belirtilmiştir. Yapılan incelemelerde Mollakasım ilçesi olarak belirtilen konunun Van ili merkezinde bir mahalle olduğu sonucuna ulaşılmış olmasına rağmen bulgularla nota üzerinde belirtildiği şekli ile ilçe olarak adlandırılmıştır. Bu bağlamda, çalışma kapsamında literatür ve kaynak tarama yöntemlerinden yararlanılmış, verilerin elde edilmesinde ise TRT Türk Halk Müziği Repertuarında yer alan Van yöresine ait notaların analizinde içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Elde edilen sonuçlar tablo ve grafiklerle görselleştirilerek yorumlanmıştır.

2. Van Yöresi Halk Türkülerinin Müzikal Analizi

2.1. Merkez İlçe Kırık Havaları

TRT Türk Halk Müziği Repertuarı üzerinde yapılan incelemeler sonucunda "Merkez İlçe" adına kayıtlı toplam 19 "Kırık Hava" tespit edilmiştir. Tespit edilen kırık havaların isimleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

S.N.	Merkez İlçe Kırık Havaları
1	Arpa Ektim Biçemedim
2	Ben Giderim Ereğ Yolu
3	Bir Çift Turna Gördüm Edremit Üstü
4	Bir Oda Yaptırdım Döşetemedim

5	Bizim Eller Ne Güzel Eller
6	Boyakçının Elleri
7	Çorabını Çektim Dizime
8	Gökten Bir Çift Suna İndi
9	Kelebeğim Yana Gider
10	Kerpiç Duvar Daşlıdır
11	Kız Neredeydin Neredeydin
12	Kure Koymuş Yol Üstüne Çıkrığı
13	Masa Üstünde Desdi
14	O Süsem O Sümbül O Gül O Bağındır
15	Pencerede Şişesin
16	Toycular Yar Can
17	Urfa'ya Paşa Geldi
18	Yeni Hamamın Üstüyem
19	Zap Suyu Derin Akar

Tablo 1. TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında Bulunan Van Merkez İlçe Adına Kayıtlı Kırık Havalar

2.1.1. Merkez İlçe Kırık Havalarının Makamsal Yapısı

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan merkez ilçe kırık havaları, makamsal dizileri bakımından incelendiğinde, kırık havalarının 10 farklı makam dizisi üzerinde yoğunlaştığı görülmüştür. Tespit edilen makam dizilerinin oranlarına bakıldığında; Uşşak Makamı dizisi %26,32 oranla ilk sırada, Mahur Makamı, Hüseyini Makamı, Hicaz Makamı ve Karciğâr Makamı dizilerinin %10,53 oranla ikinci sırada, Zavil Makamı, Buselik Makamı, Çargâh Makamı, Segâh Makamı ve Gülizar Makamları dizilerinin ise %5,26 oranla üçüncü sırada yer aldığı görülürken bir türkünün makam dizisi tespit edilememiştir (Bkz. Tablo 2).

S.N.	MAKAMLAR	f	%
1	Uşşak	5	26,32
2	Mahur	2	10,53
3	Hüseyini	2	10,53
4	Hicaz	2	10,53
5	Karciğâr	2	10,53
6	Zavil	1	5,26
7	Buselik	1	5,26
8	Çargâh	1	5,26
9	Segâh	1	5,26
10	Gülizar	1	5,26
11	Tespit edilemeyen	1	5,26
TOPLAM		19	100

Tablo 2. Merkez İlçe Kırık Havalarında Makamsal Yapı

2.1.2. Merkez İlçe Kırık Havalarında Ritmik Yapı

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan merkez ilçe kırık havaları usülleri açısından incelendiğinde, kırık havaların 6 farklı usül yapısı üzerinde yoğunlaştığı görülmüştür. Tespit edilen usüllerin oranlarına bakıldığında; 4/4'lük usülün %52,63 oranla ilk sırada, 10/8'lik usülün %21,05 oranla ikinci sırada ve 5/8'lik usül ise %10,53 oranla üçüncü sırada yer almaktadır. Tespit edilen diğer usüllerin ise düşük oranlar ile dağılımda yer aldığı görülmektedir (Bkz. Tablo 3).

S.N.	Usüller	f	%
1	4/4	10	52,63
2	10/8	4	21,05
3	5/8	2	10,53
4	5/4	1	5,26
5	7/4	1	5,26
6	12/8	1	5,26
TOPLAM		19	100

Tablo 3. Merkez İlçe Kırık Havalarında Ritmik Yapı

Merkez ilçe kırık havalarında tespit edilen usüllerin bazılarında tempo belirteçlerine rastlanılmıştır. Rastlanılan tempo belirteçleri usül yapılarına göre incelendiğinde; 4/4'lük usülde 5 farklı tempo, 10/8'lik usülde 2 farklı tempo, 12/8'lik usülde 1 tempo, 5/8'lik, 5/4'lük ve 7/4'lük usüllerde ise tempo kullanımı görülmemektedir (Bkz. Tablo 4).

S.N.	Usüller	Tempo Çeşitliliği
1	4/4	116-108-96-80-63
2	10/8	63-40
3	12/8	96
4	5/8	-
5	5/4	-
6	7/4	-

Tablo 4. Merkez İlçe Kırık Havalarında Kullanılan Usullerdeki Tempo Belirteçleri

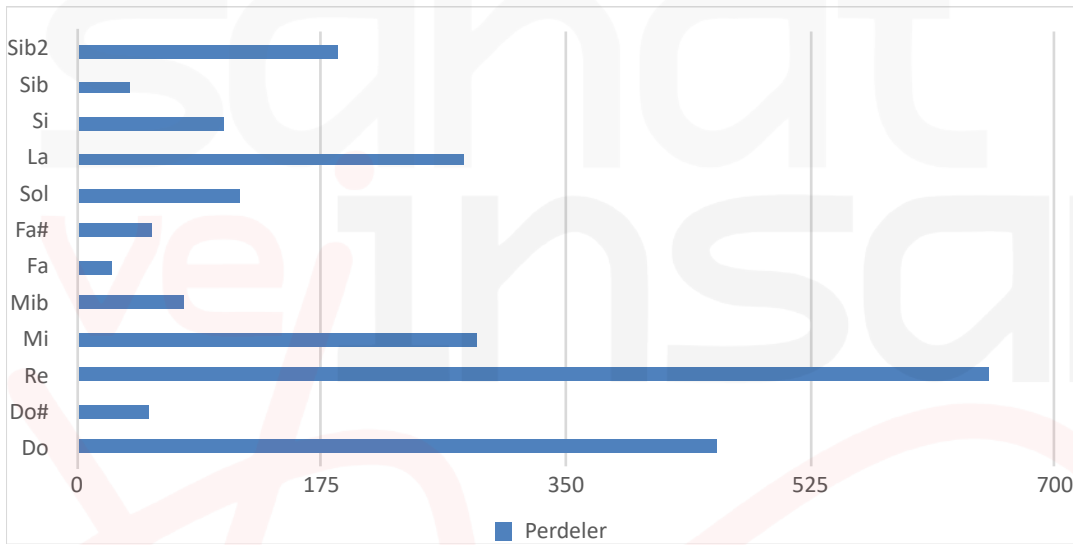
2.1.3. Merkez İlçe Kırık Havalarında Kullanılan Perdeler

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan merkez ilçe kırık havalarında kullanılan perdeler incelendiğinde, "Do", "Re", "Mi" ve "La" perdelerinin yoğunlukla kullanıldığı görülmüştür. Yoğun olarak kullanılan perdeler makamsal yapı ile birlikte ele alındığında "Uşşak Makamı" dizisinin yoğun kullanımı ile ilişkili olduğu düşünülmektedir (Bkz. Tablo 5 ve Grafik 1).

S.N.	Perdeler	f	%
1	Do	458	19,71
2	Do#	51	2,19
3	Re	653	28,10
4	Mi	286	12,31
5	Mib	76	3,27

6	Fa	25	1,08
7	Fa#	53	2,28
8	Sol	117	5,03
9	La	276	11,88
10	Si	105	4,52
11	Sib	37	1,59
12	Sib2	187	8,05
TOPLAM		2324	100

Tablo 5. Merkez İlçe Kırık Havalarda Kullanılan Perde Oranları



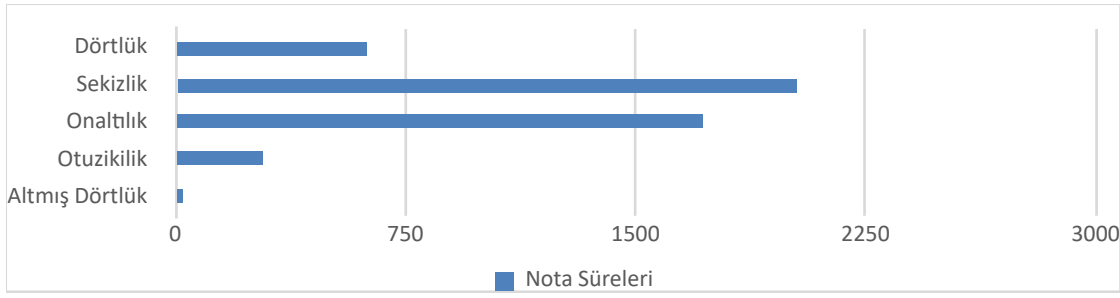
Grafik 1. Merkez İlçe Kırık Havalardaki Perdelerin Kullanım Sayıları

2.1.4. Merkez İlçe Kırık Havalarda Kullanılan Nota Süre Değerleri

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan merkez ilçe kırık havalardaki nota süre değerleri incelendiğinde, kırık havalarda 5 farklı nota süre değeri kullanımına rastlanılmıştır. Tespit edilen nota süre değerlerinin oranlarına bakıldığında; Sekizlik nota süre değerinin %43,25 oranla ilk sırada, onaltılık nota süre değerinin %33,65 oranla ikinci sırada ve dörtlük nota süre değerinin ise %19,26 oranla üçüncü sırada yer aldığı görülmüştür. Tespit edilen diğer nota süre değerleri ise düşük oranlar ile dağılımda yer almaktadır (Bkz. Tablo 6 ve Grafik 2).

S.N.	Nota Süre Değerleri	f	%
1	Sekizlik	1013	43,25
2	Onaltılık	788	33,65
3	Dörtlük	451	19,26
4	Otuz ikilik	76	3,25
5	İkilik	14	0,60
TOPLAM		2342	100

Tablo 6. Merkez İlçe Kırık Havalarda Kullanılan Nota Süre Değerleri



Grafik 2. Merkez İlçe Kırık Havalarda Kullanılan Nota Süre Değerleri Sayıları

2.1.5. Merkez Kırık Havalarda Konular

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan merkez ilçe kırık havalarda kullanılan konular incelendiğinde, Kırık havalarda 3 farklı konu kullanımına rastlanılmıştır. Tespit edilen konuların oranlarına bakıldığında; Aşk ve Sevda %89,47 oranla ilk sırada, Ağıt ve Kader konularının ise %5,26 oranla ikinci sırada dağılımda yer aldığı görülmüştür (Bkz. Tablo 7).

S.N.	Konular	f	%
1	Aşk ve Sevda	17	89,47
2	Ağıt	1	5,26
3	Kader	1	5,26
TOPLAM		19	100

Tablo 7. Merkez İlçe Kırık Havalarda Kullanılan Konular

2.1.6. Merkez İlçe Kırık Havalardaki Karar Sesleri

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan merkez ilçe kırık havalarda kullanılan karar sesleri incelendiğinde, 6 farklı karar sesi kullanımına rastlanılmıştır. Tespit edilen karar seslerinin oranlarına bakıldığında; "La" karar sesi %47,37 oranla ilk sırada, "Sol" karar sesi %15,79 oranla ikinci, "Do" karar sesinin ise %15,79 oran ile üçüncü sırada olduğu görülmüştür. Tespit edilen diğer karar sesleri ise düşük oranlar ile dağılımda yer almaktadır (Bkz. Tablo 8).

S.N.	Karar Sesleri	f	%
1	La	9	47,37
2	Sol	3	15,79
3	Do	3	15,79
4	Re	2	10,53
5	Si	1	5,26
6	Mi	1	5,26
TOPLAM		19	100

Tablo 8. Merkez İlçe Kırık Havalarda Kullanılan Karar Sesleri

2.1.7. Merkez İlçe Kırık Havalarda Kullanılan Sessiz Süre Değerleri

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan merkez ilçe kırık havalarda kullanılan sessiz süre değerleri incelendiğinde, 2 farklı sessiz süre değerlerine rastlanılmıştır. Tespit edilen sessiz süre değerlerinin oranlarına bakıldığında; Sekizlik sessiz süre değerinin %64,94 oranla ilk sırada, dörtlük sessiz süre değeri ise %35,06 oranla ikinci sırada yer aldığı görülmüştür (Bkz. Tablo 9).

S.N.	Sessiz Süre Değerleri	f	%
------	-----------------------	---	---

1	Sekizlik	50	64,94
2	Dörtlük	27	35,06
TOPLAM		77	100

Tablo 9. Merkez İlçe Kırık Havalarında Kullanılan Sessiz Süre Değerleri

2.1.8. Merkez İlçe Kırık Havalarında Kaynak Kişiler

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan merkez ilçe kırık havalarının kaynak kişileri incelendiğinde, 19 farklı kaynak kişiye rastlanılmıştır. Tespit edilen kaynak kişilerin oranlarına bakıldığında; Abdurrahman Ceberut Cabiroğlu, Gülbüz Tüfekçi ve Saadet Kutlu %9,09 oran ile ilk sıralarda olduğu görülmektedir. Tespit edilen diğer kaynak kişilerin ise %4,55 oran ile ikinci sırada yer aldığı görülürken üç kaynak kişinin ise tespit edilen üç kırık havaya birlikte kaynaklık ettiği görülmektedir (Bkz. Tablo 10).

S.N.	Kaynaklar Kişiler	f	%
1	Abdurrahman Ceberut CABİROĞLU	2	9,09
2	Gülbüz TÜFEKÇİ	2	9,09
3	Saadettin KUTLU	2	9,09
4	Hüsametdin SUBAŞI	1	4,55
5	Abbas Hilmi GÜNGÖR	1	4,55
6	Günsel TÜRKOĞLU	1	4,55
7	Abbas Hilmi GÜNGÖR	1	4,55
8	Günsel TÜRKOĞLU	1	4,55
9	Özdemir ŞENER	1	4,55
10	Fevzi LEVENTOĞLU	1	4,55
11	Tosun ÖZİSTER	1	4,55
12	Zeki ÖZİSTER	1	4,55
13	Fahri TAŞKIN	1	4,55
14	Selahattin ALDIRMAZ	1	4,55
15	Yöre Ekibi	1	4,55
16	Dursun ÖZEL	1	4,55
17	Hamdi POLATOĞLU	1	4,55
18	Faik ERENER	1	4,55
19	Sami Doğan YILMAZTÜRK	1	4,55
TOPLAM		22	100

Tablo 10. Merkez İlçe Kırık Havalarında Kaynak Kişiler

2.1.9. Merkez İlçe Kırık Havalarındaki Derlemeciler

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan merkez ilçe kırık havalarının derlemecileri incelendiğinde, tespit edilen kırık havalarda 11 farklı derlemeciye rastlanmıştır. Tespit edilen derlemecilerin oranlarına bakıldığında; Muzaffer Sarısözen %42,11 oran ile ilk sırada, TRT Müz. Dai. Bşk. Thm %10,53 oranla ikinci sırada olduğu görülmektedir. Tespit edilen diğer derlemecilerin ise düşük oranlarla dağılımda yer aldığı görülmüştür (Bkz. Tablo 11).

S.N.	Derlemeciler	f	%
1	Muzaffer SARISÖZEN	8	42,11
2	TRT Müz. Dai. Bşk. Thm.	2	10,53
3	Ankara Devlet Konservatuarı	1	5,26
4	Ali CANLI	1	5,26
5	Atakan ÇELİK	1	5,26
6	Mehmet ÖZBEK	1	5,26
7	Ahmet YAMACI	1	5,26
8	Mustafa GECEYATMAZ	1	5,26
9	Hüsamettin SUBAŞI	1	5,26
10	Mustafa HOŞSU	1	5,26
11	İlhan ERTEN	1	5,26
TOPLAM		19	100

Tablo 11. Merkez İlçe Kırık Havalarındaki Derlemeciler

2.1.10. Merkez İlçe Kırık Havalarını Notaya Alanlar Kişiler

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan merkez ilçe kırık havalarını notaya alan kişiler incelendiğinde, kırık havaları 10 farklı notaya alan kişiye rastlanılmıştır. Tespit edilen notaya alan kişilerin oranlarına bakıldığında; Muzaffer Sarısözen %42,11 oranla ilk sırada, Nida Tüfekçi ve Erkan Sürmen %10,53 oran ile ikinci sırada, Ali Canlı, Mehmet Özbek, Ahmet Yamacı, Ateş Köyoğlu, Mustafa Hoşsu ve İlhan Erten'in ise %5,26 oranla üçüncü sırada yer aldığı görülmüştür (Bkz. Tablo 12).

S.N.	Notaya Alanlar Kişiler	f	%
1	Muzaffer SARISÖZEN	8	42,11
2	Nida TÜFEKÇİ	2	10,53
3	Erkan SÜRMEN	2	10,53
4	Altan DEMİREL	1	5,26
5	Ali CANLI	1	5,26
6	Mehmet ÖZBEK	1	5,26
7	Ahmet YAMACI	1	5,26
8	Ateş KÖYOĞLU	1	5,26
9	Mustafa HOŞSU	1	5,26
10	İlhan ERTEN	1	5,26
TOPLAM		19	100

Tablo 12. Merkez İlçe Kırık Havalarını Notaya Alan Kişiler

2.2. Erciş İlçesi Kırık Havalarının Müzikal Analizleri

TRT Türk Halk Müziği Repertuarı üzerinde yapılan incelemeler sonucunda "Erciş İlçesi" üzerine kayıtlı toplam 34 "Kırık Hava" tespit edilmiştir. Analiz edilen kırık havaların isimleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

S.N	Erciş İlçesi Kırık Havaları
-----	-----------------------------

1	Ah Le Ana le Ana
2	Ala Boz Dumanni
3	Ayın Ortasında Bir Sarı Yıldız
4	Ayvanın Altından Geçtim
5	Bahçaya Gel ki Görem
6	Bal Yeme Bal Yeme Bal Şirin Olur
7	Ben Horozam Öterem
8	Bir Bölük Ağca Kızlar
9	Bu Derenin Gevani Ezen Ezededen Oğlan
10	Çıranın Burnunu Kes
11	Çimende Sürü Gazlar
12	Elin Oya Menşure Hanım
13	Erik Ağacı Çüt Saçağı Telli Meyre
14	Erzurum Elllerinde
15	Galenin Bedenleri
16	Gaplarında Guyi Var
17	Gel Beri Yar Gel Beri
18	Giderem Belesine
19	Gidersen Uğur Ola
20	Göyden Bir Çift Sana Yendi
21	Ha Bu Dereden Esen Yel
22	Ha Vurun Kızlar Yürüsün
23	Kara Yer Kara Yerde
24	Karanfil Esti Nedim
25	Karşıdan Yar Geliyor
26	Mendi De Mendi Mendili
27	Mendi Yoldum Bahçivan
28	Mendil Aldım Bir Deste
29	Mendilimde Kışmış İle Badem Var
30	Su Gelir Millendirir
31	Şık Şık Bilezik Kolunda
32	Şirin Nar Ağacıyam
33	Yeri Yeri Durnam Gar Geldi
34	Yüce Dağım Yağar Bana

Tablo 13. TRT Türk Halk Müziği Repertuarında Bulunan Erciş İlçesi Kırık Havaları

2.2.1. Erciş İlçesi Kırık Havalarının Makamsal Yapısı

TRT Türk Halk Müziği Repertuarında bulunan Erciş İlçesine ait kırık havalar makamsal dizileri bakımından incelendiğinde, Erciş ilçesine ait kırık havalarının 6 farklı makam dizisi üzerinde yoğunlaştığı görülmüştür. Tespit

edilen makam dizilerinin oranlarına bakıldığında; Uşşak makamı %67,65 oranla ilk sırada, Hüseyini Makamı dizisi %14,71 oranla ikinci sırada, Buselik Makamı dizisinin ise %8,82 oran ile üçüncü sırada olduğu görülmüştür. Tespit edilen diğer makam dizilerinin ise düşük oranlar ile dağılımda yer aldığı görülmektedir (Bkz. Tablo 14).

S.N.	Makam Dizileri	f	%
1	Uşşak	23	67,65
2	Hüseyini	5	14,71
3	Buselik	3	8,82
4	Hicaz	1	2,94
5	Karcığar	1	2,94
6	Çargâh	1	2,94
TOPLAM		34	100

Tablo 14. Erciş İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Makamsal Diziler

2.2.2. Van Erciş İlçesi Kırık Havalarında Ritmik Yapı

TRT Türk Halk Müziği Repertuarında bulunan Erciş İlçesine ait kırık havalar usülleri açısından incelendiğinde, Erciş ilçesine ait kırık havalarının 10 farklı usül yapısı üzerinde yoğunlaştığı görülmüştür. Tespit edilen usüllerin oranlarına bakıldığında; 4/4'lük usülün %29,41 oranla ilk sırada, 10/8'lik-12/8'lik usüllerin %17,65 oranla ikinci sırada ve 6/4-18/8'lik usüllerin ise 8,82 oranla üçüncü sırada yer aldıkları görülmüştür. Tespit edilen diğer usüllerin ise düşük oranlar ile dağılımda yer aldığı görülmektedir (Bkz. Tablo 15).

S.N.	Usüller	f	%
1	4/4	10	29,41
2	10/8	6	17,65
3	12/8	6	17,65
4	6/4	3	8,82
5	18/8	3	8,82
6	6/8	2	5,88
7	5/8	1	2,94
8	3/4	1	2,94
9	3/8	1	2,94
10	2/2	1	2,94
TOPLAM		34	100

Tablo 15. Erciş İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Usüller

Erciş ilçesine ait kırık havalarda tespit edilen usüllerin bazılarında tempo belirteçlerine rastlanılmıştır. Rastlanılan tempo belirteçleri usül yapılarına göre incelendiğinde; 10/8'lik usülde 3 farklı tempo, 4/4'lük usülde 2 farklı tempo, 18/8'lik usülde 2 farklı tempo, 3/4'lük, 6/4'lük ve 2/2'lik usüllerde ise 1 tempo kullanımı görülürken tespit edilen diğer usüllerde ise herhangi bir tempo belirteci rastlanılmamıştır (Bkz. Tablo16).

S.N.	Usüller	Tempo Çeşitliliği
1	10/8	48-58-208
2	4/4	42-104

3	18/8	36-96
4	3/4	126
5	6/4	96
6	2/2	104
7	12/8	-
8	5/8	-
9	3/8	-
10	6/8	-

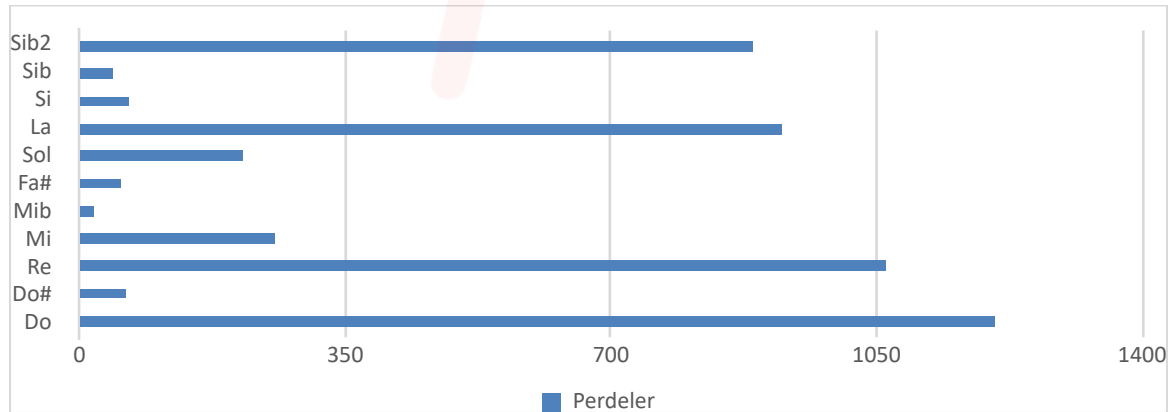
Tablo 16. Erciş İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Usullerdeki Tempo Belirteçleri

2.2.3. Erciş İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Perdeler

Tablo 17 ve Grafik 3'e bakıldığında, TRT Türk Halk Müziğı Repertuvarında bulunan Erciş İlçesine ait kırık havalar kullanılan perdeler açısından incelendiğinde, Erciş ilçesine ait kırık havalarda "Do", "Re", "La" ve "Sib2" perdelerinin yoğunlukla kullanıldığı görülmüştür. Yoğun olarak kullanılan perdeler makamsal yapı ile birlikte ele alındığında "Uşşak Makamı" dizisinin yoğun kullanımı ile ilişkili olduğu düşünülmektedir (Bkz. Tablo 17).

S.N.	Perdeler	f	%
1	Do	1207	25,19
2	Do#	62	1,29
3	Re	1062	22,16
4	Mi	256	5,34
5	Mib	20	0,42
6	Fa#	52	1,09
7	Sol	216	4,51
8	La	926	19,32
9	Si	63	1,31
10	Sib	42	0,88
11	Sib2	886	18,49
TOPLAM		4792	100

Tablo 17. Erciş İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Perdeler



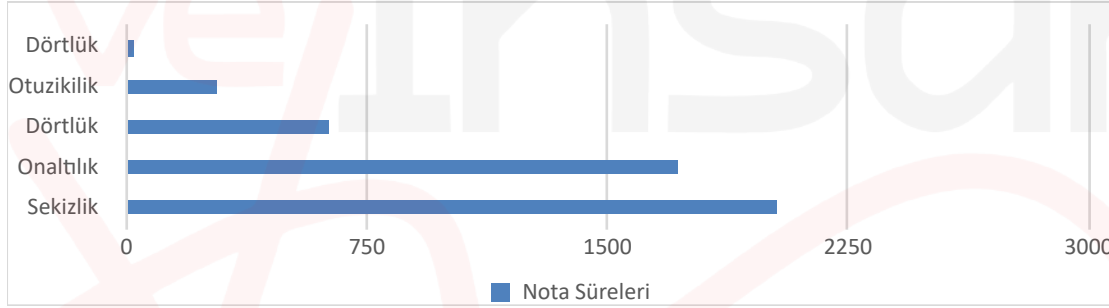
Grafik 3. Erciş İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Perdelerin Kullanım Sayıları

2.2.4. Erciş İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Nota Süre Değerleri

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Erciş İlçesine ait kırık havalardaki nota süre değerleri incelendiğinde, Erciş ilçesine ait kırık havalarda 5 farklı nota süre değeri kullanımına rastlanılmıştır. Tespit edilen nota süre değerlerinin oranlarına bakıldığında; sekizlik nota süre değerinin %43,32 oranla ilk sırada, onaltılık nota süre değerinin %36,74 oranla ikinci sırada ve dörtlük nota süre değerinin ise %13,38 oranla üçüncü sırada yer aldığı görülmüştür. Tespit edilen diğer nota süre değerleri ise düşük oranlar ile dağılımda yer almaktadır (Bkz. Tablo 18 ve Grafik 4).

S.N.	Nota Süre Değerleri	f	%
1	Sekizlik	2027	43,32
2	Onaltılık	1719	36,74
3	Dörtlük	626	13,38
4	Otuzikilik	283	6,05
5	Altmış Dörtlük	24	0,51
TOPLAM		4679	100

Tablo 18. Erciş İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Nota Süre Değerleri



Grafik 4. Erciş İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Nota Süre Değerleri Kullanım Sayıları

2.2.5. Erciş İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Konular

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Erciş İlçesine ait kırık havalar konuları açısından incelendiğinde, Erciş İlçesine ait kırık havalarda sadece "Aşk ve Sevdâ" konusunun kullanıldığı tespit edilmiştir. Tespit edilen konunun oranına bakıldığında %100 olarak dağılımda yer aldığı görülmektedir (Bkz. Tablo 19).

S.N.	Konular	f	%
1	Aşk ve Sevdâ	1	100
TOPLAM		1	100

Tablo 19. Erciş İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Konular

2.2.6. Erciş İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Karar Sesleri

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Erciş İlçesine ait kırık havalardaki karar sesleri incelendiğinde, 4 farklı karar sesi kullanımına rastlanılmıştır. Tespit edilen karar seslerinin oranlarına bakıldığında; La karar sesi %76,47 oranla ilk sırada, Re karar sesinin %11,76 oranla ikinci sırada, Si karar sesinin %5,88 oranla üçüncü sırada ve Do karar sesinin ise %5,88 oranla dördüncü sırada yer aldığı görülmüştür (Bkz. Tablo 20).

S.N.	Karar Sesi	f	%
1	La	26	76,47
2	Re	4	11,76

3	Si	2	5,88
4	Do	2	5,88
TOPLAM		34	100

Tablo 20. Erciş İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Karar Sesleri

2.2.7. Erciş İlçesi Kırık Havalarındaki Kaynak Kişiler

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Erciş İlçesine ait kırık havalarının kaynak kişileri incelendiğinde, 10 farklı kaynak kişiye rastlanılmıştır. Tespit edilen kaynak kişilerin oranlarına bakıldığında; Hüsamettin Subaşı %34,15 oranla ilk sırada, Mehmet Bülbül %24,39 oranlar ikinci sırada ve Mustafa Dokumacının %19,51 oranla üçüncü sırada yer aldığı görülmüştür. Tespit edilen diğer kaynak kişilerin ise düşük oranlar ile dağılımda yer aldığı görülmektedir (Bkz. Tablo 21).

S.N.	Kaynak Kişiler	f	%
1	Hüsamettin SUBAŞI	14	34,15
2	Mehmet BÜLBÜL	10	24,39
3	Mustafa DOKUMACI	8	19,51
4	Mürüvvet SUBAŞI	2	4,88
5	Aşık Davut TELLİ	2	4,88
6	Ahmet KABAN	1	2,44
7	Atakan ÇELİK	1	2,44
8	Halit KANTER	1	2,44
9	Abdurrahman YÖRÜKTÜMEN	1	2,44
10	Baki BARAN	1	2,44
TOPLAM		41	100

Tablo 21. Erciş İlçesi Kırık Havalarındaki Kaynak Kişiler

2.2.8. Erciş İlçesi Kırık Havalarındaki Derlemeciler

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Erciş İlçesine ait Kırık Havalarının derlemecileri incelendiğinde, 11 farklı derlemeciye rastlanılmıştır. Tespit edilen derlemecilerin oranlarına bakıldığında; Hüsamettin Subaşı %41,67 oranla birinci sırada, Atakan Çelik %13,89 oranla ikinci sırada ve Muzaffer Sarısözen'in ise %8,33 oranla üçüncü sırada yer aldığı görülmektedir. Tespit edilen diğer notaya alanlar ise düşük oranlar ile dağılımda yer almaktadır (Bkz. Tablo 22).

9	Nida TÜFEKÇİ	1	2,78
10	Ahmet KABAN	1	2,78
11	Süleyman BARAN	1	2,78
TOPLAM		36	100

Tablo 22. Erciş İlçesi Kırık Havalarını Derleyenler Kişiler

2.2.9. Erciş İlçesi Kırık Havalarını Notaya Alanlar Kişiler

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Erciş İlçesine ait kırık havaları notaya alanlar incelendiğinde, 12 farklı notaya alan kişiye rastlanılmıştır. Tespit edilen notaya alanların oranlarına bakıldığında; Ateş Köyoğlu %23,53 oranla birinci sırada, Nida Tüfekçi %14,71 oranla ikinci sırada ve Mehmet Özbek'in ise %14,71 oranla üçüncü sırada yer aldığı görülmektedir. Tespit edilen diğer notaya alanlar ise düşük oranlar ile dağılımda yer almaktadır. (Bkz. Tablo 23).

S.N.	Notaya Alan Kişiler	f	%
1	Ateş KÖYOĞLU	8	23,53
2	Nida TÜFEKÇİ	5	14,71
3	Mehmet ÖZBEK	5	14,71
4	Yücel PAŞMAKÇI	4	11,76
5	Erkan SÜRMEN	3	8,82
6	Muzaffer SARISÖZEN	2	5,88
7	Hüsamettin SUBAŞI	2	5,88
8	Talip ÖZKAN	1	2,94
9	Altan DEMİREL	1	2,94
10	Ümit BEKİZOĞLU	1	2,94
11	Salih TURHAN	1	2,94
12	Mansur KAYMAK	1	2,94
TOPLAM		34	100

Tablo 23. Erciş İlçesi Kırık Havalarında Notaya Alan Kişiler

2.3. Erciş İlçesine Ait Oyun Havalarının Müzikal Analizi

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı üzerinde yapılan incelemeler sonucunda "Erciş İlçesi" adına kayıtlı toplam 4 "Oyun Havası" tespit edilmiştir. Tespit edilen oyun havalarının isimleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir (Bkz. Tablo 24).

S.N.	Oyun Havaları
1	Meyremo
2	Temi Tenne
3	Timar Barı
4	Van Dokuzlusu

Tablo 24. TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında Bulunan Erciş İlçesi Oyun Havaları

2.3.1. Erciş İlçesi Oyun Havalarının Makamsal Yapısı

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Erciş İlçesi oyun havaları makamsal yapıları açısından incelendiğinde, 4 farklı makam dizisine rastlanılmıştır. Tespit edilen Makamsal dizilerin oranlarına bakıldığında; Buselik makamı dizisi

%40,00 oran ile ilk sırada, Kürdi makamı dizisi %30,00 oran ile ikinci, Hüseyini makamı dizisi %20,00 oran ile üçüncü ve Çargâh makamı dizisinin ise %10,00 oran ile dördüncü sırada yer aldığı görülmektedir (Bkz. Tablo 25).

S.N.	Makamlar	f	%
1	Buselik	4	40,00
2	Kürdi	3	30,00
3	Hüseyini	2	20,00
4	Çargâh	1	10,00
TOPLAM		10	100

Tablo 25. Erciş İlçesi Oyun Havalarında Makamsal Yapı

2.3.2. Erciş İlçesi Oyun Havalarında Ritmik Yapı

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Erciş İlçesine ait oyun havaları usülleri açısından incelendiğinde, Erciş ilçesine ait oyun havalarının 5 farklı usül yapısı üzerinde yoğunlaştığı görülmüştür. Tespit edilen usüllerin oranlarına bakıldığında; 2/4'lük, 4/4'lük, 5/8'lik ve 6/8'lik usüllerin oranları %20,00 olarak dağılımda yer aldığı görülmüştür (Bkz. Tablo 26).

S.N.	Usüller	f	%
1	2/4	1	20,00
2	4/4	1	20,00
3	5/8	1	20,00
4	6/8	1	20,00
5	12/8	1	20,00
TOPLAM		5	100

Tablo 26. Erciş İlçesi Oyun Havalarında Ritmik Yapı

Erciş ilçesine ait oyun havalarında tespit edilen usüllerin bazılarında tempo belirteçlerine rastlanılmıştır. Rastlanılan tempo belirteçleri usül yapılarına göre incelendiğinde; 4/4'lük usülde 4 farklı tempo, 6/8'lik usülde 2 farklı tempo çeşitliliğine rastlanmıştır. Diğer usüller de tek tempo kullanımı görülmüştür (Bkz. Tablo 27).

S.N.	Usüller	Tempo Çeşitliliği
1	4/4	104 106- 96-84
2	6/8	116-60
3	5/8	176
4	12/8	104
5	2/4	60
6	10/8	52

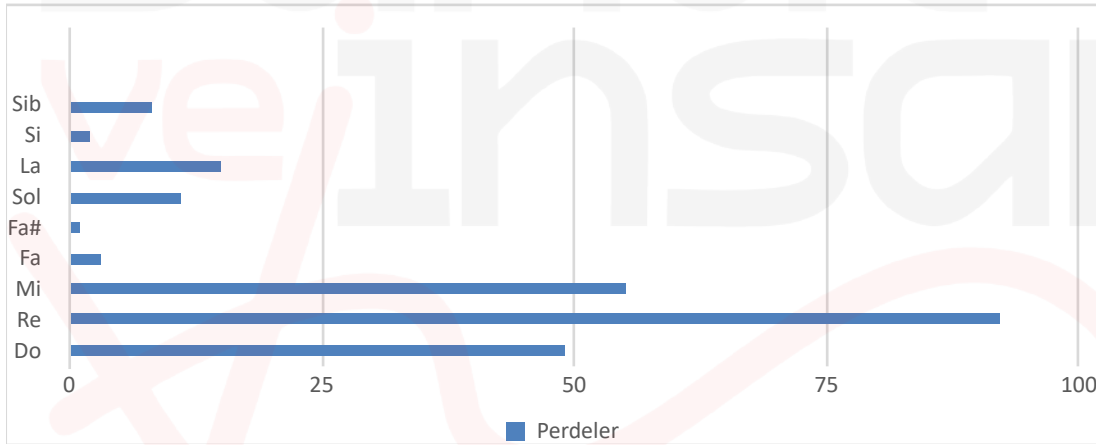
Tablo 27. Erciş İlçesi Oyun Havalarında Kullanılan Usüllerdeki Tempo Belirteçleri

2.3.3. Erciş İlçesi Oyun Havalarında Kullanılan Perdeler

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Erciş ilçesine ait oyun havaları perdeleri açısından incelendiğinde, Erciş ilçesine ait oyun havalarda "Do", "Re", "Mi" perdelerinin yoğunlukla kullanıldığı görülmüştür (Bkz. Tablo 28 ve Grafik 5).

S.N.	Perdeler	f	%
1	Do	49	20,76
2	Re	92	38,98
3	Mi	55	23,31
4	Fa	3	1,27
5	Fa#	1	0,42
6	Sol	11	4,66
7	La	15	6,36
8	Si	2	0,85
9	Sib	8	3,39
TOPLAM		236	100

Tablo 28. Erciş İlçesi Oyun Havalarında Kullanılan Perdelerin Oranları



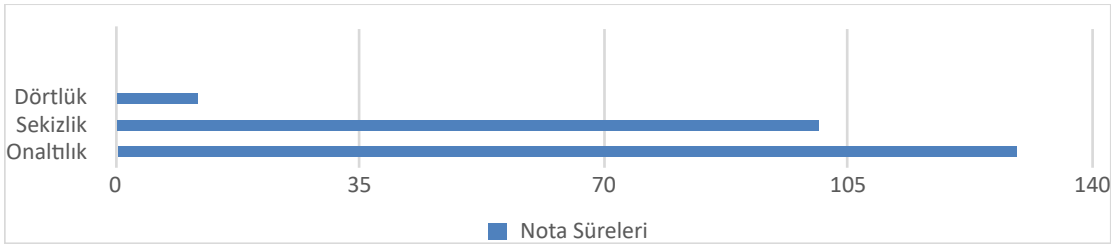
Grafik 5. Erciş İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Perdelerin Kullanım Sayıları

2.3.4. Erciş İlçesi Oyun Havalarında Kullanılan Nota Süre Değerleri

TRT Türk Halk Müziği Repertuarında bulunan Erciş ilçesine ait oyun havalarındaki nota süre değerleri incelendiğinde, Erciş ilçesine ait oyun havalarında 3 farklı nota süre değeri kullanımına rastlanılmıştır. Tespit edilen nota süre değerlerinin oranlarına bakıldığında; Onaltılık nota süre değerinin %53,31 oranla ilk sırada, sekizlik nota süre değerinin %41,74 oranla ikinci sırada ve dörtlük nota süre değerinin ise %4,96 oranla üçüncü sırada yer aldığı görülmüştür (Bkz. Tablo 29 ve Grafik 6).

S.N.	Nota Süre Değerleri	f	%
1	Onaltılık	129	53,31
2	Sekizlik	101	41,74
3	Dörtlük	12	4,96
TOPLAM		242	100

Tablo 29. Erciş İlçesi Oyun Havalarında Kullanılan Nota Süre Değerleri



Grafik 6. Erciş

İlçesi Oyun Havalarında Kullanılan Nota Süre Değerlerinin Kullanım Sayıları

2.3.5. Erciş İlçesi Oyun Havalarında Kullanılan Karar Sesleri

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Erciş ilçesine ait oyun havalarındaki karar sesleri incelendiğinde, 3 farklı karar sesi kullanımına rastlanılmıştır. Tespit edilen karar seslerinin oranlarına bakıldığında; "Re" karar sesi %50,00 oranla ilk sırada, "Do" ve "La" Karar sesleri ise %25,00 ikinci sırada yer almaktadır (Bkz. Tablo 30).

S.N.	Karar Sesi	f	%
1	Re	2	50,00
2	Do	1	25,00
3	La	1	25,00
TOPLAM		4	100

Tablo 30. Erciş İlçesi Oyun Havalarında Kullanılan Karar Sesleri

2.3.6. Erciş İlçesi Oyun Havalarında Kaynak Kişiler

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Erciş ilçesine ait oyun havalarındaki kaynak kişiler incelendiğinde, Erciş ilçesi oyun havalarında 4 farklı kaynak kişiye rastlanılmıştır. Tespit edilen kaynak kişilerin oranlarına bakıldığında; Tosun Özister %42,86 oranla ilk sırada, Hüseyin Özister %28,57 oranla ikinci sırada ve Zeki Özister ve Yöre Kadın Ekibi %14,29 oran ile üçüncü sırada yer aldığı görülmüştür (Bkz. Tablo 31).

S.N.	Kaynak Kişiler	f	%
1	Tosun ÖZİSTER	3	42,86
2	Hüseyin ÖZİSTER	2	28,57
3	Zeki ÖZİSTER	1	14,29
4	Yöre Kadın Ekibi	1	14,29
TOPLAM		8	100

Tablo 31. Erciş İlçesi Oyun Havalarındaki Kaynak Kişiler

2.3.7. Erciş İlçesi Oyun Havalarındaki Derlemeciler

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Erciş ilçesine ait oyun havalarındaki derlemeciler incelendiğinde, Erciş ilçesi oyun havalarında 2 farklı derlemeciye rastlanılmıştır. Tespit edilen derlemecilerin oranlarına bakıldığında; TRT Müz. Dai. Bşk. Thm. Müd. %75,00 oranı ile ilk sırada, Erkan Sürmen %25,00 oranı ile ikinci olarak dağılımda yer almaktadır (Bkz. Tablo 32).

S.N.	Derlemeciler	f	%
1	TRT Müz. Dai. Bşk. Thm. Müd.	3	75,00
2	Erkan SÜRMEN	1	25,00
TOPLAM		4	100

Tablo 32. Erciş İlçesi Oyun Havalarındaki Derlemeciler**2.3.7. Erciş İlçesi Oyun Havalarını Notaya Alan Kişiler**

TRT Türk Halk Müziği Repertuarında bulunan Erciş ilçesine ait oyun havaları notaya alan kişiler açısından incelendiğinde, Erciş ilçesi oyun havalarının tamamını Erkan Sürmen'in notaya aldığı tespit edilmiştir (Bkz. Tablo 33).

S.N.	Notaya Alan Kişiler	f	%
1	Erkan SÜRMEN	1	100,00
	TOPLAM	1	100

Tablo 33. Erciş İlçesi Oyun Havalarında Notaya Alan Kişiler**2.4. Mollakasım İlçesi Kırık Havalarının Müzikal Analizleri**

TRT Türk Halk Müziği Repertuarı üzerinde yapılan incelemeler sonucunda "Mollakasım İlçesi" adına kayıtlı toplam 1 "Kırık Hava" tespit edilmiştir. Tespit edilen kırık havanın isimi aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

S.N.	Mollakasım İlçesi Kırık Havaları
1	Ağaç Başında Karga

Tablo 34. TRT Türk Halk Müziği Repertuarında Bulunan Mollakasım İlçesi Kırık Havaları**2.4.1. Mollakasım İlçesi Kırık Havalarının Makamsal Yapısı**

TRT Türk Halk Müziği Repertuarında bulunan Mollakasım İlçesine ait Kırık Havalarının makamsal yapıları incelendiğinde, 1 makam dizisinerastlanılmıştır. (Bkz. Tablo 35).

S.N.	Makamlar	f	%
1	Hicaz	1	100
	TOPLAM	1	100

Tablo 35. Mollakasım İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Makam Dizileri**2.4.2. Mollakasım İlçesi Kırık Havalarında Ritmik Yapı**

TRT Türk Halk Müziği Repertuarında bulunan Mollakasım ilçesine ait kırık havalar usülleri açısından incelendiğinde, Mollakasım ilçesine ait tespit edilen kırık havada 1 usül yapısının kullanıldığı görülürken herhangi bir tempo belirteci rastlanılmamıştır (Bkz. Tablo 36).

S.N.	Usüller	f	%
1	10/8	1	100
	TOPLAM	1	100

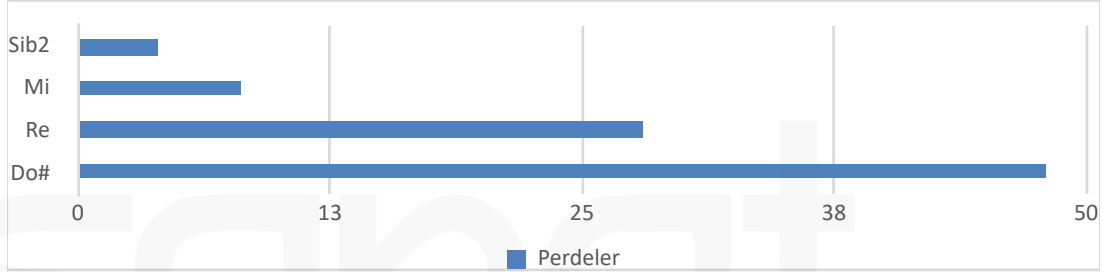
Tablo 36. Mollakasım İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Usüller**2.4.3. Mollakasım İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Perdeler**

TRT Türk Halk Müziği Repertuarında bulunan Mollakasım ilçesine ait kırık havalar kullanılan perdeler açısından incelendiğinde, Mollakasım ilçesine ait kırık havalarda "Do#", "Re", "Mi" ve "Sib" perdelerinin yoğun kullanıldığı görülmüştür (Bkz. Tablo 37 ve Grafik 7).

S.N.	Perdeler	f	%
1	Re	48	54,55

2	Do#	28	31,82
3	Mi	8	9,09
4	Sib	4	4,55
TOPLAM		88	100

Tablo 37. Mollakasım İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Perdeler



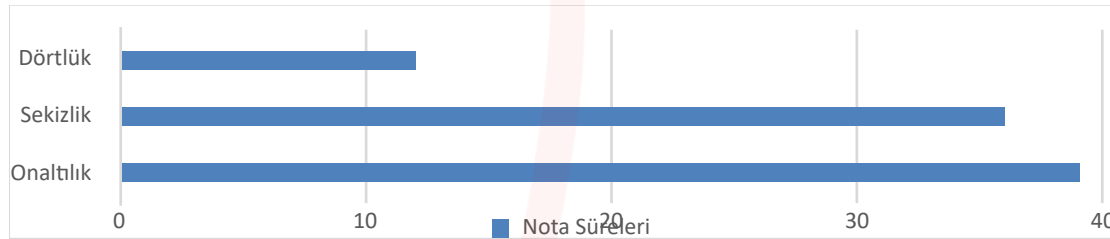
Grafik 7. Mollakasım İlçesi Kırık Havalarında Bulunan Perdelerin Kullanım Sayıları

2.4.4. Mollakasım İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Nota Süre Değerleri

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Mollakasım ilçesindeki kırık havalar nota süre değerleri açısından incelendiğinde, üç farklı nota süre değerlerine rastlanılmıştır. Tespit edilen oranlara bakıldığında; Onaltılık nota süre değeri %44,83 oranla birinci sırada, sekizlik nota süre değeri %41,38 oranla ikinci sırada ve dörtlük nota süre değerinin ise %13,79 oranla üçüncü sırada yer aldığı görülmüştür (Bkz. Tablo 38 ve Grafik 8).

S.N.	Nota Süre Değerleri	f	%
1	Onaltılık	39	44,83
2	Sekizlik	36	41,38
3	Dörtlük	12	13,79
TOPLAM		87	100

Tablo 38. Mollakasım İlçesi Kırık Havlarında Tespit Edilen Nota Süre Değerleri



Grafik 8. Erciş İlçesi Kırık Havalarında Bulunan Nota Süre Değerlerinin Kullanım Sayıları

2.4.5. Mollakasım İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Konular

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Mollakasım ilçesine ait kırık havalarda kullanılan konular incelendiğinde, sadece aşk ve sevdâ konusunun işlendiği görülmüştür (Bkz. Tablo 39).

S.N.	Konular	f	%
1	Aşk ve Sevdâ	1	100
TOPLAM		1	100

Tablo 39. Mollakasım İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Konular

2.4.6. Mollakasım İlçesi Kırık Havalarındaki Kaynak Kişiler

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Mollakasım ilçesine ait kaynak kişiler incelendiğinde, bir kaynak kişiye rastlanılmıştır (Bkz. Tablo 40).

S.N.	Kaynak Kişiler	f	%
1	Sadullah KARATEKİN	1	100
TOPLAM		1	100

Tablo 40. Mollakasım İlçesi Kırık Havalarında Kaynak Kişiler

2.4.7. Mollakasım İlçesi Kırık Havalarındaki Derlemeciler

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Mollakasım ilçesine ait derlemeciler incelendiğinde, bir derlemeciye rastlanılmıştır (Bkz. Tablo 41).

S.N.	Derlemeciler	f	%
1	Ankara Devlet Konservatuarı	1	100
TOPLAM		1	100

Tablo 41. Mollakasım İlçesi Kırık Havalarındaki Derlemeciler

2.4.8. Mollakasım İlçesi Kırık Havalarını Notaya Alan Kişiler

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Mollakasım ilçesine ait tespit edilen kırık havalar incelendiğinde, notaya alan bir kişiye rastlanılmıştır. (Bkz. Tablo 42).

S.N.	Notaya Alan Kişiler	f	%
1	Altan DEMİREL	1	100
TOPLAM		1	100

Tablo 42. Mollakasım İlçesi Kırık Havalarını Notaya Alan Kişiler

2.4.9. Mollakasım İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Karar Sesleri

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Mollakasım ilçesine ait kırık havalardaki karar sesleri incelendiğinde, tespit edilen kırık bir havadaki karar sesinin "Re" olduğu görülmüştür (Bkz. Tablo 43).

S.N.	Karar Sesi	f	%
1	Re	1	100
TOPLAM		1	100

Tablo 43. Mollakasım İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Karar Sesleri

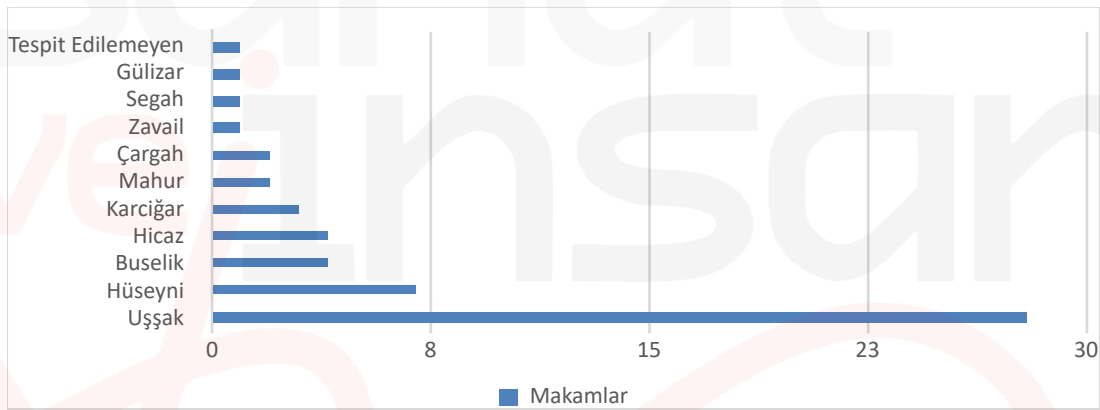
2.5. Van Yöresi Kırık Havalarındaki Makamsal Yapının Genel Dağılımı

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Van yöresine ait kırık havalar üzerinde yapılan incelemeler sonucunda, Van yöresi kırık havalarında 10 farklı makam dizisine rastlanılmıştır. Kırık havalarının çoğunluğunun %51,85 oranla Uşşak Makamı dizisi oluştururken, Hüseyini, %12,96 oranla ikinci sırada Buselik ve Hicaz makamı dizilerinin ise %7,41 oranla üçüncü sırada olduğu, tespit edilen diğer makam dizilerinin ise düşük oranlar ile dağılımda yer aldığı görülmüştür (Bkz. Tablo 44 ve Grafik 9).

S.N.	Makam Dizileri	f	%
1	Uşşak	28	51,85
2	Hüseyini	7	12,96

3	Buselik	4	7,41
4	Hicaz	4	7,41
5	Karciğar	3	5,56
6	Mahur	2	3,70
7	Çargâh	2	3,70
8	Zavail	1	1,85
9	Segâh	1	1,85
10	Gülizar	1	1,85
11	Tespit edilemeyen	1	1,85
TOPLAM		54	100

Tablo 44. Van Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Makamsal Yapının Genel Dağılımı

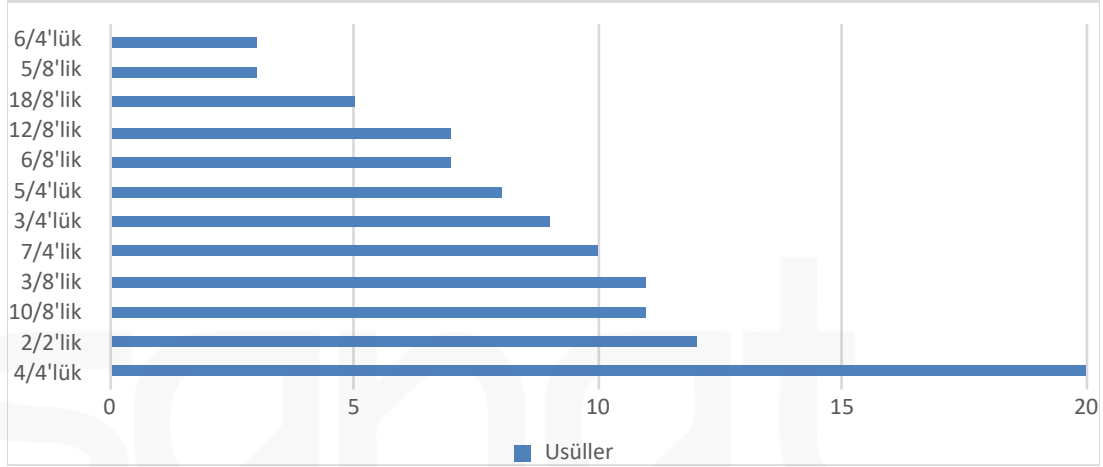


Grafik 9. Van Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Makamsal Yapıların Genel Dağılımı

2.6. Van Yöresi Kırık Havalarında Ritmik Yapının Genel Dağılımı

TRT Türk Halk Müziği Repertuarında bulunan Van yöresine ait kırık havalar üzerinde yapılan incelemeler sonucunda; en yoğun kullanılan usüllerin 4/4'lük (%18,87), 2/2'lük (11,32), 10/8'lik ve 3/8'lik (10,38) usüller olduğu, tespit edilen diğer usüllerin ise düşük oranlarla dağılımda yer aldığı görülmüştür (Bkz. Tablo 45 ve Grafik 10).

S.N.	Ritmik Yapı	f	%
1	4/4	20	18,87
2	2/2	12	11,32
3	10/8	11	10,38
4	3/8	11	10,38
5	7/4	10	9,43
6	3/4	9	8,49
7	5/4	8	7,55
8	6/8	7	6,60
9	12/8	7	6,60
10	18/8	5	4,72
11	5/8	3	2,83
12	6/4	3	2,83

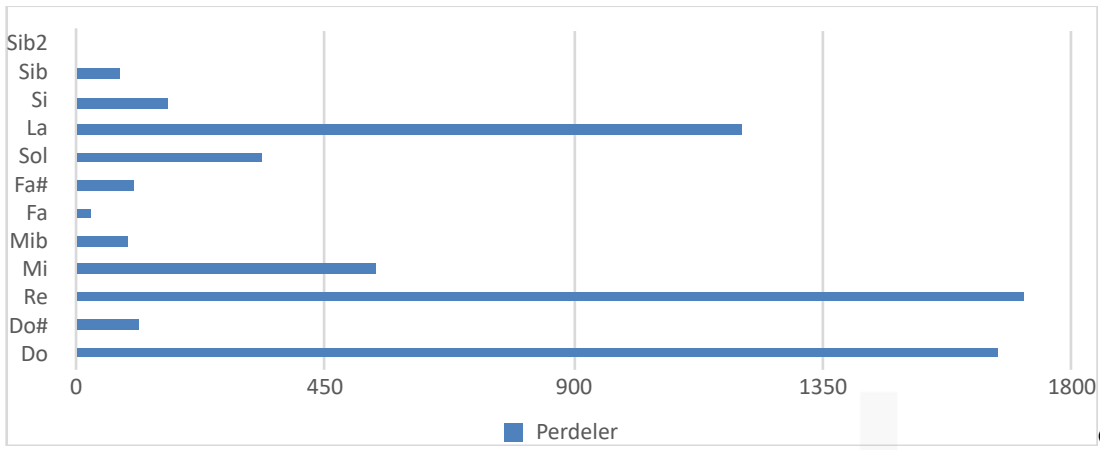
TOPLAM**106****100****Tablo 45.** Van Yöresi Kırık Havalarındaki Ritmik Yapının Genel Dağılımı**Grafik 10.** Van Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Usüllerin Genel Dağılımı

2.7. Van Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Perdelerin Genel Dağılımı

TRT Türk Halk Müziği Repertuarındaki Van yöresine ait kırık havaların notalarında kullanılan toplam 7158 perdenin dağılımlarına, kırık havaların notaları üzerinde adlandırıldığı şekli ile bakıldığında, bu perdelerin %95,17'sinin kullanım sıklığına göre; "Do", "Re", "La" "Sib2" Perdelerinden oluştuğu görülmüştür. Kullanılan diğer perdeler düşük oranlarla dağılımda yer aldığı söylenebilir (Bkz. Tablo 46 ve Grafik 11).

S.N.	Perdeler	f	%
1	Do	1665	23,26
2	Do#	113	1,58
3	Re	1715	23,96
4	Mi	542	7,57
5	Mib	96	1,34
6	Fa	25	0,35
7	Fa#	105	1,47
8	Sol	333	4,65
9	La	1202	16,79
10	Si	168	2,35
11	Sib	79	1,10
12	Sib2	1115	15,58
TOPLAM		7158	100

Tablo 46. Van Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Perdelerin Sayısal Dağılımı



Grafik 11. Van

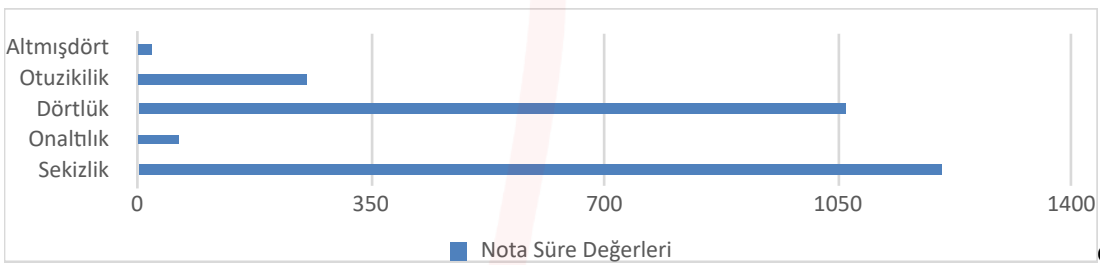
Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Perdelerin Genel Dağılımı

2.8. Van Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Nota Süre Değerlerinin Genel Dağılımı

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Van yöresi kırık havalarındaki nota süre değerlerinin genel dağılımlarına bakıldığında; Van yöresi kırık havalara ait nota süre değerlerinin %79,19'nun 8'lik ve 16'lık süre değerlerinden oluştuğu görülmektedir. Tespit edilen diğer nota süre değerlerine bakıldığında; dörtlük değer %15,35, otuz ikilik değer %5,12 ve altmışdörtlük değer ise %0,34 oranla dağılımda yer aldığı görülmektedir (Bkz. Tablo 47 ve Grafik 12).

S.N.	Nota Süre Değerleri	f	%
1	Sekizlik	3040	43,34
2	Onaltılık	2515	35,85
3	Dörtlük	1077	15,35
4	Otuzikilik	359	5,12
5	Altmışdörtlük	24	0,34
TOPLAM		7015	100

Tablo 47. Van Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Nota Süre Değerleri



Grafik 12. Van

Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Nota Süre Değerlerinin Genel Dağılımları

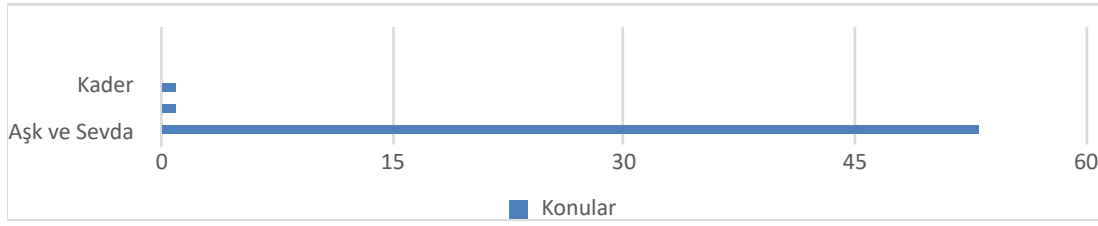
2.9. Van Yöresi Kırık Havalarında Konuların Genel Dağılımı

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Van yöresine ait kırık havalarda kullanılan konular incelendiğinde, %96,36 oranı ile "Aşk ve Seveda" konusu ilk sırada yer almaktadır. Tespit edilen diğer konuların ise düşük oranlar ile dağılımda yer aldığı görülmektedir (Bkz. Tablo 48 ve Grafik 13).

S.N.	Konular	f	%
1	Aşk ve Seveda	53	96,36
2	Ağıt	1	1,82
3	Kader	1	1,82

TOPLAM	55	100
---------------	-----------	------------

Tablo 48. Van Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Konuların Genel Dağılımı



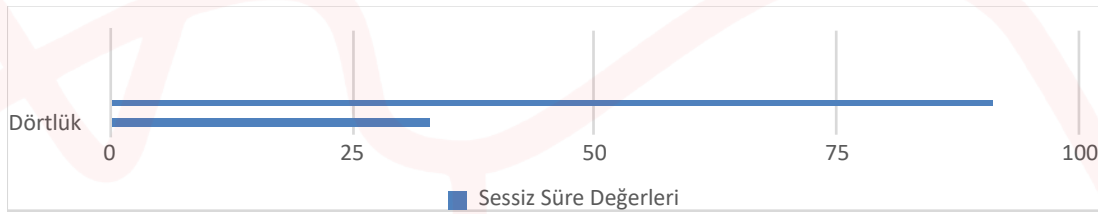
Grafik 13. Van Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Konuların Genel Dağılımları

2.10. Van Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Sessiz Süre Değerlerinin Genel Dağılımı

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Van yöresi kırık havalarında kullanılan Sessiz süre değerleri incelendiğinde, %73,39 oranı ile "Sekizlik" ve %26,61 oran ile "Dörtlük" sessiz süre değerinin dağılımda yer aldığı görülmektedir (Bkz. Tablo 49 ve Grafik 14).

S.N.	Sessiz Süre Değerleri	f	%
1	Sekizlik	91	73,39
2	Dörtlük	33	26,61
	TOPLAM	124	100

Tablo 49. Van Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Sessiz Süre Değerlerinin Genel Dağılımı



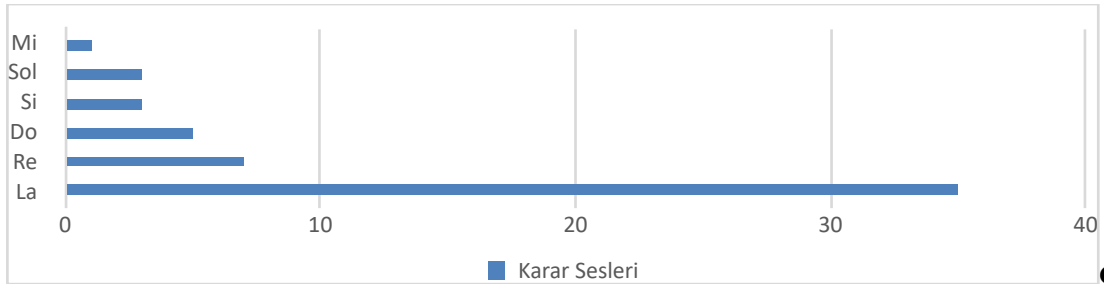
Grafik 14. Van Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Sessiz Süre Değerleri

2.11. Van Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Karar Seslerinin Genel Dağılımı

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Van yöresi kırık havalarında kullanılan karar sesleri incelendiğinde, %64,81 oranla "La" karar sesinin dağılımda ilk sırada, %12,96 oranla "Re" karar sesinin ikinci sırada ve %9,26 oranla "Do" Karar sesinin üçüncü sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Diğer karar seslerinin ise düşük oranlar ile dağılımda yer aldığı görülmüştür (Bkz. Tablo 50 ve Grafik 15).

S.N.	Karar Sesleri	f	%
1	La	35	64,81
2	Re	7	12,96
3	Do	5	9,26
4	Si	3	5,56
5	Sol	3	5,56
6	Mi	1	1,85
	TOPLAM	54	100

Tablo 50. Van Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Karar Seslerinin Genel Dağılımı



Grafik

15. Van Yöresi Kırık Havalarda Kullanılan Karar Seslerinin Genel Dağılımı

2.12. Van Yöresi Kırık Havalarda Kaynak Kişilerin Genel Olarak Dağılımı

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Van yöresine ait kırık havalarda bulunan kaynak kişiler incelendiğinde; Hüsamettin Subaşı %22,95, Mehmet Bülbul %16,39 ve Mustafa Dokumacının ise %13,11'lik oran çoğunluğunu oluşturduğu tespit edilmiştir. Tespit edilen diğer kaynak kişilerin ise düşük oranlarla dağılımda yer aldığı görülmektedir. Bazı kaynak kişilerin bir türküde iki kaynak kişi olarak yer aldığı görülmektedir (Bkz. Tablo 51).

S.N.	Kaynak Kişiler	f	%
1	Hüsamettin SUBAŞI	14	22,95
2	Mehmet BÜLBÜL	10	16,39
3	Mustafa DOKUMACI	8	13,11
4	Gülbüz TÜFEKÇİ	2	3,28
5	Mürüvvet SUBAŞI	2	3,28
6	Aşık Davut TELLİ	2	3,28
7	Saadettin KUTLU	2	3,28
8	Abdurrahman Ceberut CABIROĞLU	2	3,28
9	Sadullah KARATEKİN	1	1,64
10	Abdurrahman YÖRÜKTÜMEN	1	1,64
11	Ahmet KABAN	1	1,64
12	Atakan ÇELİK	1	1,64
13	Halit KANTER	1	1,64
14	Baki BARAN	1	1,64
15	Abbas Hilmi GÜNGÖR	1	1,64
16	Günşel TÜRKOĞLU	1	1,64
17	Özdemir AKŞENER	1	1,64
18	Fevzi LEVENTOĞLU	1	1,64
19	Tosun ÖZİSTER	1	1,64
20	Zeki ÖZİSTER	1	1,64
21	Fahri TAŞKIN	1	1,64
22	Selahattin ALDIRMAZ	1	1,64
23	Yöre Ekibi	1	1,64
24	Dursun ÖZEL	1	1,64

25	Hamdi POLATOĞLU	1	1,64
26	Faik ERENER	1	1,64
27	Sami Doğan YILMAZTÜRK	1	1,64
TOPLAM		62	100

Tablo 51. Van Yöresi Kırık Havalarındaki Kaynak Kişilerin Genel Dağılımı

2.13. Van Yöresi Kırık Havalarındaki Derlemecilerin Genel Dağılımı

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Van yöresine ait kırık havalarını derleyenler incelendiğinde, Hüsamettin Subaşı'nın %27,27 oranla ilk sırada, Muzaffer Sarısözen'in %20 oranla ikinci sırada ve Atakan Çelik'in ise %10,91 oranla üçüncü sırada olduğu görülmüştür. Tespit edilen diğer derlemecilerin ise düşük oranlar dağılımda yer aldığı görülmektedir. Bazı kaynak derlemecilerin bir türküde iki derlemeci olarak yer aldığı görülmektedir (Bkz. Tablo 52).

S.N.	Derlemeciler	f	%
1	Hüsamettin SUBAŞI	15	27,27
2	Muzaffer SARISÖZEN	11	20,00
3	Atakan ÇELİK	6	10,91
4	Mehmet ÖZBEK	4	7,27
5	TRT Müzik Dai. Bşk Thm	4	7,27
6	Mehmet BÜLBÜL	2	3,64
7	Yaşar DORUK	2	3,64
8	Ankara Devlet Konservatuvarı	2	3,64
9	Talip ÖZKAN	1	1,82
10	Nida TÜFEKÇİ	1	1,82
11	Ahmet KABAN	1	1,82
12	Ali CANLI	1	1,82
13	Süleyman BORAN	1	1,82
14	Ahmet YAMACI	1	1,82
15	Mustafa GECEYATMAZ	1	1,82
16	Mustafa HOŞSU	1	1,82
17	İlhan ERTEN	1	1,82
TOPLAM		55	100

Tablo 52. Van Yöresi Kırık Havalarındaki Derlemecilerin Genel Dağılımı

2.14. Van Yöresi Kırık Havalarını Notaya Alan Kişilerin Genel Dağılımı

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Van yöresi kırık havalarını notaya alan kişiler genel olarak incelendiğinde; Muzaffer Sarısözen'in %18,52 genel oranla ilk sırada, Ateş Köyoğlu'nun %16, 67 oran ile ikinci ve Nida Tüfekçi'nin ise %12,96 oran ile üçüncü sırada yer aldığı görülmüştür. Tespit edilen diğer notaya alan kişilerin ise düşük oranlarla dağılımda olduğu görülmektedir (Bkz. Tablo 53).

S.N.	Notaya Alan Kişiler	f	%
1	Muzaffer SARISÖZEN	10	18,52

2	Ateş KÖYOĞLU	9	16,67
3	Nida TÜFEKÇİ	7	12,96
4	Mehmet ÖZBEK	6	11,11
5	Erkan SÜRMEN	5	9,26
6	Yücel PAŞMAKÇI	4	7,41
7	Altan DEMİREL	3	5,56
8	Hüsamettin SUBAŞI	2	3,70
9	Talip ÖZKAN	1	1,85
10	Ali CANLI	1	1,85
11	Ümit BEKİZAĞA	1	1,85
12	Salih TURHAN	1	1,85
13	Ahmet YAMACI	1	1,85
14	Mansur KAYMAK	1	1,85
15	Mustafa HOŞSU	1	1,85
16	İlhan ERTEN	1	1,85
TOPLAM		54	100

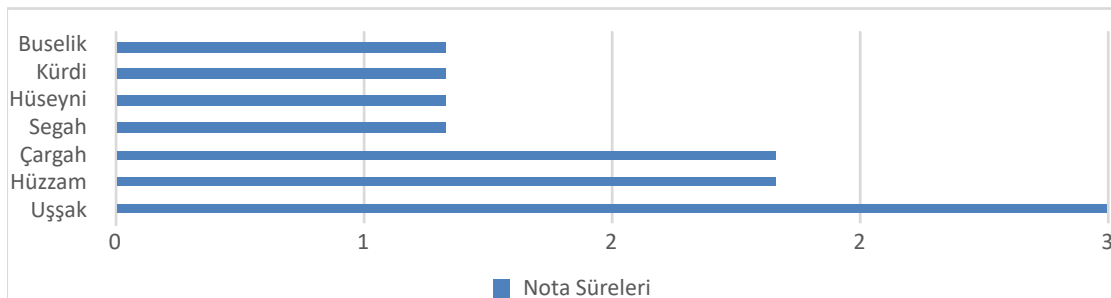
Tablo 53. Van Yöresi Kırk Havaarını Notaya Alan Kişilerin Genel Dağılımı

2.15. Van Yöresi Oyun Havaarında Kullanılan Makamsal Yapının Genel Dağılımları

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Van yöresine ait oyun havaar üzerinde yapılan incelemeler sonucunda, Van yöresi oyun havaarında 7 farklı makam dizisine rastlanılmıştır. Yapılan incelemelerde; Uşşak Makamı dizisi %27,27 oranla ilk sırada, Hüzam ve Çargâh makam dizileri %18,18 oranla ikinci sırada, Segâh, Hüseyini, Kürdi ve Buselik makam dizilerinin ise %9,09 oranla üçüncü sırada yer aldığı görülmüştür (Bkz. Tablo 54 ve Grafik 16).

S.N.	Makamlar Dizileri	f	%
1	Uşşak	3	27,27
2	Hüzam	2	18,18
3	Çargâh	2	18,18
4	Segâh	1	9,09
5	Hüseyini	1	9,09
6	Kürdi	1	9,09
7	Buselik	1	9,09
TOPLAM		11	100

Tablo 54. Van Yöresi Oyun Havaarında Kullanılan Makamların Genel Dağılımları



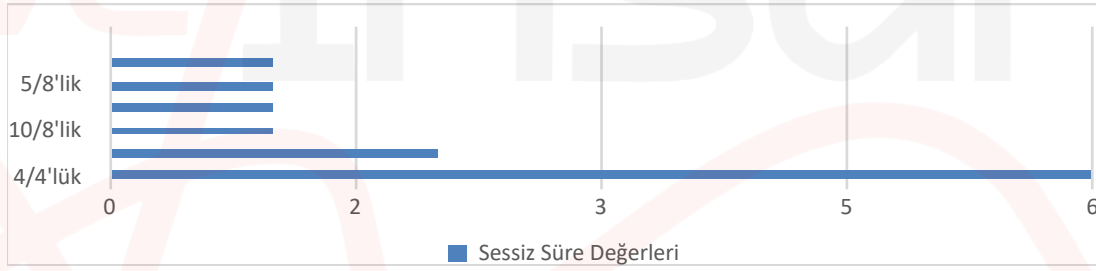
Grafik 16. Van Yöresi Oyun Havalarında Kullanılan Makamların Genel Dağılım Sayıları

2.16. Van Yöresi Oyun Havalarında Kullanılan Usüllerin Genel Dağılımları

S.N.	Usüller	f	%
1	4/4	6	50,00
2	6/8	2	16,67
3	10/8	1	8,33
4	2/4	1	8,33
5	5/8	1	8,33
6	12/8	1	8,33
TOPLAM		12	100

TRT Türk Halk Müziği Repertuarında bulunan Van yöresine ait oyun havalar üzerinde yapılan incelemeler sonucunda, toplam 6 farklı usül yapısına rastlanılmıştır. Van yöresi oyun havalarında %66,67'lık oranını 4/4'lük ve 6/8'lik usüllerin oluşturduğu, tespit edilen diğer usüllerin ise düşük oranlar ile dağılımda yer aldığı görülmüştür (Bkz. Tablo 55 ve Grafik 17).

Tablo 55. Van Yöresi Oyun Havalarında Kullanılan Usüllerin Genel Dağılımı



Grafik 17. Van Yöresi Oyun Havalarında Kullanılan Sessiz Süre Değerlerinin Genel Dağılım Sayıları

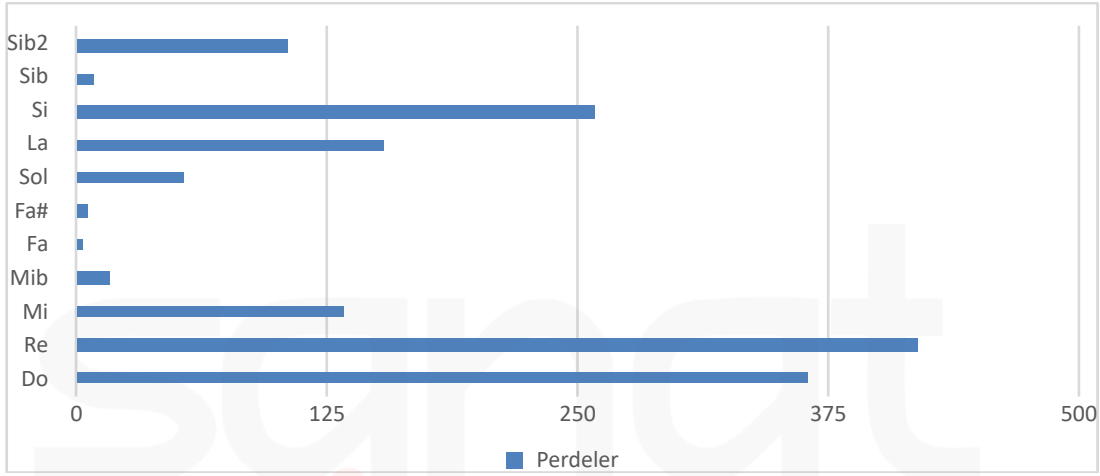
2.17. Van Yöresi Oyun Havalarında Kullanılan Perdelerin Genel Dağılımı

TRT Türk Halk Müziği Repertuarındaki Van yöresine ait oyun havalarının notalarında kullanılan toplam 1522 perdenin dağılımlarına, oyun havaların notaları üzerinde adlandırıldığı şekli ile bakıldığında, bu perdelerin %68,46'sını kullanım sıklığına göre; "Do", "Re", "Si" Perdelerinden oluştuğu görülmüştür. Kullanılan diğer perdeler düşük oranlarla dağılımda yer aldığı söylenebilir (Bkz. Tablo 56 ve Grafik 18).

S.N.	Perdeler	f	%
1	Do	365	23,98
2	Re	419	27,53
3	Mi	134	8,80
4	Mib	17	1,12
5	Fa	3	0,20
6	Fa#	6	0,39
7	Sol	53	3,48
8	La	153	10,05
9	Si	258	16,95
10	Sib	8	0,53

11	Sib2	106	6,96
TOPLAM		1522	100

Tablo 56. Van Yöresi Oyun Havalarında Kullanılan Perdelerin Genel Dağılımı



Grafik 18. Van

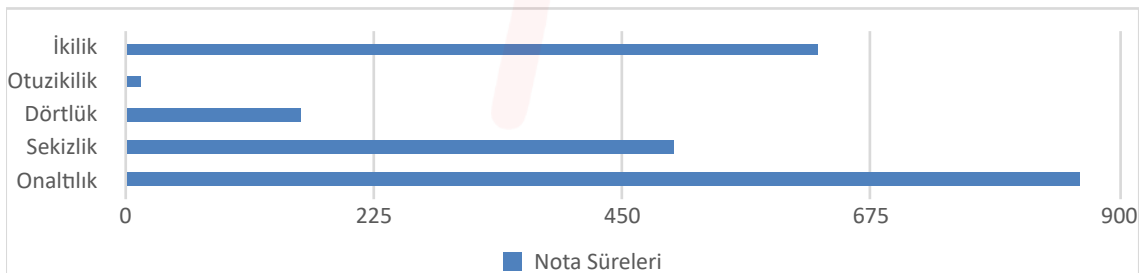
Yöresi Oyun Havalarında Kullanılan Perdelerin Genel Dağılım Sayıları

S.N.	Nota Süre Değerleri	f	%
1	Onaltılık	863	56,29
2	Sekizlik	496	32,35
3	Dörtlük	158	10,31
4	Otuzikilik	14	0,91
5	İkilik	2	0,13
TOPLAM		1533	100

2.18. Van Yöresi Oyun Havalarındaki Nota Süre Değerlerinin Genel Dağılımı

Tablo 57. Van Yöresi Oyun Havalarındaki Nota Süre Değerlerinin Genel Dağılımı

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Van yöresi oyun havalarındaki nota süre değerlerinin genel dağılımlarına bakıldığında; Van yöresi oyun havalara ait nota süre değerlerinin %88,64'nün onaltılık ve sekizlik süre değerlerinden oluştuğu görülmektedir. Tespit edilen diğer düşük oranlara bakıldığında; dörtlük süre değerinin %10,31, otuz ikilik süre değerinin %0,91 ve ikilik süre değerinin ise %0,13 oranla dağılımda yer aldığı görülmüştür (Bkz. Tablo 57 ve Grafik 19).



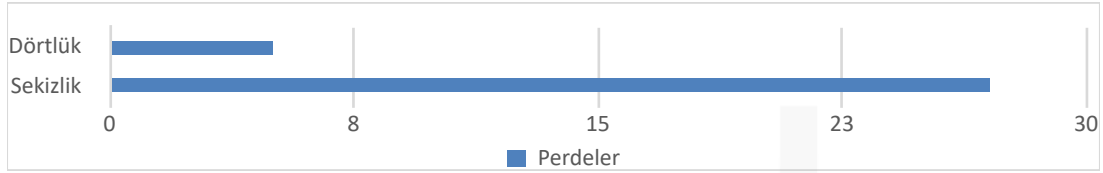
Grafik 19. Van Yöresi Oyun Havalarında Kullanılan Nota Süre Değerlerinin Genel Dağılım Sayıları

2.19. Van Yöresi Oyun Havalarındaki Sessiz Sürelerin Genel Dağılımı

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Van yöresi oyun havalarındaki sessiz süre değerlerinin genel dağılımları incelendiğinde; sekizlik sessiz süre değerinin % 84,38 oranla ilk sırada dörtlük sessiz süre değerinin ise %15,63 oran ile ikinci sırada yer aldığı görülmektedir (Bkz. Tablo 58 ve Grafik 20).

S.N.	Sessiz Süre Değerleri	f	%
1	Sekizlik	27	84,38
2	Dörtlük	5	15,63
TOPLAM		32	100

Tablo 58. Van Yöresi Oyun Havalarında Kullanılan Sessiz Süre Değerlerinin Genel Dağılımı



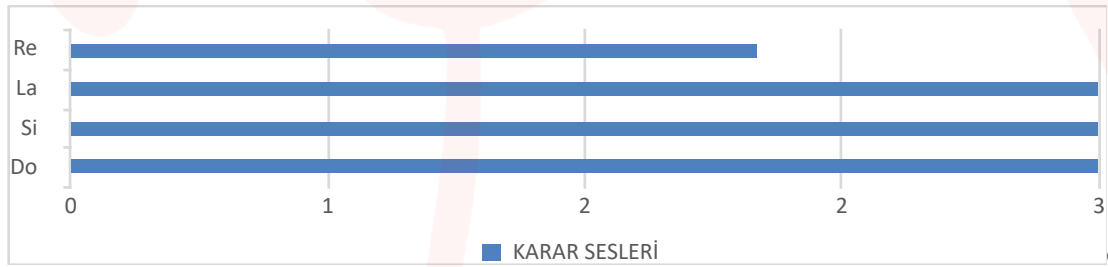
Grafik 20. Van Yöresi Oyun Havalarında Kullanılan Sessiz Süre Değerlerinin Genel Dağılım Sayıları

2.20. Van Yöresi Oyun Havalarındaki Karar Seslerinin Genel Dağılımları

TRT Türk Halk Müziği Repertuarında bulunan Van yöresi oyun havalarındaki karar seslerinin genel dağılımları incelendiğinde; %81,81 oranı çoğunlukla "Do", "Si", "La" karar seslerinin oluşturduğu görülmüştür. Tespit edilen diğer karar sesi olan "Re" perdesi ise %18,18 ile dağılımda yer almaktadır (Bkz. Tablo 59 ve Grafik 21).

S.N.	Karar Sesi	f	%
1	Do	3	27,27
2	Si	3	27,27
3	La	3	27,27
4	Re	2	18,18
TOPLAM		11	100

Tablo 59. Van Yöresi Oyun Havalarında Kullanılan Karar Seslerinin Genel Dağılımı



Grafik

21. Van Yöresi Oyun Havalarında Kullanılan Karar Seslerinin Genel Dağılımları

2.21. Van Yöresi Oyun Havalarındaki Kaynak Kişilerin Genel Dağılımı

TRT Türk Halk Müziği Repertuarında bulunan Van yöresi oyun havalarındaki kaynak kişilerin genel dağılımları incelendiğinde; %85,72 oranı çoğunlukla Tosun Özister ve Zeki Özister oluşturduğu, tespit edilen diğer kişilerin oranlarının ise %14,28 oran ile dağılımda yer aldığı görülmüştür (Bkz. Tablo 60).

S.N.	Kaynak Kişiler	f	%
1	Tosun ÖZİSTER	10	47,62
2	Zeki ÖZİSTER	8	38,10
3	Hüseyin ÖZİSTER	2	9,52
4	Yöre Kadın Ekibi	1	4,76

TOPLAM	21	100
---------------	-----------	------------

Tablo 60. Van Yöresi Oyun Havaalarında Bulunan Kaynak Kişilerin Genel Dağılımı

2.22. Van Yöresi Oyun Havaalarındaki Derlemecilerin Genel Dağılımı

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Van yöresi oyun havalarındaki derlemecilerin genel dağılımları incelendiğinde; %81,82 oranı çoğunluk olarak TRT Müz. Dai. Bşk. Thm. Müd. oluşturduğu görülmektedir. Tespit edilen diğer kişilerin ise %18,18 oran ile dağılımda yer aldığı görülmüştür (Bkz. Tablo 61).

S.N.	Derlemeciler	f	%
1	TRT Müz. Dai. Bşk. Thm. Müd.	9	81,82
2	Mehmet ÖZBEK	1	9,09
3	Erkan SÜRMEN	1	9,09
TOPLAM		11	100

Tablo 61. Van Yöresi Oyun Havaalarındaki Derlemecilerin Genel Dağılımı

2.23. Van Yöresi Oyun Havaalarını Notaya Alan Kişilerin Genel Dağılımı

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında bulunan Van yöresi oyun havalarını notaya alan kişilerin genel dağılımları incelendiğinde; Altan Demirel'in %54,55 oranla ilk sırada, Erkan Sürmen'in %36,36 oranla ikinci sırada ve Mehmet Özbek'in ise %9,09 oran ile üçüncü sırada yer aldığı görülmüştür (Bkz. Tablo 62).

S.N.	Notaya Alanlar Kişiler	f	%
1	Altan DEMİREL	6	54,55
2	Erkan SÜRMEN	4	36,36
3	Mehmet ÖZBEK	1	9,09
TOPLAM		11	100

Tablo 62. Van Yöresi Oyun Havaalarını Notaya Alan Kişilerin Genel Dağılımı

3. Sonuç

Van Yöresine ait Kırık Havalara ve Oyun Havaaların sayıları bakımından ilçelere göre detaylı bir şekilde incelenmiştir. Van yöresi halk türkülleri sayısal olarak değerlendirildiğinde ilk sırada "Kırık Havalara", ikinci sırada ise "Oyun Havaaları"nın yer aldığı görülmüştür.

Van yöresine ait türkülerin; kırık hava ve oyun havası açısından ilçelere göre dağılımlarına bakıldığında, Erciş ilçesinin ilk sırada merkez ilçenin ise ikinci sırada yer aldığı görülmüştür.

Van yöresi halk türkülerinin (kırık hava ve oyun havalarının) Makamsal dizi ve ritmik yapı açısından yapılan analizlerin sonuçlarına bakıldığında; on yedi farklı makam dizisi ve on sekiz farklı usul yapısının kullanımına rastlanılmıştır. Türkülerin (kırık hava ve oyun havalarının) makam dizilerine bakıldığında "Uşşak" makamı dizisinin yöre türkülerindeki kullanım oranlarının yüksek değerlerde olduğu, usul yapılarında ise 4/4'lük usul yapısının yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmüştür. Van yöresi türkülerindeki (kırık hava ve oyun havalarında) kullanılan perdelerin kullanım yoğunluğu incelendiğinde; "Do", "Re", "La", "Si" ve "Sib2" perdelerinin yoğun olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Nota süre değerleri açısından yapılan analizlerde, "sekizlik" ve "onaltılık" süre değerlerinin yoğun olarak kullanıldığı, sessiz süre değerlerinden ise "dörtlük" ve "sekizlik" sessiz süre değerlerinin kullanımından bahsetmek mümkündür. Türküler konuları açısından ele alındığında "Aşk ve Seveda" konularının diğer konulara göre daha fazla işlendiği tespit edilmiştir.

Van yöresi kırık havalarının kaynak kişileri üzerinde yapılan analizlerde; Hüsametdin Subaşı, Mehmet Bülbül ve Mustafa Dokumacı'nın tespit edilen diğer kaynak kişilere oranla ilk sıralarda yer aldıkları söylenebilir. Van yöresi kırık havalarındaki derlemeciler üzerinde yapılan incelemelerde; Hüsametdin Subaşı, Muzaffer Sarısözen ve Atakan Çelik'in tespit edilen diğer derlemecilere oranla ilk sıralarda yer aldıkları tespit edilmiştir. Van yöresi kırık havalarının notaya alan kişiler üzerinde yapılan analizlerde; Muzaffer Sarısözen ve Ateş Köyoğlu'nun diğer notaya alan kişilere oranla ilk sıralarda olduğu görülmüştür.

Van yöresi oyun havalarının kaynak kişileri üzerinde yapılan analizde; Tosun Özister ve Zeki Özister'in diğer kaynak kişilere oranla ilk sıralarda olduğu görülmüştür. Van yöresi oyun havalarının derlemecileri üzerinde yapılan analizde; TRT Müz. Dai. Bşk. Thm. Müd.'nün diğer derlemecilere oranla ilk sırada olduğu tespit edilmiştir. Yöre oyun havalarının Notaya alan kişileri üzerinde yapılan analizlerde; Altan Demirel ve Erkan Sürmen'in diğer notaya alan kişilere oranla ilk sıralarda olduğu görülmüştür.

Yapılan araştırma genel olarak değerlendirildiğinde; Van yöresi halk türkülerinin, makamsal dizi ve usül yapıları açısından oldukça zengin olduğu, kullanılan farklı perdelere yoğunluklar fark edilirken, nota süre değerlerinin belirli sürelerde yoğunlukla işlendiği ve aşk sevdâ konusunun ise çoğunlukla ele alındığı görülmüştür. Van yöresi halk türkülleri kaynak kişi, derlemeci ve notaya alan kişiler açısından ilçelere göre ayrı ayrı incelenmesi sonucunda farklı isimlere rastlanırken öne çıkan isimler açısından incelendiğinde ortak isimlerin olduğu görülmektedir. Benzeri çalışmaların farklı yöreler ele alınarak yapılmasının türkülerimizin müzikal zenginliğini detaylı bir şekilde ortaya çıkaracağı, etnomüzikolojik açıdan ele alınacak çalışmalara ışık tutarak alanımıza katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Alper, C. (1983). Çeşitli Yönleriyle Van (Araştırma, İnceleme). (2. Baskı). Ankara.
- Akbaba, Lorcü, Erduran, Yazıcı, Akman. (2021) Bilimsel Araştırma Yöntemleri ve Etik. Detay yayıncılık. Ankara.
- Della Vida, G. Levi. (1986). Emeviler. İslâm Ansiklopedisi. C. 4, İstanbul: MEB Yayınları.
- Erzen, A. (1986). Doğu Anadolu ve Urartular. Ankara: TTK Yayınları akt: kılıç (2021).
- Erzen, A. (1986). Doğu Anadolu ve Urartular. Ankara: Türk Tarih Kurum Basımevi.
- Perk, K. (1943). Cenup Doğu Anadolu'nun Eski Zamanları. İstanbul.
- Süleyman Sabri Paşa. (1928). Van Tarihi ve Kürtler Hakkında Tetebbuat. İstanbul:Matbaa-i Ebuzziya.
- Taner, T.M. (2000). Tuşpa-Van Kalesi Demirçağ'ın Gizemli Başkentindeki Araştırma ve Kazılar. Türkiye Arkeolojisi ve İstanbul Üniversitesi, Ankara.
- Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (2020). Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuarı Nota Arşivi.

İnternet Kaynakları

- URL-1: www.van.ktb.gov.tr/TR-52093/genel-bilgiler.html-(Erişim Tarihi 24 Nisan 2025).
- URL-2: www.vanuygulamaoteli.com/sayfa/van-tarihi-ve-coğrafyası.html- (Erişim Tarihi 25 Nisan 2025).
- URL-3: www.vantb.org.tr/shf/35/van-sehri-(Erişim Tarihi 24 Nisan 2025).
- URL-4: www.webportal.yyu.edu.tr/cas/menu/van-hakkında-(Erişim Tarihi 24 Nisan 2025).

Pınar YARDIMCI

Düzce Üniversitesi, pnr.ozd.0448@gmail.com, Düzce-Merkez
ORCID: 0009-0003-9740-8239

Lütfi ÖZDEN

Prof., Düzce Üniversitesi, lutfiozden@gmail.com, Düzce-Merkez
ORCID: 0000-0002-7783-7656

İnsan Merkezli Bakışla Günümüz Sanatında Hayvan İmgesi

Özet

Bu makale; sanat aracılığıyla insanın doğayla kurduğu ilişkisinin nasıl temsil edildiğini, hayvan imgelerinin sembolik, tarihsel ve kültürel evrimini inceleyerek insan-doğa ilişkisinin sanatsal temsiller aracılığıyla nasıl şekillendiğini ve dönüştüğünü analiz etmeyi amaçlamaktadır. Özellikle ilkel mağara resimlerinden çağdaş sanat pratiklerine uzanan süreçte hayvan temsillerinin derinliği, ekolojik bağlamı ve etik sorgulamaları analiz ederek sanatın toplum-doğa bağını yorumlama hedefi taşımaktadır.

Bu çalışma; nitel yöntemler kullanarak tarihsel verileri, örnek olayları ve sanat eserlerinin deneyimsel boyutunu detaylı bir şekilde inceler. Aborjin kültüründeki “Rüya Zamanı” anlatıları, Joseph Beuys’un performansları, Judy Watson’ın ekolojik enstalasyonları, Kiki Smith’in mitolojik heykelleri ve Marina Abramović’in ritüelistik çalışmaları gibi farklı dönem ve disiplinlerden örnekler karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda, Hermann Nitsch’in şiddet temelli performansları ile Patricia Piccinini’nin biyoetik sorgulamaları, çağdaş sanatta hayvan temsillerindeki karşıt yaklaşımları ortaya koyar. Nitsch’in provokatif pratikleri, izleyiciyi şok ve katarsis yoluyla yüzleştirirken; Piccinini’nin hiper-gerçekçi hibrit eserleri, insan-merkezci bakışı empati ve “öteki”yle diyalog üzerinden sorgular.

Sanat, hayvan imgeleri aracılığıyla insanın doğayla olan ilişkisini hem sorgulayan hem de dönüştüren bir alan olarak işlev görmektedir. Bu çalışma; çağdaş sanatta hayvan temsillerinin tarihsel sembollerle olan bağını ve bu temsillerin nasıl evrildiğini, ayrıca insan-doğa ilişkisinin sanatsal yansımalarını sanatın yıkıcı ve onarıcı potansiyellerini ortaya koyarak ekolojik duyarlılık ve etik sorumluluk bağlamında yeni bir perspektif sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: hayvan imgesi, çağdaş sanat, sembolizm, etik,

Animal Imagery in Contemporary Art with an Anthropocentric Perspective

Abstract

This article aims to analyze how the relationship between humans and nature is represented through art, examining the symbolic, historical, and cultural evolution of animal imagery to explore how artistic depictions shape and transform human-nature interactions. Focusing on a timeline from primitive cave paintings to contemporary art practices, the study investigates the depth of animal representations, their ecological contexts, and ethical implications, with the goal of interpreting the society-nature nexus through art.

Employing qualitative methods, the research meticulously examines historical data, case studies, and the experiential dimensions of artworks. Comparative analyses include examples from diverse periods and disciplines, such as the “Dreamtime” narratives of Aboriginal culture, Joseph Beuys’s performances, Judy Watson’s ecological installations, Kiki Smith’s mythological sculptures, and Marina Abramović’s ritualistic works. Within this framework, Hermann

Nitsch's violence-driven performances and Patricia Piccinini's bioethical inquiries are juxtaposed to highlight contrasting approaches to animal representation in art. While Nitsch's provocative practices confront audiences through shock and catharsis, Piccinini's hyper-realistic hybrid works challenge anthropocentric perspectives by fostering empathy and dialogue with the "other."

Art functions as a dynamic field that both questions and transforms humanity's relationship with nature through animal imagery. By revealing the connections between historical symbols and contemporary animal representations, this study illuminates the destructive and reparative potentials of art, offering a new perspective on ecological sensitivity and ethical responsibility within the context of human-nature relations.

Keywords: animal imagery, contemporary art, symbolism, ethics

1. Giriş

İnsanlık tarihi kadar eski olan hayvan tasvirleri, sanatın her döneminde önemli bir yer tutmuş ve bu süreç toplumsal ve sanatsal gelişmeleri anlamamızda yardımcı olmuştur. Hem canlıların fizyolojik özelliklerini hem de o dönemin insanların dünyayı nasıl algıladıklarını yansıtan bu eserler, önemli belgeler niteliği taşımıştır. Sanatta hayvan figürleri; sembolik, dinsel ve mitolojik anlamlar taşımasının yanı sıra, farklı kültürel bağlamlarda çeşitlilik gösteren yorumlara da sahip olmuştur. Bu süreçte hayvan imgeleri, yalnızca estetik bir öge olarak değil, insanın doğa karşısındaki konumunu, toplumsal değerlerini ve ekolojik bilincini sorgulayan bir dil olarak işlev görmüştür. İlkel mağara resimlerinden çağdaş enstalasyonlara uzanan bu temsiller, insanın doğayla olan bağının evrimini anlamak için aydınlatıcı bir çerçeve sunmuştur. John Berger'in de vurguladığı gibi, "*İnsanı hayvanlardan ayıran özellik, simgesel düşünebilme yeteneğiydi; bu yetenek dilin gelişimiyle ayrılmaz bir bağa sahipti. Ancak ilk simgeler, insanın hayvanlarla kurduğu ilişkilerden doğmuştur.*" (Berger, 2017, s. 23). Berger'in bu tespiti, ilkel mağara resimlerinden çağdaş enstalasyonlara uzanan hayvan temsillerinin, insanın doğayla olan bağının evrimini anlamak için neden merkezî bir rol oynadığını açıklamaktadır.

Tarihsel süreçte hayvanlar, insan dünyasının hem ekonomik hem de sembolik merkezinde yer almıştır. Berger'e (Berger 2017) göre, bir türün evcilleştirilme amacı, o hayvanın davranışları ve insanla kurduğu ilişkinin niteliğiyle belirlenmiştir.

Hayvanlar, insanlarla birlikte insan dünyasının merkezindeydiler. Bu merkezilik elbette ekonomi ve üretim temelliydi. Üretim araçlarındaki ve toplumun örgütlenmesindeki herhangi bir değişimde insanlar yiyecek, iş, ulaşım ve giyecekleri için hayvanlara gereksinim duyuyorlardı. Ne var ki hayvanların, insanların hayal dünyasına önce et, deri ya da boynuz olarak girdiğini düşünmek, bir 19. yüzyıl alışkanlığını binlerce yıl geriye yansıtmak demektir. Hayvanlar bizim düşünce dünyamıza önce haberciler ve beklentiler olarak girmiştir. Söz gelimi, büyükbaş hayvanların evcilleştirilmesi basit bir süt ve et gereksiniminin çözümü olarak başlamamıştır. Büyükbaş hayvanların bazen gelecekte haber vermek, bazen de kurbanlıkla ilgili büyüsel işlevleri vardı. O zamanlar, herhangi bir türün büyü için mi, evcilleştirilme ve beslenme için mi tutulacağı, söz konusu hayvanın davranışları, yakınlığı ve davetiyle belirlenirdi. (sf. 18, 19).

Bu tespit, örneğin büyükbaş hayvanların evcilleştirilmesinin yalnızca süt ve et ihtiyacına değil, aynı zamanda gelecekte haber verme veya kurban ritüelleri gibi büyüsel işlevlere dayandığını; hayvanların insan toplumunda yalnızca pratik ihtiyaçlarla değil, aynı zamanda sembolik ve ritüelistik bir rol üstlendiğini ortaya koymakla beraber tarih öncesi mağara resimlerinden çağdaş sanat pratiklerine kadar hayvan temsillerinin neden merkezî bir konumda olduğunu anlamak için kritik bir çerçeve sunmuştur.

Günümüzde hayvan imgelerinin sanattaki rolü, insan-merkezci yaklaşımların sınırlarını zorlayan ve ekolojik duyarlılığı öne çıkaran bir boyut kazanmıştır. Ancak literatürde, bu dönüşümün tarihsel sembollerle olan bağlantısı ve etik sorgulamalarla nasıl ilişkilendirildiği konusunda eksiklik bulunmaktadır. Bu çalışmada özellikle çağdaş sanatta hayvan

temsillerinin, geleneksel anlatıları yeniden yorumlarken biyoetik ve çevresel adalet gibi küresel meselelerle nasıl kesiştiği irdelenmemiştir.

İlk bölüm, hayvan temsillerinin kökenlerini ilkel mağara resimleri ve yerel kültürlerin ritüelleri üzerinden ele alarak bu temsillerin çağdaş sanattaki dönüşümünü inceler. İlk olarak, Aborjin kültüründeki “Rüya Zamanı” anlatıları, hayvanların ruhanî rehberler ve kolektif hafızanın taşıyıcıları olarak konumlandırıldığı bir bağlam sunar. Ardından, tarih öncesi mağara resimlerinin (Lascaux, Altamira) hayvan tasvirleri, insanın doğayla kurduğu ilişkinin ritüelistik ve büyüsel kökenlerine ışık tutar. Çağdaş sanatta ise bu temsilleri Judy Watson ve Kiki Smith gibi sanatçılar, geleneksel sembollerini ekolojik duyarlılıkla harmanlayarak yeniden yorumlar. İkinci bölüm, hayvan temsillerinin çağdaş sanatta iki zıt kutupta nasıl işlev gördüğünü irdeler. Bir yanda Hermann Nitsch’in şiddet temelli performansları, diğer yanda Patricia Piccinini’nin hiper-gerçekçi hibrit heykelleri; biyoetik sorgulamalarla insan-merkezci bakışı empati ve diyalog üzerinden eleştirir. Böylece sanat, insanın doğayla olan bağını hem kökensel hem de çağdaş bağlamlarda sorgulayan dinamik bir araç olarak işlev görmüştür. Çalışma sonunda; tarihsel köklerini koruyan, ancak çağdaş meselelerle harmanlanan hayvan temsillerinin ekolojik krizler karşısında yeni bir dil oluşturduğu savunulmuştur.

Hayvanlarla insanlar arasındaki ilişki, sanat çerçevesinde başkalaşırken bu ilişkinin evrimi aynı zamanda hayvanlar dünyasının tarihine de yeni bir anlayış oluşturmıştır. Günümüzde hayvan imgelerinin sanattaki rolü, insan-merkezci yaklaşımların sınırlarını zorlayan ve ekolojik duyarlılığı öne çıkaran bir boyut kazanmıştır. Bu bağlamda çalışma, sanatın yalnızca bir temsil alanı değil, aynı zamanda doğayla etik bir diyalog kurma potansiyeline sahip olduğunu savunmaktadır.

2. Tarihsel Süreklilik ve Çağdaş Dönüşüm: Hayvan İmgelerinin Evrimi

2.1. Kesişme Anı

Sanat, bir ayna gibi yüzyıllar boyunca hayvanların temsillerini yansıtarak toplumların ve sosyal yapıların derinliklerine ışık tutmuştur. Bu temsiller yalnızca estetik bir araç değil, aynı zamanda toplumların inanç sistemlerini, ekonomik pratiklerini ve ekolojik bilinçlerini yansıtan bir dil olagelmıştır. Berger’in (2017) vurguladığı gibi, “İlk simgeler, insanın hayvanlarla kurduğu ilişkilerden doğmuştur.” (s. 23). Bu perspektiften hareketle, tarih öncesi mağara resimlerinden çağdaş enstalasyonlara uzanan süreçte hayvan imgelerinin dönüşümü, insanın doğa karşısındaki konumunu anlamak için anahtar rolü oynamıştır.

Tarih öncesi dönemde insanlar, çevrelerine uyum sağlamak ve hayatta kalmak için avcılık ve toplayıcılık gibi temel faaliyetlerle uğraşıyorlardı. Doğal kaynakları en verimli şekilde kullanarak yiyecek ihtiyaçlarını karşılayan bu insanlar, aynı zamanda gündelik yaşamlarını kolaylaştırmak amacıyla taş, kemik ve ahşap gibi malzemelerden çeşitli aletler üretiyorlardı. Avcılık, yiyecek elde etmenin yanı sıra hayvan derilerinin giyim için kullanılması gibi farklı ihtiyaçları da karşılıyordu. Bitki, meyve ve köklerin toplanması, toplayıcılık yoluyla beslenmeyi destekliyordu. Bu faaliyetler, insanların çevreyle etkileşim kurarak doğal koşullara uyum sağlamalarının yanı sıra, zamanla gelişen teknik bilgi birikimi ve alet yapma becerilerinin temelini oluşturuyordu. Bu bağlamda mağara resimleri; dönemin insanların bilgi, yetenek ve sanatsal anlayışlarını yansıtarak dünyanın farklı kültürlerine dair pek çok örnek sunar.

Avustralya’nın ilk insanları sayılan Aborjinler, bahsedilen yaşam mücadelesinde doğaya saygı duyarak avcılık ve toplayıcılık yapmışlar; insanlık tarihinin en eski ve süreklilik arz eden kültürlerinden birini temsil etmişlerdir. Avustralya yerlilerinin Afrika kıtasından ilk büyük göçü gerçekleştiren Homosapien topluluğu olduğunu düşünmektedir. Avustralya yerlilerinin, 10000-20000 yıl süren bu büyük göç sırasında Asya kıtasını geçerek Güney Asya üzerinden Avustralya kıtasına ulaşmış oldukları tahmin edilmektedir. Araştırmacılar, modern insanın Afrika kıtası dışında en uzun süre yaşadığı bölgenin Avustralya olduğunu belirtmektedir. (Rasmussen vd., 2011, s. 94-98). Bu göç, yalnızca coğrafi bir hareketlilik değil, aynı zamanda doğayla kurulan simbiyotik bir ilişkinin başlangıcıdır. Aborjinlerin avcılık ve toplayıcılık pratikleri, doğal kaynakların korunmasını öngören sürdürülebilir bir etik anlayışa dayanıyordu. Örneğin, av

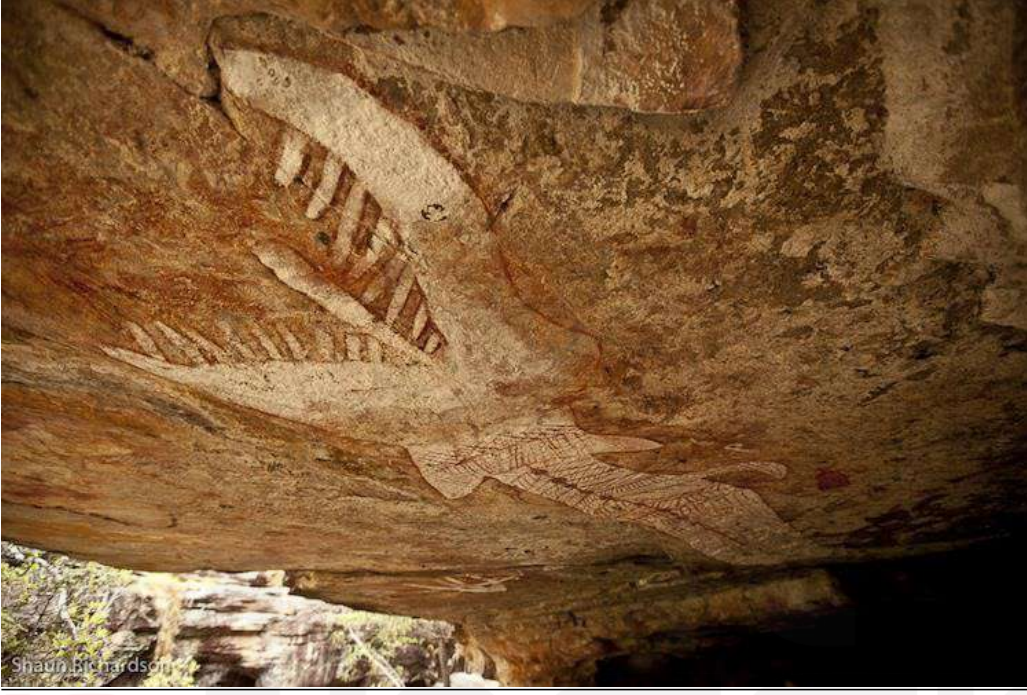
öncesi gerçekleştirilen danslar ve sembolik resimler, yalnızca pratik bir ihtiyacı değil, aynı zamanda doğayla kurulan ruhani bir diyalogu temsil eder (Chase & Sutton, 2020, s. 34).

Aborjin halklarını bu denli önemli kılan; sanata ve yaşam biçimlerine, toprakla kurdukları bağ, kolektif hafıza ve ruhani diyaloglarla bir kimlik kazandırmalarıdır. Bu kimliği oluşturan sözlü ve görsel gelenekler Rüya Zamanı (Dreamtime) adını verdikleri mitolojik anlatılarda vücut bulmuş ve kültürel bir arşiv oluşturmuştur. Aborjin kültürünün merkezinde yer alan Rüya Zamanı (Dreamtime), evrenin yaratılışını ve ataların doğayı şekillendirdiğini anlatan mitolojik bir çerçevedir. Bu anlatıya göre, her bitki, hayvan ve coğrafi oluşum, ruhani bir varlıkla ilişkilidir. Örneğin, Gökkuşağı Yılanı (Yurlungur) (Görsel 1) efsanesi, su kaynaklarının kutsallığını ve bereketi simgeler. Aborjinler, bu yılanın pınarlarda yaşadığına ve suyun taşması halinde öfkelenebileceğine inanır.

Aborjin efsanelerinin birçoğunda, Yurlungur ya da Wollunqua adlı Gökkuşağı Yılanıyla ilgili hikayeler yer alıyor. Bu yılan, Avustralya'nın en değerli kaynaklarından suya hükmetmesinden dolayı, en önemli Düş Zamanı varlıklarından biri sayılıyor. Düş Zamanı sırasında sudan çıktığı düşünülüyor ve Aborjinler için bereketi simgeliyor. Bu yılan aynı zamanda Düş Zamanı sırasında dünyadan ayrılmayan tek varlık olarak kabul ediliyor. Güney Avustralya'da Akuru adıyla anılan bu yılanın, burada pınarlarda yaşadığına ve onları koruduğuna inanılıyor. Sular taşıdığında yılanın rahat edemediği ve gerindiği düşünülüyor. Pınardan su almak isteyen bir kişi, önce yılanı uyarmazsa yutulabilir. (Arkeofili, 2024, s. 1)

Aborjinlerin sanatı, halklarının toprakla kurduğu bağ simgeleyen bir kimlik, doğanın ve topluluklarının kolektif hafızasını diri tutan kültürel bir köprü oluşturur. Bu halkların sanat eserleri harita gibi işlev gören sembollerle dolu bir arşiv ve kod sistemi oluşturmuştur. Bu inanç sistemi, sanatta da somutlaşır: Kaya resimlerindeki nokta desenleri su kaynaklarını işaretlerken, geometrik çizgiler ataların göç yollarını temsil eder. Bu imgeler, yalnızca estetik değil, aynı zamanda topografik ve ruhani bir rehber işlevi görür (Morphy, 1998, s. 89). Bir resim hem bir dua hem de yaşam mücadelesinde hayatta kalma kılavuzudur. Rüya zamanı bu sanatın içeriğini doğrudan şekillendiren spiritüel bir kavramdır. Onların inançlarına göre rüya zamanı; ataların toprağı, suyu, doğayı ve canlıları şekillendirdiği bir zamandır. Aborjin sanatı da bu rüya zamanının görsel ve temsili bir aktarım aracıdır; ayrıca doğayla uyumlu yaşamın bir yansımasıdır. Toprak boyalar, ağaç kabukları ve tüyler gibi organik malzemelerle üretilen eserler, ekolojik dengenin korunmasına dair derin bir bilinci ortaya koyar. Örneğin, vücut boyamaları ve dans ritüelleri, avın bereketini sağlamak kadar, doğanın döngüselliğini kutlamak için de kullanılır (Rose, 1996, s. 45). Bu pratikler, insanın doğa karşısındaki konumunu sorgulayan ve kolektif hafızayı diri tutan bir işleve sahiptir.

Aborjin halkları ve hayvanlar arasındaki ilişki derin bir birliktelik üzerine kuruludur. Hayvanlar sadece yiyecek ya da av aracı değil; ruhanî varlıklar, atalar, koruyucular ve hatta öğreticilerdir. Aborjin kültüründe özel değer yüklenmiş hayvan ya da bitki türüyle ilişkilendirilmiş bu bitki- hayvan seçkisi, o kişinin ya da topluluğun totemi olmuştur. Totem hayvanlarına saygı göstermek ve onu korumak, onunla uyumlu bir biçimde yaşamak önemli bir kuraldır. Rüya zamanında da hayvanların nasıl oluştuğu ve insanlarla ilişkileri anlatılmıştır. Onlar canlılara ve doğaya saygı duymuş, sadece ihtiyaçları ölçüsünde avlanmışlardır. Sürdürülebilir avcılık yöntemleri onları doğayı koru konusunda motive etmiştir.



Görsel 1. Aborjin mağara resimleri (Fotoğraf)

Yakın tarihte Aborjin sanatı, geleneksel teknik ve sembolleri korurken yeni malzemeler ve ifade biçimleriyle zenginleşerek dönüşmüştür. Bu sanatçılar, eserlerinde yerel değerleri ekolojik sorunlarla harmanlayarak doğaya ve canlılara duyulan saygıyı, müze sınırlarının ötesine taşımıştır. Bu bağlamda, Yerli Avustralyalı sanatçı Judy Watson'ın çalışmaları, hem kültürel hafızayı hem de ekolojik kırılganlığı vurgulayan önemli örnekler sunar.

Organik malzemeler ve çeşitli semboller kullanması, ekolojik korumanın aciliyetini vurgulayarak işler üretmesi onu önemli bir sanatçı yapmıştır. Watson'ın işleri, Rüya Zamanı'nın (*Dreamtime*) ruhanî mirasını çağdaş çevre aktivizmiyle birleştirir. Tıpkı atalarının kaya resimlerinde su kaynaklarını kodlaması gibi, Watson da eserlerinde mercanların ve deniz kuşlarının yaşam döngülerini sembolize ederek izleyiciyi eyleme davet eder. Bu durum, Aborjin sanatının sürdürülebilirlik ve kolektif sorumluluk temalarını nasıl evrensel bir dile dönüştürdüğünü gösterir.

Çalışmalarında yerli Avustralyalıların tarihlerini inceleyen; bu çalışmalarını aynı zamanda doğa, canlılar ve ekoloji üzerinden yürüten Judy Watson, doğal ve kültürel formlarla oluşturduğu *Heron Adası Serisi*'nde (Görsel 2.); deniz ekosistemlerinin hassas dengesini mercan oluşumları, su-ışık etkileşimi ve iklim değişikliğinin yıkıcı etkileri üzerinden görselleştirir. Örneğin, Heron Adası'nda bilim insanlarıyla iş birliği yaparak okyanus asitlenmesi, mercan beyazlaması ve küresel ısınmanın, kama kuyruklu fırtına kuşu gibi türlerin üreme başarısına etkilerini grafiklerle belgelemiş (University of Queensland, 2009); bu verileri organik malzemelerle birleştirerek sanatının omurgasına yerleştirmiştir. Watson'ın doğal pigmentler, bitki lifleri ve toprak bazlı boyalar kullanması, Aborjinlerin geleneksel malzeme anlayışını modern ekolojik kaygılarla buluşturmuştur. Bu yaklaşım, sanatını yalnızca estetik bir nesne değil, aynı zamanda ekosistemlerin acil korunmasına dair bir manifesto haline getirmiştir (Drawing Open, n.d.).



Görsel 2. Watson, J. (t.y.). *Heron Adası Serisi* (Enstalasyon)

Şamanizm başta olmak üzere mistik ve ruhanî geleneklerin temellerinden beslenen Joseph Beuys, bu kavramları yeniden ele alarak güncel ve sosyo-kültürel bağlamda öznel bir sanat teorisi geliştirmiştir. Performanslarında kullandığı hayvan imgeleri (tilki, karga, tavşan) doğa ve insan ilişkisini eleştirel bir dil ve çağdaş bakış açısıyla yeniden ele alır. Saehrendt onunla ilgili sarf ettiği “*Beuys, herhangi bir biçimde estetik olarak ele alınabilen her şeyi -yağ, keçe, ıvır zıvır, ayrıca politika- kapsayan ‘genişletilmiş bir sanat kavramı’nu savunuyordu. Beuys’un asıl kast ettiği, toplumun biçimlendirilmesiydi (Saehrendt & Kittl, 2010, s. 45).*” sözleriyle Beuys’un geleneksel sanat anlayışının dışına çıkarak, yeni malzemeler ve anlamlar kullanarak toplumsal meselelere dikkat çektiğini vurgulamıştır.

Beuys’un 1965 tarihli *Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır* (Görsel 5-6) ve 1974 tarihli *Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor* (Görsel 3-4) gibi performansları, geleneksel sanatın sınırlarını aşarak izleyiciyi kolektif sorumluluğa davet eder. *Ahu Antmen* (2021), bu çalışmaların “bireye, topluma ve doğaya yönelik duyarlılıkları ifade eden bir manifesto” (s. 207) olduğunu vurgular.

Beuys’un Amerika’nın ruhunu sorguladığı ve çeşitli semboller kullandığı *Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor Beni* performansı, Beuys’un II. Dünya Savaşı’ndaki kişisel deneyimlerinden izler taşır. Beuys, performans boyunca bir çakal (Coyote) ile aynı alanda üç gün geçirmiş, Amerikan toprağına fiziksel olarak temas etmeden ambulansla galeriye girmiş ve keçe, çoban sopası gibi malzemelerle ritüelistik bir iletişim kurmuştur. Coyote adını verdiği Amerika’ya özgü bir tür olan çakal ile Amerikan yerlilerine vurgu yapmıştır (Saehrendt & Kittl, 2010, s. 89). Beuys’un bu performansı tasarlamasının ardında, II. Dünya Savaşı’nda yaşadığı bir uçak kazası yatar: 1944’te Kırım’da Alman Luftwaffe pilotu olarak görev yaparken uçağı düşen Beuys, Tatarlar tarafından keçeye sarılarak kurtarılır ve bu deneyim, sanatçının keçe ve yağ gibi malzemelere olan sembolik bağını şekillendirir (Hodge, 2018, s. 112). Performanstaki keçe battaniyeler, bu hayatta kalma hikayesini metaforik bir dille yeniden canlandırır.



Görsel 3. Beuys, J. (1974). *I Like America and America Likes Me* (Performans görüntüleri)



Görsel 4. Beuys, J. (1974). *I Like America and America Likes Me* (Performans görüntüleri).

Atakan; Beuys'un, bir insan bir şey ürettiği zaman başkasına bir mesaj ilettiğini söylemiştir (Atakan, 2006, s. 33). Beuys, *Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır* eserinde de diğer işlerinde olduğu kadar başka mesajlar iletmıştır. "Her şeyin dışına çıkarak, toplum içindeki insanın hayatına yeniden can vermeyi ve böylece onlara pozitif bir gelecek hazırlamayı hedefleyen girişime sembolik bir başlangıç yapmak istedim." (Hodge, 2018, s. 112) sözleriyle sanatın toplumsal işlevini vurgulamıştır.

Performansta yüzüne bal ve altın varak süren Beuys, insanın doğayla kopan iletişimini şamanik bir ritüelle yeniden kurmaya çalışır. Bal, evrensel bir bağlantıyı simgelerken altın, simyadaki "felsefe taşı" metaforuyla ruh ve maddenin kusursuz bütünlüğünü temsil eder (Artun, 2021). Bu malzemeler, sanatçının sınırsız ve dönüştürücü yaklaşımını

yansıtır. Beuys, kendini sembolik ve ruhani bir dünyanın merkezine yerleştirerek sanatını bir şaman, simyacı veya büyücü edasıyla icra eder (Artun, 2021).



Görsel 5. Beuys, J. (1965). *Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır* (Performans görüntüleri)

Görsel 6. Beuys, J. (1965). *Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır* (Performans görüntüleri)

2.2. İlk Karşılaşma

Yaratıcılık, insanın doğada yer edinmesi ve kendini tanımlaması adına önemli bir rol oynamıştır. Ancak insanların ilk resimlerini; güzel olanı izlemek veya yeni bir şey yaratmak için değil, yaşam mücadelesi verdiği bu dünyada kendi algılarını, toplumsal kültürlerini ve karşılaştıkları ilk şeylere duydukları merakı aktarmak için yaptıklarını düşünmek daha doğru olacaktır. Berger bu durumu şu sözlerle açıklar: “*Resim sanatının ilk konusu hayvandı. Büyük bir olasılıkla ilk boya da hayvan kanıydı. Ondan önce de ilk metaforun hayvan olduğunu düşünmek o kadar mantığa aykırı bir olasılık değildir.*” (Berger, 2017, s. 23) Berger’in bu tespiti, hayvan tasvirlerinin kökenlerinin ne kadar eskiye dayandığını ve hayvanın, sanatın başlangıcındaki merkezî rolünü vurgular. Peki, insanlar neden hayvan tasvirlerini çizmiştir? Bu çizimler bize ne anlatmaktadır? Bu sorular, araştırmacıları tarih öncesi sanatın işlevini ve anlamını çözmeye yönlendirmiştir.

İsmail Gezgini (2015), mağara resimlerinin ölüm korkusuyla ilişkisini şu şekilde yorumlar:

“*Bilmeye başladığı andan itibaren insanın en büyük düşmanı olan ölümün nasıl mağlup edilebileceği anlatılmak istenen. Karanlık büyük ve ürkütücü ölüm, olsa olsa doğadaki vahşi hayvanlar olarak sembolleştirilebilirdi; en kuvvetli ve ölümcül hayvanlar. İnsan bu resimlerinde kendisinin konumunu da net olarak belirlemiş, devasa ve yeğin olan ölümün karşısında ufak ve çelimsiz ama çoğu zaman silahlı, kalabalık ve organize bir biçimde yer almıştır.*” (s.41)

Gezgini’ne göre, insanlar ölümü kontrol edilemez bir güç olarak algılamış ve bu korkuyu mamut, bizon gibi vahşi hayvan imleriyle temsil etmiştir. Ayrıca, resimlerdeki insan topluluklarının tasviri, toplumsal dayanışmanın erken izlerini taşır.

İsmail Gezgini’ne göre bu resimleri yapan ilk insanlar ölümü kontrol edilemeyecek türden doğal, aynı zamanda vahşi bir güç olarak algılamış ve bu korkuyu doğadaki en vahşi hayvanlarla (mamut, bizon vs.) temsil etmişlerdir. Hayvan

tasvirlerinin karşısına çizilen insan topluluklarının, toplumsal bir dayanışmanın olabileceğine işaret ettiğini düşünmüş ve sanatın belki de psikolojik bir savunma mekanizması olabileceğine vurgu yapmıştır. Childe (2001) mağara resimlerinin işlevine dair radikal bir yorum getirir:

“Resimler genellikle, gün ışığı girmeyen kireç taşı mağaraların en kuytu köşelerine yapılırdı. Resimleri yaparken de sanatçı çok uygunsuz durumlara girerdi, sırt üstü yatar ya da daracık bir geçitte arkadaşlarının omuzuna tünerdi... Bu gözlemlerden anlaşılacağı gibi, mağara sanatının bir büyü amacı vardı. Sanatsal üretim gerçekte bir yaratma eylemidir. Ressam boş duvara resmini çizer, bir de bakarsınız, önce bomboş olan duvarda bir sığır belirmiştir! Bilimsel olmayan kafalara göre böylesine bir yaratıcılığın, dış dünyada bir karşılığı bulunmalıdır; üstelik bu karşılık yalnızca görülmez, yenilebilirdi de! Ressam duvara sığır resmi çizince, dışarda da avcılar vurup yiyebileceği canlı bir sığır bulunurdu. Başarıyı güven altına almak için sanatçı bazen (ama ender olarak) sığır resmine, sığırın göğsüne saplanmış bir ok da eklerdi.” (s. 51).

Bu açıklama, mağara sanatının salt estetik değil, avın bereketini sağlama ve doğayı kontrol etme gibi pratik-büyüsel amaçlarla üretildiğini savunur. Childe’in bu perspektifi, sanatın ilkel toplumlardaki işlevine dair çok katmanlı bir okuma sunarak Berger ve Gezgin’in psikolojik vurgularını tamamlamıştır.

Mağara duvarlarındaki hayvan resimlerinin yoğunluğu; o dönem insanların yaşam biçimi, inançları ve çevreleriyle olan ilişkileri hakkında önemli bilgiler sunar (Carson, 2004). Carson’a göre yeryüzündeki yaşamın evrimi, canlıların çevreleriyle etkileşimlerinin bir ürünüdür ve insan bu etkileşimde benzersiz bir konuma sahiptir. İnsan, doğayı kendi lehine değiştirebilen tek canlı türü olarak öne çıkar (s.5). Bu resimlerin neden yapıldığına dair çeşitli teoriler bulunsada bunun kesin bir yanıtı yoktur. Bazen hayvan resimlerinin, başarılı bir av için şans getirdiği düşünülür. Lascaux Mağarası’nda [Fransa (Görsel 7)] mızraklı bizon resimleri, avın sembolik olarak “öldürüldüğünü” gösterir ve gençlere hayvan türlerini, av tekniklerini veya doğayı öğretmek için bir araç olarak kullanılmış olabilir. Altamira Mağarası [İspanya (Görsel 8)] bizon ve geyik resimleri, detaylı anatomik çizimlerle dikkat çeker. Duvarlardaki bu resimler insanların sanatla, doğayla, inançla kurduğu ilk bağların birer kanıtıdır. Atalarımızın yaşam savaşını, içgüdüsel korkularını ve doğanın ihtişamı karşısındaki şaşkınlığını somutlaştırmıştır. Bunlar binlerce yıl sonra bile insanlığın ortak hafızasının bir parçası olarak gizemini korumaktadır.



Görsel 7. Lascaux Mağarası av sahnesi (Mağara resmi) (MÖ 18.000-13.000).



Görsel 8. Altamira Mağarası bizon resimleri (Mağara resmi)

Eski insanların hayvanlarla kurduğu ilkel bağları Kiki Smith; insan-doğa ilişkisi, mitolojik sembolizm ve bedenin evrensel dilini kullanma gibi ortak temalar üzerinden modern bir dille yeniden yorumlamıştır. Çağdaş sanatın özgünlüğü ile toplumsal gerçekliğin köklerindeki kültürel dokuyu harmanlayarak öznel bir perspektifle yeniden inşa etmiştir. Kiki Smith de “bugün”ü mitolojik bulgularla dönüştürüp tarihsel olanı yeniden üretmiş, bu iki olguyu çalışmalarında harmanlamıştır. Kiki Smith (2006), Phong Bui ve Susan Harris’e verdiği bir röportajda şöyle açıklamalar yapmıştır:

“Aslında, önce hayvanlar yapmaya başladım, sonra insan figürleri yaptım, sonra da ‘İkisini birleştirirsem ne olur?’ diye düşündüm. Bunların çarpıştığı yer mit, masal ve dindir. Hayvanlar sürdürülebilir yaşam alanlarına sahip olmadıkları için çevrelerini kaybediyor, yok oluyor ve ölüyor. Onlarla olan fiziksel ilişkimizi düşünmek istiyorum. Hayvanlar, diğer her şey gibi sembolik anlamlarla doludur. Hayvanları imgeleme biçimimiz, kendi kimliklerimizin ve varoluş hissimizin inşasına çok benzer. Onların resimlerini yapmak, bu anlamlarla oynamama izin veriyor; ancak bunlar belirli bir mesajla sınırlı değil. Ben özellikle düşünceli bir insan olmadığım için, bir şeyler yapmam gerektiğini düşünüyorum ve ‘Ah, muhtemelen yapmam gereken bu.’ diye düşünüyorum. Bunu yapmam gereken şey olarak görüyorum. Sonra ne olduğunu görüyorum. Bu, her zaman sezgilerime her şeyden önce güvenmemi söyleyen annemden öğrendiğim bir şey.”

Smith’in bu sözleriyle, sanatın onun için düşünmekten ziyade hissetmek ve eyleme geçmek olduğu anlaşılmaktadır. Onun için hayvan imgeleri estetik bir tercih değil, insanın varoluşsal yalnızlığını, doğayla kopan bağı ve kolektif bilinçdışını yansıtan bir araçtır.

Sanatçı, tarihsel ve kültürel kökleri bugünün ekolojik kaygılarıyla birleştirirken medeniyetin doğadan kopuşunun yarattığı varoluşsal yalnızlığı sorgular. Smith’in 2002 tarihli *Doğum* (Görsel 9) adlı eseri, bu sorgulamayı somutlaştıran önemli bir örnektir. Bronzdan üretilen heykelde, bir kadın figürü ile geyik bedenleri organik bir bütünlük içinde kaynaşır. Alüminyum taban üzerinde yükselen bu kompozisyon, insan ve doğa arasındaki sınırları silikleştirerek arkaik bir birlikteliği anımsatır. Smith’e göre bu eser, “Medeniyetin inşası sırasında kaybettiğimiz kolektif hafızayı ve doğayla kurduğumuz simbiyotik ilişkiyi hatırlatmayı amaçlıyor.” (Smith, 2002).

Heykeldeki geyik imgesi, Amerikan yerlilerinin manevî inançlarında bereketi ve doğanın kutsallığını simgeleyen bir motife dayanır. Kiki Smith (2002), bu sembolü modern bir bağlamda yeniden yorumlayarak ekolojik dengenin korunmasının insanlığın geleceği için kritik olduğunu “İnsanlığın kaderi, çevrenin sağlığıyla yakından bağlantılıdır. Bu eserde geyikle sembolize edilen çevreyi yok edersek, biz de varlığımızı yitireceğiz.” sözleriyle vurgular. Mağara sanatında hayvanlar genellikle kutsal veya mistik varlıklar olarak tasvir edilirken kadın ve geyiğin birleşimi, tıpkı mağara resimlerindeki gibi insanın doğayla bütünleşme arzusunu temsil etmiştir. Doğayla sınırların olmadığı, beden ve ruhun tek olduğu fikrini feminist bir perpektiften yeniden görselleştirilmiştir. Smith’in çalışmalarında derinleştikten sonra bu eser, izleyiciyi “İnsan, doğadan koparak medeniyet inşa ettiğinde, aslında kendi köklerinden neyi kaybetti?” sorusuyla baş başa bırakır.



Görsel 9. Smith, K. (2002). *Doğum* (Heykel)

Bedeni bir araç gibi kullanan Marina Abramović’in çalışmaları; arkaik dönemlerle bağlantılı ritüeller, bedensel sınırlar ve kolektif bilinçaltı gibi temalar üzerinden derin bir ilişki kurmaktadır. Kendini modern bir şaman olarak gören sanatçı, çalışmalarında ölüm ve yaşam döngüsünün arkaik temsillerini çağırıştırır. Abramović, performanslarında zamansızlık hissi yaratmıştır. İnsanın kökenlerine dair evrensel bir dil kullanan sanatçı, bedenini bir

ritüel aracına dönüştürerek ilkel benliğimizle yeniden yüzleşmemizi sağlar. Sanatçının politik ve duygusal yüklü çalışmalarından biri olan *Balkan Baroque* (Görsel 10) Yugoslavya'nın dağılması ve savaşın yarattığı şiddet, yıkım ve etnik temizlik gerçekliğine karşı bir sanatsal protestodur. Abramović, performans boyunca kanlı inek kemiklerini saatlerce fırçalayarak temizler. Abramović'in kemik temizleme eylemi, ilkel insanların av sonrası hayvan kemiklerini ritüelistik bir saygıyla işleme pratiklerini çağırıştırır. Ancak burada kemikler, savaşın yok ettiği insan bedenlerini temsil ederek insanın doğa üzerindeki tahakkümünün trajik sonuçlarını vurgular. Bu eylem hem kişisel hem de kolektif bir arındırma ritüeli olarak okunabilir. Performans, dört gün boyunca aralıksız sürer. Abramović; açlığın, yorgunluğun ve duygusal tükenmişliğin sınırlarını zorlayarak izleyiciye savaşın bedensel ve ruhsal yükünü hissettirir. Bu performans bir yandan umutsuz bir eylem gibi görünse de diğer yandan direniş ve dayanıklılığın da sembolü olmuştur.

Abramović, bu çalışmayı *tarihin unutturmaya çalıştığı acıları kolektif hafızadan arındırma ritüeli* olarak tanımlar (Abramović, 2020, s. 285). Kemik temizleme eylemi, ilkel toplumlardaki arınma pratiklerini modern bir bağlamda yeniden yorumlar. Performans, mağara resimlerinin kolektif anlam üretme işlevini sekülerleştirerek sanatın politik bir protesto aracına dönüşmesini sağlar. Rosalind Krauss'un "özgünlük" mitine dair eleştirisi bu bağlamda önem kazanır: Krauss (1985), modern sanatın ilkel formlara dönüşünü, sanatın özgünlük arayışının bir sonucu değil, bu arayışın kendisini eleştirme çabası olarak açıklar (s. 157). Abramović'in kemik temizleme ritüelini geleneksel sanatın estetik kaygılarını reddederek gerçekleştirmesi, onun sanatını bir "politik araç" haline getirir. Bu yaklaşım, insanın doğayla kurduğu ilişkinin yıkıcı sonuçlarını kolektif hafızaya kazıma çabasıdır.

Balkan Baroque'ta sanatçı, şarkılarıyla savaşın yok ettiği kolektif belleğe, tıpkı eski insanların mağara duvarlarına tarihi kaydetme amacına benzer bir şekilde gönderme yapar ve o insanların çizim yaparak kolektif belleği canlı tutma amacına benzer şekilde, savaşın yıkıcı etkilerini hatırlatır. Mağara resimlerinin yapıldığı dönemde bu resimlerin topluca izlendiği, ritüellere katılımın kolektif bir deneyim olduğu düşünülmektedir. Bu deneyim, toplumsal dayanışmayı güçlendirmeye ve ortak bir anlam dünyası yaratmaya katkıda bulunmuştur. İnsanın ilkel ve sembolik ifade biçimlerinin evrenselliğini vurgulayan bir perspektif sunan bu çalışma izleyicilerle etkileşim kurarak kolektif bir deneyim yaratmıştır. Bu deneyim, savaşın travmalarını kolektif hafızaya taşıyarak toplumsal iyileşmeye alan açar.

Abramović'in kemik temizleme ritüeli, insanın doğa üzerindeki tahakkümünün yarattığı travmaları yüzleşme aracına dönüştürürken; Kiki Smith'in mitolojik sembolleri, ekolojik dengenin yeniden inşasına dair umudu besler. Bu ikili yaklaşım, sanatın hem yıkıcı hem de onarıcı gücünü ortaya koyar.



Görsel 10. Abramović, M. (1997). *Balkan Baroque* (Performans görüntüsü)

3. Hayvan Sanat İçindir ve Sanat hayvan İçindir Tartışması

Her dönem; sanata farklı açılardan yaklaşmış, sanatçıya farklı bir rol biçmiş ve eserlere farklı anlamlar yüklemiştir. Sanatın sadece el becerisine indirgenemeyeceği, düşüncenin ve kavramın ön planda olması gerektiği fikri 1960’lar ve 70’lerde performans sanatı, kavramsal sanat ve yoksul sanat gibi akımların ortaya çıkışıyla sonuçlanmıştır. Bu akımların ortaya çıkışıyla sanat nesnesinin değeri kökten değişmiştir.

Sanat ve estetik anlayışının değiştiği bu dönemde, hayvanların ve temsillerinin sanattaki kullanımı da çeşitlendi. Hazır nesne olarak kullanılmalarının yanı sıra, farklı anlamlar yüklenerek sembolik bir görev de üstlenmiştir. Sanat eserlerinde hayvanların temsil şekli, sadece estetik bir tercih değil, aynı zamanda o dönemin dünya görüşünü, değerlerini ve ideolojisini yansıtan çok katmanlı bir araç olmuştur.

Hayvanın sanat eserlerinde hazır nesne olarak kullanılması, farklı sanatsal yaklaşımların ve ideolojilerin bir sonucudur. Ancak Herman Nitsch’in bu konudaki tutumu, sanatın etik ve toplumsal sorumluluğu üzerine düşünmemizi sağlamıştır. “Bu sanat mı?” sorusu Nitsch’in çalışmalarının toplumsal sorumluluk bağlamında tartışmaya açık yanını ortaya çıkarmıştır. Ölüm korkusunu sanat çalışmalarına yansıtan Nitsch, ilkel pratikleri çağdaş bir forma taşıyarak insanın şiddet ve ölümle olan ilkel ilişkisini sorgulatmıştır.

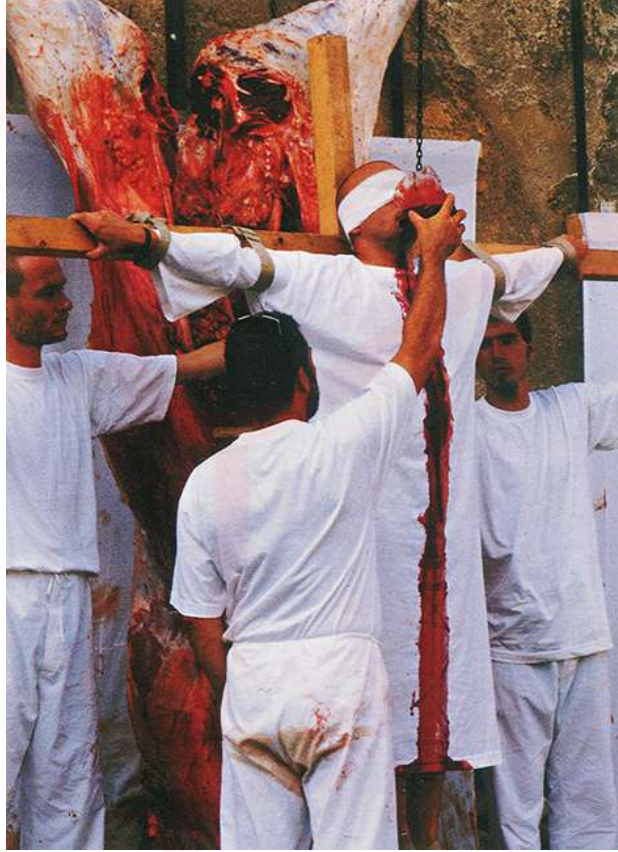
“1962’de Avusturyalı sanatçı Hermann Nitsch, Freud psikolojisine ve hareketli soyut resme gönderme yapan bir dizi kanlı gösteri düzenlemiştir. ‘İlk Eylem’ adlı çalışmada, sanatçının yardımcıları izleyici önünde bir koyunun bağırsaklarını çıkarmış ve katharsis eylemi içindeki sanatçının üzerine kan dökmüşlerdir.” (Atakan, 1998, s. 42)

Nitsch, çalışmalarıyla (Görsel 11-12) izleyiciyi “katharsis” (arınma) sürecine dahil eder. Çalışmalarında kullandığı imgeleri şiddet ve cinsellikle birleştirerek geleneksel ritüelleri sekülerleştirip tabuları yıkmıştır. Nitsch’in eylemleri, II. Dünya Savaşı sonrası Avusturya’sının bastırılmış travmalarına bir tepki olarak okunabilir. Bu bağlamda, ritüeller Nitsch için bir politik protesto aracı olmuştur. Ritüellerin dönüştürücü potansiyelini yeniden değerlendiren Nitsch, sanatın yalnız güzel olanla sınırlanamayacağını vurgulayarak deneyimin gücünü hatırlatmıştır. Sanatçı; bir yandan şiddetin ve

hayvanların insan merkezli bir amaç uğruna nesneleştirilmesi ve acı çekmelerinin görsel bir şov haline getirilmesi açısından eleştirilirken, diğer yandan bedeninin politikleşmesi açısından övülmüştür.



Görsel 11. Nitsch, H. (1998). *Prizendorf Şatosu 6 Günlük Aksiyon* (Performans görüntüleri)



Görsel 12. Nitsch, H. (1998). *Prizendorf Şatosu 6 Günlük Aksiyon* (Performans görüntüleri)

Nitsch'in aksine Patricia Piccinini'nin eserleri, biyoteknolojinin etik sonuçları ve gelecekteki olası yaşam formları hakkında sorular sorar. Sanatçı, izleyiciyi bu konular üzerine düşünmeye ve geleceğe dair farklı senaryoları hayal etmeye teşvik eder; biyoteknoloji ve genetik araştırmalarda hayvanların nesneleştirilmesine eleştirel bir bakış sunar.

Hermann Nitsch'in şiddet temelli performansları, insanın doğa ve hayvanlarla kurduğu ilişkiyi katharsis yoluyla sorgularken, çağdaş sanatta bu diyalog farklı bir boyut kazanmıştır. Nitsch'in *Orgien Mysterien Theater* serisinde (Nitsch, 2005, s. 78) hayvan kurban etme ritüelleri aracılığıyla izleyiciyi şoke eden yaklaşımının aksine, Patricia Piccinini hiper-gerçekçi hibrit heykelleriyle biyoetik ve empatiyi merkeze alır. Piccinini'nin *The Young Family* [2002

(Görsel 13)] gibi eserleri, insan ve hayvan bedenlerinin sınırlarını bulanıklaştırarak izleyiciyi “öteki” ile yüzleşmeye ve türler arası dayanışmayı düşünmeye davet eder (Piccinini, 2012). Bu estetik dil, Timothy Morton’ın *Dark Ecology* (2016) adlı çalışmasında öne sürdüğü “tuhaf yakınlık” (strange intimacy) kavramıyla örtüşür. Morton’a göre, insanın doğayla ilişkisi ancak hiyerarşik sınırların reddi ve “mezo-dünya” (meso-world) olarak adlandırdığı karmaşık bir iç içe geçmişlikle anlam kazanır (Morton, 2016, s. 63). Piccinini’nin hibrit varlıkları da tam olarak bu “iç içe geçmişliği” görselleştirir; örneğin *The Carrier* (2012) (Görsel 14) adlı eser, genetik mühendisliğin yarattığı bir melez canlıyı taşıyan kadın figürüyle, insanın teknoloji ve doğa arasındaki ikircikli konumunu sorgular.



Görsel 13. Piccinini, P. (2002). *The Young Family* (Heykel)



Görsel 14. Piccinini, P. (2012). *The Carrier* (Heykel)

Nitsch’in şiddet odaklı provokasyonu, izleyiciyi kolektif travmalarla yüzleştirirken, Piccinini’nin çalışmaları Rosi Braidotti’nin posthümanist teorisinde vurguladığı “türler arası etik” (Braidotti, 2013, s. 102) ile uyumludur. Braidotti, insan-merkezci perspektifin aşılması gerektiğini ve ekolojik krizlerin ancak insan dışı varlıklarla kurulacak diyalogla çözülebileceğini savunur. Piccinini’nin *Skywhale* (2013) gibi eserleri, bu diyalogu somutlaştırarak Morton’ın “ekolojik bilinç” (Morton, 2016, s. 90) çağrısına estetik bir yanıt niteliği taşır. Nitsch’in kanlı ritüelleriyle Piccinini’nin hibrit heykelleri arasındaki bu karşıtlık, sanatın hem yıkıcı hem de onarıcı potansiyelini ortaya koyar: Biri şiddetle arınmayı hedeflerken, diğeri empatiyle dönüşümü amaçlamıştır.

4. Sonuç ve Öneriler

Bu çalışma, insanın doğayla kurduğu ilişkinin sanat aracılığıyla nasıl temsil edildiğini, hayvan imgelerinin sembolik, tarihsel ve kültürel evrimini disiplinler arası bir perspektifle analiz ederek sanatın toplum-doğa bağıını yorumlama ve dönüştürme potansiyelini ortaya koymuştur. İlkel mağara resimlerinden çağdaş enstalasyonlara uzanan süreçte hayvan

temsilleri, insanın doğa karşısındaki konumunu, toplumsal değerlerini ve ekolojik bilincini sorgulayan dinamik bir dil olarak işlev görmüştür. Aborjin kültüründeki “Rüya Zamanı” anlatıları, Joseph Beuys’un performatif Şamanizm’i, Judy Watson’ın ekolojik duyarlılığı, Kiki Smith’in mitolojik sorgulamaları ve Marina Abramović’in ritüelistik pratikleri, hayvan imgelerinin insan-doğa ilişkisini hem kökensel hem de çağdaş bağlamlarda nasıl şekillendirdiğini gözler önüne sermiştir.

Çağdaş sanatta hayvan temsilleri, insan-merkezci bakışın sınırlarını zorlayarak biyoetik, ekolojik kriz ve türler arası empati gibi küresel meselelere estetik bir dil kazandırmıştır. Hermann Nitsch’in şiddet odaklı katharsis pratikleri ile Patricia Piccinini’nin hiper-gerçekçi hibrit heykelleri arasındaki karşıtlık, sanatın hem yıkıcı hem de onarıcı işlevini ortaya koyar. Nitsch’in provokatif eylemleri, insanın doğa üzerindeki tahakkümünü ve kolektif travmaları yüzleşmeye zorlarken; Piccinini’nin eserleri, posthümanist bir etikle türler arası dayanışmayı teşvik eder. Bu ikili yaklaşım, sanatın ekolojik duyarlılık ve etik sorumluluk bağlamında yeni bir perspektif sunduğunu kanıtlar.

Dijital sanat ve yapay zekâ aracılığıyla hayvan davranışlarının sanata entegre edildiği projeler, türler arası iletişimin yeni biçimlerini keşfetmek için bir fırsat sunabilir. Aynı zamanda, hayvanların doğal habitatlarında gözlemlenerek üretilen eko-sanat projeleri, insan dışı varlıkların perspektifini sanat aracılığıyla duyurmayı hedefleyebilir. Ekolojik aktivizmle sanatın kesişiminde, hayvanların sesini duyuran işlerin desteklenmesi, kolektif bilinçte bir dönüşüm yaratabilir.

Sonuç olarak, hayvanlar sanatın hem ilham kaynağı hem de etik öznelere olarak, insanın doğayla kurduğu ilişkiyi yeniden tanımlama gücüne sahiptir. Bu ilişki, salt temsille sınırlı kalmayıp, empati, sorumluluk ve ortak yaşam pratikleri üzerinden şekillenmelidir. Sanat, hayvanların sessiz dilini estetik bir manifesto haline getirerek, ekolojik krizler karşısında insanı dönüştüren bir araç olabilir.

Kaynakça

- Abramović, M. (2020). Duvarlardan geçmek (D. A. Balci, Çev.). Everest Yayınları.
- Atakan, N. (2006). Çağdaş sanatta beden ve performans. Sanat ve Kuram Yayınları.
- Berger, J. (2017). Hayvanlara niçin bakarız? (C. Çapan, Çev.). Delidolu.
- Braidotti, R. (2013). The posthuman. Polity Press.
- Carson, R. (2004). Sessiz bahar (Ç. Güler, Çev.). Palme Yayıncılık.
- Chase, A., & Sutton, P. (2020). Aboriginal ritual practices and ecological sustainability. *Journal of Indigenous Studies*, 12(3), 30-45.
- Childe, V. G. (2001). Mağara sanatının işlevi üzerine (A. Öztürk, Çev.). Arkeoloji ve Sanat Yayınları. İstanbul.
- Gezgin, İ. (2015). Sanatın mitolojisi: Sanat ne anlatır? Mağara duvarlarından antikçağın sonuna. Pinhan Yayıncılık.
- Hodge, S. (2018). Gerçekten bilmeniz gereken 50 sanat fikri (1. baskı). Domingo Yayınevi.
- Krauss, R. (1985). The originality of the avant-garde and other modernist myths. MIT Press.
- Morphy, H. (1998). Aboriginal art. Phaidon Press.
- Morton, T. (2016). Dark ecology: For a logic of future coexistence. Columbia University Press.
- Nitsch, H. (2005). Orgien Mysterien Theater: Die Aktionen. Ritter Verlag.
- Rasmussen, M., Guo, X., Wang, Y., Lohmueller, K. E., Rasmussen, S., Albrechtsen, A., ... & Willerslev, E. (2011). An Aboriginal Australian Genome Reveals Separate Human Dispersals into Asia. *Science*, 334(6052)

Rose, D. B. (1996). Nourishing terrains: Australian Aboriginal views of landscape and wilderness. Australian Heritage Commission.

Saehrendt, C., & Kittl, S. (2010). Bunu ben de yaparım: Modern sanatın kısa tarihi (1. baskı). Ayrıntı Yayınları.

İnternet Kaynakları

Arkeofili. (2024). Efsaneleri ve etkileyici inanç sistemleriyle Aborjinler. <https://arkeofili.com/efsaneleri-ve-etkileyici-inanc-sistemleriyle-aborjinler>(Erişim Tarihi: 13.12.2024).

Artun, A. (2021). Joseph Beuys: Şaman mı, şarlatan mı? Sanat Yazıları. <https://aliartun.com/yazilar/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi> (Erişim Tarihi:20.12.2024).

Bui, P., & Harris, S. (2006, Aralık). In conversation with Kiki Smith. Brooklyn Rail. <https://brooklynrail.org/2006/12/art/kiki>(Erişim Tarihi: 15.01.2025).

Drawing Open. (t.y.). Judy Watson. <https://www.drawingopen.com/judy-watson>(Erişim Tarihi:22.12.2024).

Piccinini, P. (2012). Sanatçının teknoloji ve etik üzerine düşünceleri [Röportaj]. <https://www.patriciapiccinini.net/essays/29>(Erişim Tarihi:02.02.2025).

Smith, K. (2002). Born [Heykel]. Buffalo AKG Art Museum. <https://buffaloakg.org/artworks/20022-born>(Erişim Tarihi:15.01.2025).

University of Queensland. (2009, 15 Ekim). Judy Watson's Heron Island artworks alert to danger in paradise. <https://www.uq.edu.au/news/article/2009/10/judy-watson%E2%80%99s-heron-island-artworks-alert-danger-paradise> (Erişim Tarihi:10.01.2025).

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: Aborjin mağara resimleri [Fotoğraf]. 2024). Serbestiyet.

<https://serbestiyet.com/haberler/dunya/madencilik-sirketi-aborijin-magaralarini-tahrip-ettigi-icin-ozur-diledi-34668/>

Görsel 2: Watson, J. (t.y.). Heron Adası Serisi [Enstalasyon]. Drawing Open. <https://www.drawingopen.com/judy-watson>

Görsel 3-4: Beuys, J. (1974). I Like America and America Likes Me [Performans görüntüleri]. Cultura Colectiva. <https://culturacolectiva.com/en/art/performance-coyote-joseph-beuys/>

Görsel 5-6: Beuys, J. (1965). Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır [Performans görüntüleri]. Artvango. <https://artvango.tumblr.com/post/663047910240436224/joseph-beuys-o-lu-bir-tav%C5%9Fana-yap%C4%B1tlar-nas%C4%B1l>

Görsel 7: Lascaux Mağarası av sahnesi [Mağara resmi]. (MÖ 18.000-13.000). Ahmet Usta'nın Defteri. <https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/2015/01/Cave-Art-Lascaux-Magarsi.html>

Görsel 8: Altamira Mağarası bizon resimleri [Mağara resmi]. (Tarih öncesi). Archaeologists. <https://www.archaeologists.com/i/105/altamira>

Görsel 9: Smith, K. (2002). Doğum [Heykel]. Buffalo AKG Art Museum.

Kiki Smith Resmi Blog. <https://kikikikismith.tumblr.com/post/87599393003/rapture-born-and-st-genevieve>

Görsel 10: Abramović, M. (1997). Balkan Baroque [Performans görüntüsü]. Wanderfeeds. <https://wanderfeeds.com/balkanbaroque>

Görsel 11-12: Nitsch, H. (1998). Prizendorf Şatosu 6 Günlük Aksiyon [Performans görüntüleri]. Lopcuk. <https://lopcuk.org/1990/08/03/nitsch/>

Görsel 13: Piccinini, P. (2002). The Young Family [Heykel]. Victorian Collections. <https://victoriancollections.net.au/items/630bf1a2a40f56d4f4f1faa8>

Görsel 14: Piccinini, P. (2012). The Carrier [Heykel]. Queensland Art Gallery. <https://www.qagoma.qld.gov.au/stories/patricia-piccininis-paradox-the-carrier>

Ümit Güvendi ULUTAŞ

Dr. Öğretim Üyesi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, umutguvendiulutas@gmail.com, Nevşehir-Türkiye
ORCID: 0000-0001-7317-8422**İktidarın Yeniden Çerçevesi: Kehinde Wiley'nin *A Maze Of Power* Serisinde Postkolonyal Portre Stratejileri****Özet**

Bu çalışma, Kehinde Wiley'nin *A Maze of Power* başlıklı portre serisinde klasik Avrupa kraliyet ikonografisinin nasıl postkolonyal bir bağlamda yeniden kodlandığını incelemektedir. Araştırmanın amacı, Afrikalı devlet başkanlarını konu alan bu portrelerde iktidar temsillerinin hangi biçimsel dönüşümlerle üretildiğini, bu temsillerin nasıl müzakere edildiğini ve izleyicide postkolonyal karşı-bakış üretme potansiyelini analiz etmektir. Yöntem olarak Erwin Panofsky'nin üç aşamalı ikonografik analiz modeli kullanılmıştır. Bu yöntemle her bir portrenin görsel öğeleri (pre-ikonografik), sembolik anlamları (ikonografik) ve kültürel-ideolojik alt yapısı (ikonolojik) sistematik olarak çözümlenmiştir. Bulgular, Wiley'nin klasik ikonografiyi bozarak siyah öznenin temsiline alan açtığını, batıya ait güç imgelerini ters yüz ederek onları postkolonyal özneye ait bir görsel dile dönüştürdüğünü göstermektedir. Böylece bu portreler, yalnızca bireysel kimliğin değil, kolektif tarihsel belleğin de yeniden yazımına hizmet etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Postkolonyal estetik, portre, iktidar, ikonografi

Reframing Power: Postcolonial Portrait Strategies In Kehinde Wiley's *A Maze Of Power* Series**Abstract**

This study examines how Kehinde Wiley's portrait series *A Maze of Power* reconfigures classical European royal iconography within a postcolonial context. The purpose of the research is to analyze how representations of power are formally transformed in Wiley's depictions of African heads of state, how these representations are negotiated, and the extent to which they generate a postcolonial counter-gaze. The study employs Erwin Panofsky's three-tiered iconographic analysis method, which involves pre-iconographic description, iconographic interpretation, and iconological evaluation. Each portrait is analyzed in terms of its visual elements, symbolic meanings, and underlying cultural-ideological structures. The findings reveal that Wiley disrupts conventional iconography to centralize Black subjectivity, transforming Western visual codes of power into a postcolonial aesthetic. In doing so, portraiture becomes a tool not only for asserting individual identity but also for reimagining collective historical memory.

Keywords: Postcolonial aesthetics, portrait, power, iconography.

1. Giriş

Portre sanatı, tarih boyunca yalnızca bireysel kimliğin değil, aynı zamanda siyasal meşruiyetin ve toplumsal hiyerarşilerin temsili için işlevsel bir araç olmuştur. Antik çağdan modern döneme uzanan süreçte portre, iktidarın görünürlük stratejilerinin merkezinde yer almış; yöneticiler, aristokratlar ve siyasi figürler, yüzlerini kamusal alana yerleştirerek hem bireysel hem de kurumsal otoritelerini pekiştirmiştir. Rönesans'tan itibaren gelişen Avrupa portre geleneği, görsel temsili sadece bireysel niteliklerin yansıtılmasıyla sınırlı görmemiş; simgesel öğeler ve kompozisyonlar aracılığıyla siyasal, kültürel ve ideolojik mesajlar üretmiştir. Bu nedenle portre, yalnızca sanatsal bir tür değil, aynı zamanda siyasal bir söylem alanı olarak da değerlendirilmelidir. Günümüzde ise portre hem üretim araçlarının değişimi

hem de görsel kültürün dönüşümüyle birlikte yeni bir estetik ve politik bağlamda ele alınmaktadır. Özellikle postkolonyal sanat pratikleri, batı merkezli sanat tarihine alternatif temsiller geliştirerek iktidarın tekil anlatılarına karşı eleştirel bir görsel dil üretmektedir. Bu bağlamda Amerikalı sanatçı Kehinde Wiley'nin çalışmaları dikkat çekicidir. Wiley, klasik Avrupa kraliyet ikonografisini Afro-Amerikan ve Afrika kökenli figürlerle yeniden kurgulayarak tarihsel temsiliyet rejimlerini sorgulamış ve dönüştürmüştür. Sanatçının A Maze of Power başlıklı portre dizisi, Afrika devlet başkanlarını 17.-19. yüzyıl Avrupa portre geleneği içinde konumlandırırken, kolonyal estetik kodları tersyüz ederek postkolonyal öznenin görsel egemenliğini inşa etmeye çalışmıştır. Bu sanatsal çalışmalar, sanat iktidar ve direniş arasındaki ilişki adına özel örnekler olarak görülmektedir

Bu çalışmada amaç, Kehinde Wiley'nin A Maze of Power serisinde yer alan portrelerde klasik Avrupa ikonografisinin nasıl dönüştürüldüğünü ve bu dönüşümün hangi biçimsel ve ideolojik stratejilere dayandığını analiz etmektir. Bu bağlamda Erwin Panofsky'nin üç aşamalı ikonografik analiz yöntemi temel alınarak, portrelerdeki görsel öğeler, tarihsel referanslar ve kültürel göstergeler sistematik biçimde çözümlenmiştir. Araştırmanın odak noktası ise şu sorulardır: Wiley, klasik Avrupa kraliyet ikonografisini hangi biçimsel dönüşümlerle yeniden kodlar? Portrelerdeki öznelin (Afrikalı devlet başkanları) güç temsilleri nasıl müzakere edilir? Ve son olarak, bu portreler izleyicide nasıl bir postkolonyal karşı-bakış üretme potansiyeline sahiptir? Bu araştırma soruları ekseninde sanatçının eserlerinin postkolonyal düşüncenin sanatta estetik bir direnişe dönüştüğünü örneklendirdiği tespit edilmiştir. Bu süreçte sanatçının estetik stratejisi genel anlamda kanonlaşmış biçimlerin ters yüz edilmesi ve paradigmasının değiştirilmesi olduğu sonucuna varılmıştır.

2. Portre Resmi ve Politika

Portre, yüzeydeki boya ya da pikselden ibaret olmasına karşın izleyicide yaşayan varlık izlenimi uyandırma potansiyeli açısından benzersiz bir gerçeklik üretmektedir. Freedberg, benzerliğin zihinde yarattığı kısa devreyi görsel büyü olarak tanımlar; portreye bakan kişi, resimle özdeşleşerek neredeyse onunla karşılıklı bir bakışma deneyimler. Bu bilişsel yakınlık, portreyi tarih boyunca siyasal meşruiyet aracı haline getirmiştir. Portre, teknik araç ve üslup değişse de görsel vekâlet işlevini korur. Freedberg'in kavramsallaştırdığı üzere, benzerlikten doğan yarı-canlı aura hem tapınmayı hem de yıkımı mümkün kılar; böylece portre, yöneten ile yönetilen arasındaki mesafeyi sürekli olarak yeniden düzenler (1989).

Rönesans ve öncesinde Orta Çağ'da resim, dinsel ikonografiye odaklanırken bireysel portre nadirdi. Schneider'in (2002) ifadesiyle 15. yüzyılda Flandre ve Floransa'da insan merkezli hümanist düşünceyle birlikte au vif (yaşarken) portre geleneksel dinsel imgelerden ayrılmıştı. Jan van Eyck, Antonello da Messina ve Domenico Ghirlandaio'nun erken örnekleri yeni bir gerçeklik duygusu sundu. Schneider, bu dönemi portre'nin altın çağı olarak tanımlar ve bireysel kimliğin sanatsal-ideolojik değeri üzerinde durur (s. 6) Schneider'in (2002) vurgusuyla Rönesans yöneticileri için portre, Tanrı'dan alınan yetkinin dünyevi temsidir. Lorenzo de' Medici çevresindeki grup portreleri, cumhuriyetçi Floransa'da fiilî monarşik gücü görselleştirmiştir (s. 104). 16.-17. yüzyıllarda portre resimleri, aristokrasinin ve yeni yeni ortaya çıkmaya başlayan burjuvazinin statü simgesine dönüşmüştür. Collier, modern sanatın tümü, portre ressamlarının form arayışıyla başladı diyerek bu dönemin tekniğe ve psikolojik veriliğe yaptığı katkıyı vurgulamıştır (Collier, 1905, s. 13). Medici, Habsburg ve Tudor sarayları, iktidarın sürekliliğini göstermek için hanedan portre galerileri kurar; düz yüzeydeki figür sadece bireyi değil, yönetici soyun zamansız varlığını da temsil etmiştir. 18.-19. yüzyıllar Fransız Devrimi'yle portre kamusal alana demokratik bir jestle taşınır: Ulusal Meclis üyelerinin gravürleri yeni yurttaş kimliğini imgeye dökerek devrimci siyasetin sembolüne dönüşmüştür (Freund, 2014, s. 128-131).

Miller'in (2015) gösterdiği şekliyle toplumsal anlamda geri dönüşü olmayan değişimlerin ortaya çıktığı Sanayi Devrimi'nde ise kitle iletişim araçları özellikle litografi, fotoğraf ve illüstrasyonlu gazeteler aracılığı ile portreyi geniş kitlelere ulaştırmıştır. Reform sonrası Britanya'da politikacılar ve yayınevleri ticarileşmiş portre yoluyla seçmenle duygusal bağlar kurmuştur (s. 24-26). 1789 sonrası Fransa'da portre, yurttaş erdemini sahnelemiştir. Ulusal Meclis'in kolektif gravür dizileri, temsil fikrini kişiselleştirerek yasama organını bedenselleştirir (Freund, 2014, s. 129).

Britanya’da 1832 Reformu sonrasında lider portreleri gazeteler, kartpostallar ve broşürlerle evlere girmiştir. Miller bu durumu görsel teknolojinin siyasi kimlik inşasındaki belirleyici rolünü olarak tanımlamaktadır (Miller, 2015, s. 92-94). Amerika Birleşik Devletleri’nde başkan adayları, 1860’lardan itibaren seçim balonları, rozetler ve fotoğraf kartlarıyla kişisel imajlarını standartlaştırmıştır (Seidman, 2020, s. 47). Bu süreçle ilgili örnekleri çoğaltmak mümkündür. Neredeyse tüm güçlü iktidarların siyasal alanda portrelere önem verdiği görülmektedir.

20. yüzyıla gelindiğinde karşılaşılan totaliter rejimler de portre sanatını bir hayli önemsemiştir. Portre bu dönemde Cheles & Sorlin’ e (2020) göre kitlesel ibadet nesnesine dönüşmüştür. Yazarlar Stalin’in posterlerini iktidarın simya pratiği olarak tanımlamışlardır (s. 11). Buna benzer bir şekilde başka bir totaliter rejim olan Kuzey Kore’de Kim ailesinin mozaik ve heykelleri tarihsel anıt statüsüyle her mekâna nüfuz eder (Ginsberg, 2020, s. 171-172). Nicolae Ceauşescu’nun *Sevgili Lider* portre düzeni ise oldukça önemli bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu portreler 1965 yılında parti binaları ve sınıflara yerleştirilerek kolektif liderlik ilkesinin fiilen yok edilmesinde rol oynamıştır (Marin, 2020, s. 195-196).

20. yüzyılın oldukça problemli küresel politik atmosferinde karşılaştığımız bir fenomen olarak faşizm ve faşist yönetimler de portre sanatını politik amaçlarla kullanmışlardır. Faşizme karşı tepkili olan İtalya’da İkinci Dünya Savaşı sonrasında siyasal partiler sırf bu sebeple uzun süre lider portresi kullanmaktan kaçınmışlardır. Bu durum İtalya’da 1960’lara kadar sürmüştür (Cheles, 2020, s. 235). Siyaset alanı ve portre sanatı arasındaki bağlantı uzun süredir devam ederken dünya siyasetine yön veren ABD’de Ronald Reagan’ın kovboy, Barack Obama’nın *Vizyoner Kahraman* posterleri gibi örnekler de ikonlaşarak seçmen mobilizasyonunda metinlerden baskın hâle gelmiştir (Seidman, 2020, s. 47).

Günümüzde pek çok şey sosyal medyanın etkisi ile eski hallerinden sıyrılarak yeni bir görüntüye ve anlayışa ulaşmıştır. Nitekim portre resimlerinin de yeni medya ve sosyal ağlardan nasibini aldığını görmekteyiz. Cheles ve Sorlin’in (2020) tespitleri doğrultusunda sosyal ağların, lider portrelerinin yayılma maliyetini sıfıra indirerek güncel, ham ve samimi bir estetik doğurduğunu iddia edebiliriz. Bu durumda karşımıza ruhsatlı stüdyo fotoğraflarının yerine rötuşsuz selfie’lerin çıktığı aşikardır. Bu kaba estetik, seçmenle yakınlık kurmak için bilinçli olarak sürdürülür; lider kendisini ulaşılabilir sıradan gibi sergiler. Bunun dışında portre sadece yücelten değil, aşağılayan da bir araca dönüşebilmektedir. 2019’da Budapeşte sokaklarındaki Jean-Claude Juncker ve George Soros posterleri, portreyi negatif seferberlik için kullandı; İspanya’da Katalan protestocular kral Felipe VI’nın portrelerini baş aşağı taşıyarak otoriteyi sembolik olarak ters yüz ettiler (s. 15-16).

Portreye yönelen şiddetin, görsel nesneyi canlı varlık gibi algılayan bilişsel bir mekanizmaya dayandığı iddia edilmektedir. Freedberg (1989), benzerliğin imgeye hayat kazandırdığını, dolayısıyla portreyi parçalamanın ya da aşağılamanın doğrudan model alınan kişiyi cezalandırdığına dair bir inanç yarattığını söylemektedir. Bredekamp (2017) ise bu olguyu görüntü-eylem olarak kavramsallaştırır. Ona göre portre, toplumsal sahnede bedeni ikame eden bir vekil olarak cezalandırılabilir veya itibarsızlaştırılabilir Bredekamp’ın kukla-ceza silsilesi, Orta Çağ’dan bugüne kadar göz oyma, kulak kesme ya da yakma gibi ritüellerin, imgeyi suçlunun bedeni yerine koyarak sembolik adalet ürettiğini gösterir. Böylece direniş eylemleri, ikame, yansıma ve toplumsal performans eksenlerinde okunabilecek teorik bir çerçeve kazanır. Portreye yönelik eleştirel müdahaleler yüzyıllardır siyasal dönüşümlerin göstergesi olmuştur. 15. yüzyılda Hussitlerin Meryem ikonlarına saldırıları ve aristokrat portrelerinin taşlanması, imgeye atfedilen kutsal/aura niteliğini kırmayı amaçlamıştır. Fransız Devrimi sırasında soylu portrelerinin yakılması, eski rejimin büyüsunü bozma stratejisinin erken bir örneğidir. Yakın dönemde, 1979’da Tahran’da Şah Rıza Pehlevi heykelinin devrilmesi (s. 171-174). Elbette kamusal alanlarda yer alan lider heykellerine veya resimlerine yapılan tahribatın pek çok örneği vardır. Bu olaylar, portre yıkımının yalnızca nesneyi değil, onun temsil ettiği otoriteyi de sahneden silme niyetini pekiştirir.

Cheles & Sorlin’in (2020) anlatımıyla portre sanatının egemen iktidarlar dışında kullanıldığı politik pratikler söz konusudur. İlk olarak ikonik ters çevirmeden bahsedilebilir. Bu kullanım portreyi fiziksel olarak baş aşağı asma,

döndürme ya da bozmaya dayalı bedensel bir reddiyedir. Örneğin 2018’de Barselona’daki göstericilerin Kral Felipe VI’nın fotoğraflarını başaşağı taşıması, İspanyol devlet otoritesine karşı sembolik bir meşruiyet iptali olarak okunur. Böylece ters çevirme veya devrilme, portreyi otoritenin dikey konumundan çıkarıp infaz nesnesine dönüştürmüştür (s. 15).

Görsel karikatür, portre geleneğinin de egemen iktidarlar ve portre arasındaki ilişkinin ters yüz edilmesi ile ilişkisi vardır. Benzerlik ilkesini bozarak siyasal otoriteyi alaya alan, dolayısıyla eleştirel enerjiyi görselleştiren bir direniş stratejisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Miller (2015), Viktorya dönemi İngiltere’inde karikatür ile portre arasındaki sınırın bulanıklaştığını; Punch gibi orta-sınıf dergilerde fiziksel aşırı bozmanın yerini tanınabilir ama hiciv yüklü yüz hatlarının aldığını vurgular (s.13). Cheles ve Sorlin’in değerlendirdiği Hitler karşıtı uluslararası karikatür antolojisi (1933) ise karikatürün karşı-propaganda potansiyelinin artık rejimlerce de ciddiye alındığını göstermektedir (Cheles & Sorlin, 2020, p. 14).

Egemen ideolojilere ve iktidara karşı portre üzerinden direnişin bir diğer pratiği ise Cheles ve Sorlin (2020) tarafından varlık-yokluk stratejisi olarak tanımlanmıştır. Bu pratik, fiziksel olarak kaybolmuş ya da susturulmuş kişilerin portrelerini kamusal alana taşıyarak mevcudiyet ikamesi yaratır. Arjantin’de Plaza de Mayo Anneleri’nin desaparecidos çocuklarının fotoğraflarını bedenlerine takıp haftalık nöbet tutmaları, kayıpları yaşayan hafızaya dönüştürür; sloganları Recordar para no repetir yani unutma ki tekrarlanmasın portrelere eylemsel bir etik yükler (s. 14) Bu ikame gücünün kuramsal temeli, Freedberg’in portre-beden eşdeğerliliği kavrayışıdır; imge, bedenin yerine geçecek kadar gerçek kabul edildiğinde, yok olan kişiyi yeniden toplumsal sahneye çağırır (1989, s. 203). Böylece portre, yokluğun hem belgesi hem de protestosuna dönüşür.

Özetle portre tarihsel süreçte, iktidarın sürekliliğini ve hukuki-yasal yetkiyi bedenlemek için kullanılmıştır ve Rönesans’tan bu yana toplumsal statü ve bireysel özdeşlik inşa edilmesi anlamında önemli bir göreve sahiptir. Devrimci gravürlerden Obama posterine kadar kitleyi seferber etmek portre resmin altında yatan temel motivasyon olarak ifade edilebilir. Totaliter rejimlerde ise suret, kamusal mekânda her yerde hazır güç olarak işler. Diğer taraftan eleştirel portrelerle de karşılaşmaktadır ve karikatür, itham panosu (pittura infamante) veya dijital meme gibi araçlarla otoriteye meydan okunmaktadır. Portre sanatı, teknik (yağlıboyadan dijital piksele), taşıyıcı ortam (tuval, poster, ekran) ve sosyopolitik bağlam değişse de iktidar-görünürlük diyalektiğinin merkezinde kalmıştır. Bu durumda iktidar ilişkilerinin politik bir aracı olarak portrelerin eleştirel bir şekilde bir çeşit direniş için kullanılması da hem teorikte hem de pratikte mümkündür.

3. Post-kolonyal Düşünce Ekseninde Kehinde Wiley’in Portreleri

Kolonyalizm, başka halkların toprak ve malları üzerinde fetih ve denetim olarak tanımlanabilir. Fetihten farklı olarak koloni kurma eylemi (colonization) değil, bu kolonileri yöneten sistem, pratik ve idari ilkeler bütünüdür (Young, 2015, s. 54). Başka bir deyişle, kolonyalizm emperyalizmin, merkezî iktidarın evrensel güç ve servet arzusunun, taşrada cisimleşmiş hâli olarak ifade edilmiştir. Ancak Avrupa imparatorluklarının uygulamaları Cezayir’de Fransız asimilasyon politikasından Nijerya’daki İngiliz dolaylı yönetime kadar büyük çeşitlilik gösterir; bu yüzden tek tip emperyal pratikten söz etmek yanıltıcı olacaktır (Loomba, 2015, s. 20-26; Young, 2015, s. 54). Kolonyal düzenin, doğrudan yönetim sona erdiğinde de ortadan kalkmadığı bilinmektedir. Latin Amerikalı düşünürlerin geliştirdiği kolonyalite kavramı, kolonyalizmin ardından ortaya çıkan ve günümüzde kültürü, emeği, otoriteyi ve bilgi üretimini biçimlendirmeyi sürdüren uzun erimli iktidar kalıplarını adlandırır (Ndlovu-Gatsheni, 2013, s. 16; 128). Kolonyalite dört iç içe alan üzerinden işler: ekonomi, otorite, cinsiyet/cinsellik ve özne/epistemoloji denetimi (Ndlovu-Gatsheni, 2013, s. 8). Bu matris kitaplarda, kültürel kalıplarda ve sağduyuda canlı tutulur; böylece siyasî bağımsızlık, zihinsel veya maddî bağımsızlığı teminat altına almaktan uzaktır.

Post-kolonyalizm ise tarihsel bir dönemeç olmanın ötesinde eleştirel bir bakış açısıdır. Sözcüğün post öneki, formel boyunduruğun sona erişini işaret ederken (Young, 2015, s. 65), analitik düzeyde tüm kolonyal sendromdan kopma sürecini anlatır; bu süreç yerel tarih ve ekonomilere göre farklı biçimler almaktadır (Loomba, 2015, s. 38). Dolayısıyla post-kolonyal düşünce, yalnızca imparatorlukların nasıl dağıldığını değil, miraslarının bugün serbest ticaret anlaşmalarından göç rejimlerine ve akademik kanonlara kadar nasıl sürdüğünü sorgular. Post-kolonyalizm, kronolojik bir sonra olmaktan ziyade, Walter Benjamin'in ezilenlerin geleneğine yaslanan eleştirel bir bakış açısıdır (akt. Young, 2015, s. 150). Marksizm, feminizm ve ekolojiyle kesişerek sınıf, cinsiyet, ırk ve çevre sömürülerini birlikte analiz eder. Bu çerçeve, Avrupa'nın kendi içindeki çatlakları da küresel antikolonyal modelin parçaları olarak kavrar. Sonuç olarak kolonyalizm, tarihsel bir egemenlik sistemi; kolonyalite, bu sistemin güncel art-yaşamı; post-kolonyalizm ise hem fiilî sömürge sonrası koşul hem de bu mirası sorgulayan teorik-siyasal müdahale olarak tanımlanmıştır. Bu üçlü bakış, borç rejimlerinden göçmen politikalarına, akademik kanondan dil hiyerarşilerine kadar günümüz güç matrislerini çözümlemek için vazgeçilmezdir (Young, 2015, s. 89).

Post öneki postkolonyal kavramında salt kronolojik bir sonrayı değil, batının işgal-sömürü düzenine alan bazlı meydan okumayı ve direnişi ifade eder. McCarthy & Dimitriadis'e (2000) göre burada direnişin gerçekleştirildiği alanlardan birisi de sanattır. Alışla gelmiş kolonyal estetik ve siyasal formları yerinden etme ve imgesel bir mücadele gayesi bu noktada sanatı bir direniş aracına çevirir. Postkolonyal sanatın hammaddesi bu açıdan köleleştirme, zorunlu göç ve kültürel şiddet gibi kolonyal travmalardır; dolayısıyla bağımsız, otantik ya da evrensel olduğu iddia edilen batı estetiğiyle hesaplaşmadan üretilmez (s. 60-61).

Bir direnişi anlatan postkolonyal düşünce ile ilgili Okeke-Agulu (2015), postkolonyal modernizm kavramını özellikle Nijerya bağlamında ideolojik kolonizasyonu söküp atma ve kültürel egemenlikten arta kalan boşluğu yeni bir ulus-kimlik tahayyülüyle doldurma çabası olarak tanımlamıştır. Örneğin Zaria'daki Art Society üyeleri Uche Okeke, Demas Nwoko ve Bruce Onobrakpeya'nın doğal sentez ilkesi, yerli görsel diller ile Avrupa modernist tekniklerini bilinçli bir şekilde birleştirerek hem ulusal bağımsızlığın coşkusunu hem de sömürge sonrası iktidar krizlerini sanat düzlemine taşımışlardır (s.10-14). Böylece postkolonyal sanat, bu ve benzeri pek çok örnekle yalnızca estetik bir ifade değil, dekolonizasyonun kültürel cephesi hâline gelmeye başlar.

Postkolonyal sanat ile ilgili yazılarında McCarthy & Dimitriadis (2000), postkolonyal estetiğin üç temel özelliğini ortaya koymuşlardır. Hegemonik temsile itiraz bunlardan ilkidir. Anti-realist stratejilerle batı öznesini tersyüz etmek hegemonik temsile itiraz etmenin koşulu olarak görülür. İkincisi çifte/üçlü kodlama olarak tanımlanmıştır. Merkez-çevre, gelişmiş-azgelişmiş gibi ikilikleri melez imgelerle bozma bu estetik özelliğin temelini oluşturur. Son olarak özgürleştirici/ütopyacı tahayyüldür. Kolektif sevince dayalı toplumsal dönüşüm arayışı bu özelliğin özüdür (s. 63-71). Postkolonyal sanat, modernitenin merkezî anlatılarına karşı hem eleştirel hem kurucu bir praksis olarak ortaya çıkar; sömürge geçmişinin mağduriyetini değil, karşı-tahayyül gücünü estetize eder. Dekolonizasyonun sürmekte olan siyasal mücadelesiyle iç içe geçerek yeni topluluk formları, çok dilli hafızalar ve alternatif gelecekler inşa eder.

1977'de Los Angeles'ta doğan ve sanat hayatına New York'ta devam eden Kehinde Wiley, Avrupa resim geleneğinde statü ve iktidar temsili olarak işlev gören 18. ve 19. yüzyıl portrelerini, çağdaş kentli Afro-Amerikan erkek figürleriyle yeniden kurmasıyla tanınmaktadır. Ölçek olarak anıtsal, yüzeyde ise rokoko-vari bitkisel desenlerle yüklü tuvaleri, izleyiciyi ilk bakışta eski ustalar estetiğiyle karşılaştırırken, resim tarihindeki siyah beden yokluğunu doğrudan görünür kılmıştır (Joo & Keehn II, 2011, s. 226). Wiley'nin erken dönem işlerinde Harlem ve Brooklyn sokaklarında rastladığı genç erkekler fotoğraflanmıştır. Model, tarihsel tabloda seçilen pozu taklit eder ve ardından figür, yoğun desenli bir arka plana taşar. Bu yöntemde hip-hop kültürüne ait kıyafetler, mimikler ve botanik motifli dekor, siyah erkekliğin temsil dağırcığını genişletmek için bilinçli olarak birleştirilir (Shareef, 2010, s. iii).

Wiley'nin 2007'de başlattığı The World Stage dizisi, sanatçının pratiğini transnasyonal ölçekte genişletmiştir. Bu bağlamda Çin, Lagos-Dakar, Mumbai, Rio gibi kentlerde sokaktan seçilen modeller, yerel propaganda afişleri veya

sömürge dönemi anıtlarındaki pozları tekrarlamışlardır (Joo & Keehn II, 2011, ss. 227-228). Bu işleri yukarıda bahsedilen postkolonyal estetik anlayışının özelliklerini taşımaktadır. Carrington (2015) ise bu yaklaşımı siyah diasporik kozmopolitanizmle dünyayı yeniden kurma pratiği olarak yorumlamıştır. Yazara göre Wiley'nin resimleri, modernitenin ve sömürgeciliğin ürettiği ırksallaştırılmış temsili bozguna uğratarak yeni bir özne-görsel kültür ilişkisi önerir. Örneğin Lagos~Dakar alt-serisinde sanatçı, Batı Afrika kamusal heykellerini siyah modellerle yansılar; arka plana ise Hollanda kökenli, ancak Afrika pazarında kimlik bulan Dutch wax kumaş desenleri yerleştirir. Carrington, bu stratejinin metropolitan, ulusal ve postkolonyal momentleri aynı tuvalde buluşturduğunu ve koloniyel meta dolaşımının izini bugüne taşıdığını vurgulamıştır (s. 246-255).

Kehinde Wiley'nin portreleri, Avrupa'nın eski ustalar geleneğini ters yüz ederek siyah özneyi resim tarihinin merkezine taşımıştır. Joo & Keehn II'e (2011) göre anıtsal tuval boyutları ve kahramanca pozlarla betimlenen genç görünümlü, kentte yaşayan Afro-Amerikan erkekler 18.-19. yüzyıl aristokrat imgelerinin iktidar jestlerini taklit ederler. Aslında bu taklit bir çeşit gasp ve direniştir. Başka bir ifade ile yerinden etme ve yeniden yaratmadır. Böylece portre geleneğinde ırk, sınıf ve iktidar hiyerarşileri bu portrelerle görünür hale gelir (2011, s. 226). Bu tersleme, koloniyel bakış açısını sadece eleştirmekle kalmaz; "kim temsil edilebilir?" sorusunu temelden yeniden formüle etmektedir

Shareef'e (2010) göre Wiley'nin dekoratif sistemi bu eleştirinin motorudur. Hip-hop estetiğiyle harmanlanan rokokô ya da Dutch-wax desenleri, figürle sürekli yer değiştirerek öne-arka ilişkisini bozar; böylece desen, bedenin uzantısı hâline gelir. Yazarın vurguladığı üzere bu bitkisel motifler, üst-sınıf tüketim nesnelerinin taşıdığı toplumsal sermayeyi siyah bedene transfer eder; izleyici aynı anda hem tüketim ekonomisini hem de ırk temelli dışlanmayı okumak zorunda kalır (s. 20). Böylece dekor artık arka plan değil, postkolonyal kimlik müzakeresinin aktif bir aktörüdür. Sonuç olarak Wiley, portre geleneğini postkolonyal bir eleştiri aracına dönüştürür. Tarihsel iktidar pozlarının çalınması siyah bedeni kurucu özne yapar. Dekorun politikleştirilmesi ırk-sınıf göstergelerini yeniden dağıtır. Kozmopolit dünya-inşası koloniyel modernitenin ürettiği temsil rejimlerini küresel ölçekte bozar. Bu çok katmanlı görsel dil, izleyiciyi yalnızca tarihteki boşlukları tamamlamaya değil, koloniyel geçmişin hâlâ etkili olduğu günümüz güç ilişkilerini sorgulamaya da davet eder.

4. Kehinde Wiley'in *A Maze Of Power* Sergisindeki Portrelerin İkonografik İncelemesi

Kehinde Wiley'nin *A Maze of Power* sergisi, sanatçının 2012'den beri üzerinde çalıştığı on bir başkanlık portresini bir araya getirir. Dizinin ilk gösterimi 26 Eylül 2023 – 14 Ocak 2024 tarihleri arasında Paris'te Musée du Quai Branly, Jacques Chirac'ta, küratör Sarah Ligner ve Galerie Templon iş-birliğiyle gerçekleşmiştir; ardından 15 Mayıs-30 Haziran 2024'te Dakar'daki Musée des Civilisations Noires'a ve 15 Nisan-15 Haziran 2025'te Rabat'taki Mohammed VI Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi'ne taşınmıştır (Artnet News, 2023). Her tuval (yaklaşık 272 × 211 cm) Afrikalı bir devlet başkanını 17.-19. yüzyıl Avrupa aristokrat portresi ikonografisi içinde konumlandırır. Sütunlar, kadife perdeler, regalya ve yoğun flora desenleri; poz, arka plan ve semboller sanatçı ile portrelenen kişi arasında ortaklaşa seçilmiştir. Böylece Wiley, batıya özgü estetik tahakküm dilini sömürge-sonrası bir bağlamda yeniden yazarak iktidar temsillerini müzakere eder (Elshamy, 2025).

Kehinde Wiley, 2008'de Barack Obama'nın başkan seçilmesinin ardından liderlik ve başkanlık kavramlarını sorgulamaya başladı. Çalışmalarında portre sanatı tarihindeki güç ve prestij temsillerini yeniden yorumlayan Amerikalı sanatçı, 2012'de Afrika devlet başkanlarına odaklanan özgün bir seri tasarladı. Sonraki on yılda bu liderlerle buluşmak için Afrika kıtasını gezdi. Her biriyle iş birliği yaparak, 17.-19. yüzyıl Avrupa'sındaki aristokratik, kraliyet ve askeri portre geleneklerini inceleyip, her bir liderin çağdaş Afrika liderliğine dair özgün vizyonunu yansıtan kompozisyonlar üretti. Bu portreler, her ülkenin kendine has kültürel öğelerini harmanlayarak hem sanatçının hem de modelin bakış açısıyla şekillenen bir kimlik sunuyor. Anıtsal boyuttaki eserler, liderlerin egolarını, estetik tercihlerini, farklılıklarını ve hem kişisel hem de kamusal imajlarını şekillendirirken kullandıkları iletişim stratejilerini ortaya koyuyor (Wiley,2025).

Bu çalışmada, Kehinde Wiley'nin *A Maze of Power* sergisindeki portreleri analiz etmek için Erwin Panofsky'nin geliştirdiği üç aşamalı ikonografik analiz yöntemi esas alınmaktadır. Bu yöntem, görsel materyalleri yalnızca biçimsel özellikleriyle değil, tarihsel ve kültürel bağlamlarıyla birlikte yorumlamayı amaçlar. İlk aşama olan pre-ikonografik betimleme, eserdeki figür, mimik, nesne ve kompozisyon gibi görsel unsurların doğrudan tanımlanmasını içerir. İkinci aşama olan ikonografik analiz, bu unsurların sanat tarihi içindeki anlamlarını ve simgesel değerlerini ortaya koyar. Üçüncü aşama olan ikonolojik yorumlama ise eserin altında yatan ideolojik, kültürel ve tarihsel yapıları analiz ederek derinlemesine bir anlama ulaşmayı hedefler. Bu çok katmanlı yaklaşım, Wiley'nin klasik Avrupa ikonografisini nasıl dönüştürdüğünü ve postkolonyal bağlamda yeniden nasıl anlamlandırıldığını çözümlmek için uygundur (1955). Araştırmada yer alan araştırma soruları ise şu şekildedir: 1. Wiley, klasik Avrupa kraliyet ikonografisini hangi biçimsel dönüşümlerle yeniden kodlar? 2. Portrelerdeki öznelere (Afrikalı devlet başkanları) güç temsilleri nasıl müzakere edilir? 3. İzleyicide postkolonyal karşı-bakış üretme potansiyeli nedir

4.1. Fildişi Sahili Cumhurbaşkanı Alassane Ouattara'nın Portresinin İkonografik Analizi



Görsel 1. Wiley'nin *A Maze of Power* sergisinden (2023), Fildişi Sahili Cumhurbaşkanı Alassane Ouattara'nın portresi.

1. Pre-ikonografik Betimleme: Figür, koyu mavi bir takım elbise içinde, bir elinde altın detaylı bir kılıcı yere dayamış, diğer elini ise kalçasına koymuş şekilde kararlı bir duruş sergilemektedir. Arka planda modern bir şehir silüeti ve dramatik bir gökyüzü görünmektedir.
2. İkonografik Analiz: Kılıç, klasik batı portre sanatında hem askeri otoriteyi hem de adaletin taşıyıcısı olmayı simgelemiştir. Ouattara'nın duruşu Jacques-Louis David'in Napolyon portreleri gibi mutlak güce ve özgüvene referans verir. Elini kalçasına koyma hareketi klasik komutan pozudur. Arkadaki şehir manzarası, modernleşmiş bir Afrika imgesi sunar. Dramatik bulutlar ise politik kararlılığı, tarihi ağırlığı ve karizmatik liderliği ima eder.
3. İkonolojik Yorum: Bu portre, kolonyal mirasın iktidar imgelerini ters yüz ederek Ouattara'yı batılı güç temsilleriyle eşdeğer bir konuma taşır. Ancak Wiley'nin bilinçli estetik müdahalesi sayesinde bu eşdeğerlilik bir taklit değil, bir politik yeniden yazım biçimi olarak üretilmiştir. Kılıç, kolonyal askeri gücü temsil etmekten çıkmış ve postkolonyal liderliğin kültürel egemenliğini ve sorumluluğunu sembolize etmeye başlamıştır. Arkadaki şehir, Afrikalı liderin küresel siyasete entegre olmuş çağdaş pozisyonunu vurgularken figürün doğrudan bakışı, izleyiciyi pasif olmaktan çıkararak postkolonyal karşı-bakışa onları da dahil etmektedir.

4.2. Hery Rajaonarimampianina'nın portresinin ikonografik analizi



Görsel 2. Wiley'nin *A Maze of Power* sergisinden (2023), Madagaskar'ın eski Cumhurbaşkanı Hery Rajaonarimampianina'nın portresi

Pre-ikonografik Betimleme: Figür, at üzerinde yer almakta; bir elinde geleneksel sopa, diğerinde dizgin. Üzerinde beyaz gömlek ve koyu pantolonla resmedilmiştir. Tropikal bitkilerle çevrili pastoral bir ortamda yer almaktadır.

İkonografik Analiz: Bu kompozisyon Jacques-Louis David'in *Napolyon Alpleri Aşıyor* (1801) tablosuna doğrudan gönderme yapmaktadır. Avrupa ikonografisindeki kahramanlık ve fetih temaları, tropikal flora ile yerel bağlama taşınmıştır.

İkonolojik Yorum: Madagaskar lideri klasik emperyal fetheden adam pozuna yerleşirken, bu pozun içeriği sanatçı tarafından yeniden yazılmıştır. Figür, Avrupa atlı kahraman imajını sahiplenir ama kendi kültürel alanında yeniden kurar. Bu durum batıdaki güç imgelerinin postkolonyal bir özne tarafından gasp edilerek yeniden anlamlandırılmasıdır.

4.3. Senegal Cumhurbaşkanı Macky Sall'ın Portresinin İkonografik Analizi



Görsel 3. Wiley'nin *A Maze of Power* sergisinden (2023), Senegal Cumhurbaşkanı Macky Sall'ın portresi.

Pre-ikonografik Betimleme: Devlet başkanı, okyanus kenarında dimdik ayakta durmaktadır. Arka planda Senegal bayrağı, top gülleleri ve fırtınalı bir gökyüzü görünmektedir.

İkonografik Analiz: Kompozisyon, klasik denizcilik temalı İngiliz aristokrat portrelerini çağrıştırmaktadır. Gemi topları ve deniz fırtınası figürün fırtınaya direnen lider olarak kodlandığını göstermektedir.

İkonolojik Yorum: Wiley burada, bir ulusu dış tehditlere karşı koruyan lider temsili üretir. Bayrak figürün arkasında dalgalanır; figür ise istikrarın ve kararlılığın sembolüdür. Bu, batılı savaşçı lider mitinin ters yüz edilmesidir. Ancak aynı zamanda, postkolonyal Senegal'in kendi ulusal gururunu estetik olarak sahnelemesidir.

4.4. Demokratik Kongo Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı Félix Tshisekedi'nin Portresinin İkonografik Analizi



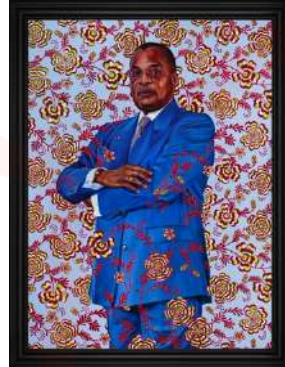
Görsel 4. Wiley'nin *A Maze of Power* sergisinden (2023), Demokratik Kongo Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı Félix Tshisekedi'nin portresi.

Pre-ikonografik Betimleme: Figür, kırmızı halı üzerinde, iki yandan ağır perdelerle çevrili bir iç mekânda durmaktadır. Elinde asaya benzer bir nesne, yanında ülke bayrağı görülmektedir.

İkonografik Analiz: Sahnede güçlü bir teatral düzenleme olduğu görülmektedir. Perdeler ve balkon kompozisyonu, Avrupa saray portrelerine gönderme yapmaktadır. Törenselleştirilmiş sahne, Kongo'nun modernleşme isteğiyle saray estetiğini buluşturur.

İkonolojik Yorum: Wiley, figürü Avrupalı aristokratların klasik pozuna yerleştirirken onun geleneksel giysileri ve bayrağı ile kimliğini korur. Bu sentez, modern Kongo liderliğini postkolonyal bir düşünce ekseninde sunar ve batıdaki güç temsil araçlarını tersine çevirir.

4.5. Kongo Cumhurbaşkanı Denis Sassou Nguesso'nun Portresinin İkonografik Analizi



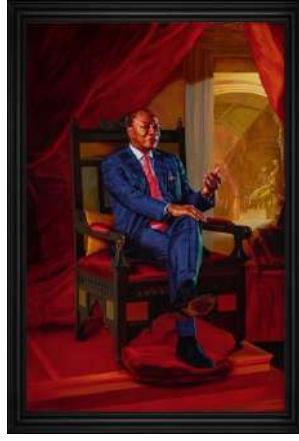
Görsel 5. Wiley'nin *A Maze of Power* sergisinden (2023) Kongo Cumhurbaşkanı Denis Sassou Nguesso'nun portresi.

Pre-ikonografik Betimleme: Figürün mavi çizgili takım elbiseyle poz verdiği görülmektedir. Arkadaki fon ve giysisinin üzerindeki çiçek desenleri iç içe geçmiştir.

İkonografik Analiz: Wiley'nin klasik dekor ve figür ayrımını bozan üslubu burada çok belirgindir. Bitkisel motifler adeta figürün bedenine sızır. Bu bir estetik oyun değil, kimliğin, doğanın ve tarihin bir sentezidir.

İkonolojik Yorum: Bu tablo, bireysel kimlik ve siyasal otoritenin batı kodlarından taşarak yerli desenler aracılığıyla kendine has bir görsel rejim kurduğunu gösterir. Bitki motiflerinin figürü neredeyse yutacak şekilde konumlanması, klasik batı portre kompozisyonlarını sabote eder.

4.6. Gine Cumhurbaşkanı Alpha Condé'nin Portresinin İkonografik Analizi



Görsel 6. Wiley'nin *A Maze of Power* sergisinden (2023), Gine Cumhurbaşkanı Alpha Condé'nin portresi.

Pre-ikonografik Betimleme: Figür, kadife koltukta oturmuş şekilde resmedilmiştir ve bir eliyle açıklama yapar gibi jest yapmaktadır. Arka planda derin kırmızı perdeler, klasik mimari ve bir heykel yer almaktadır.

İkonografik Analiz: Bu kompozisyon klasik tahtta oturan lider ikonografisine gönderme yapmaktadır. Rönesans saray içi estetiğinin liderin merkezî konumunu vurguladığı bilinmektedir. Bu resimde koltuk bir taht, el hareketi ise bir söylev anını temsil etmektedir.

İkonolojik Yorum: Wiley burada klasik Avrupa iktidar sahnelerinden birini tersyüz ederek siyah bir lideri tarihsel merkezde konumlandırır. Özellikle krallar ve papaların bu şekilde pek çok resmi vardır. Bu sefer sömürgelikten kurtulmaya çalışan bir lider onların yerini alır. Görsel sahne, monarşik bir güç dilini yansıtır. Figürün rahat ama bilinçli duruşu demokratik modernlikle ilişkilendirilebilir. Bu, sömürge sonrası Afrika'nın kendi siyasi imajını kurma çabası olarak yorumlanmıştır.

4.7. Ruanda Cumhurbaşkanı Paul Kagame'nin Portresinin İkonografik Analizi



Görsel 7. Wiley'nin *A Maze of Power* sergisinden (2023), Ruanda Cumhurbaşkanı Paul Kgame'nin portresi.

Pre-ikonografik Betimleme: Figür bir balkonda ya da terasa benzer bir alanda dik duruyor. Elinde baston var, arka planda yeşil doğa, kırmızı perdeler ve altın yaldızlı kitaplar görünmekte.

İkonografik Analiz: Kagame'nin duruşu, kraliyet portrelerindeki stratejik bakış ikonografisini çağırıştırır. Baston, yönetsel otoritenin sembolüdür. Doğa manzarası, ulusal kimlik ve tarihsel mekân anlatısını içermektedir.

İkonolojik Yorum: Figürün ifadesi ve duruşu klasik batılı vizyon sahibi lider temsiline benzemektedir. Ancak mekânın düzeni yani yerel motifli perdeler ve fon postkolonyal Ruanda'nın modern vizyonunu ve siyasal meşruiyet arayışını estetize etmektedir.

4.8. Etiyopya Cumhurbaşkanı Sahle-Work Zewde'nin Portresinin İkonografik Analizi



Görsel 8. Wiley'nin *A Maze of Power* sergisinden (2023), Etiyopya Cumhurbaşkanı Sahle-Work Zewde'nin portresi.

Pre-ikonografik Betimleme: Beyaz geleneksel giysiler içinde bir kadın figür; elinde çiçek tutmaktadır. Arka planda büyük bir pencere ve modern Etiyopya şehir manzarası görünmektedir.

İkonografik Analiz: Figürün duruşu bir portre geleneğini izlese de kıyafeti, çiçeği ve çevresi onu Avrupa ikonografisinden ayırmaktadır. Klasik batı portrelerinde kadın genellikle pasif olarak resmedilirken, burada dik duruş ve doğrudan bakış güçlü bir öznellik hissi yarattığı görülür. Bir kadın liderin özellikle de siyahi bir kadının bu şekilde resmedilmesi oldukça önemli bir sanatsal adımdır.

İkonolojik Yorum: Zewde'nin temsili, hem tarihsel olarak batıda görmezden gelinen siyah kadın öznenin görünürlüğünü sağlamakta hem de kadın liderliği ön plana çıkaran bir postkolonyal karşı-bakış yaratmaktadır. Çiçek ve giysi hem ulusal kimlik hem de dişil estetikle ilgilidir.

4.9. Nijerya Eski Cumhurbaşkanı Olusegun Obasanjo Portresinin İkonografik Analizi



Görsel 9. Wiley'nin *A Maze of Power* sergisinden (2023), Nijerya Eski Cumhurbaşkanı Olusegun Obsanjo portresi.

Pre-ikonografik Betimleme: Figür geleneksel Nijerya giysileri içindedir. Arka plan ise tamamen çiçek desenleri görülmektedir. Kıyafet ve fon desenleri iç içe geçmiştir.

İkonografik Analiz: Bu eser, Wiley'nin figür-dekor ilişkisini en radikal şekilde sorguladığı işlerdendir. Arka plan ile figürün giysisi arasındaki ayrım neredeyse kaybolmuştur. Geleneksel motifler ön plana geçer.

İkonolojik Yorum: Obasanjo'nun temsili, bireysel figürün kültürel hafızanın deseniyle birleştirilmesidir. Bu, postkolonyal öznenin batı bireyciliğinden farklı olarak kolektif kimlikle özdeşleştirilmesini temsil eder.

4.10. Gana Cumhurbaşkanı Nana Akufo-Addo Portresinin İkonografik Analizi



Görsel 10. Wiley'nin *A Maze of Power* sergisinden (2023), Gana Cumhurbaşkanı Nana Akufo-Addo portresi.

Pre-ikonografik Betimleme: Figür, altın taht benzeri bir sandalyede oturmaktadır. Üzerinde renkli geleneksel Gana kumaşı var. Arka planda kırmızı perdeler ve açık bir manzara görünmektedir.

İkonografik Analiz: Bu sahne klasik tahtta oturan hükümdar ikonografisine referans verir. Renkli geleneksel kıyafet, Avrupalı temsile yerel bir cevap niteliğindedir.

İkonolojik Yorum: Akufo-Addo, batı aristokrasisine ait taht pozunu alırken, bu poz siyasal bir taklitten çok, estetik bir karşı-kurguya dönüşmüştür. Postkolonyal lider figürü, Gana'nın kültürel bağımsızlığı ile batıdaki iktidar kodlarını birlikte göstermektedir.

4.11. Togo Cumhurbaşkanı Faure Gnassingbé'nin Portresinin İkonografik Analizi



Görsel 11. Wiley'nin *A Maze of Power* sergisinden (2023), Togo Cumhurbaşkanı Faure Gnassingbé'nin portresi.

Pre-ikonografik Betimleme: Figür gri takım elbise içinde, bir elinde baston, diğer eli göğsünde resmedilmiştir. Arka plan mavi çiçek desenleriyle doludur.

İkonografik Analiz: Klasik Avrupa burjuva portresi ile geleneksel motiflerin iç içe geçtiği bir örnektir. Desenler figürle bütünleşerek görsel alanı eşitlemektedir.

İkonolojik Yorum: Figürün bastonu ve el hareketi, kararlılık ve kişisel sorumluluk iması taşımaktadır. Desenlerin figürü örtmesi, batılı bireyci temsilin sınırlılıklarını sorgulamak için gerçekleştirilmiştir. Wiley, burada kimlik ve güç temsillerini salt figür üzerinden değil, çevresel estetik üzerinden de yapılandırır.

Kehinde Wiley'nin *A Maze of Power* serisi, klasik Avrupa kraliyet ikonografisini çağdaş siyasal estetikle çarpıştırarak radikal biçimsel dönüşümlerle yeniden kodlamaktadır. Geleneksel anlamda Avrupa portre geleneği, figürü idealize eden simetrik kompozisyonlar, dramatik ışık kullanımı, aristokratik objeler ve sahnelerle kurulu bir iktidar dili üretmiştir. Wiley bu ikonografiyi korurken içerik düzeyinde yer değiştirmelere gitmiştir. At, taç, baston, perde, sütun gibi unsurların korunduğu görülür, fakat bu kez bu öğelerin taşıyıcısı siyah erkek ve kadın figürler olmuştur. Böylece biçimsel yapı korunmuş içeriksel bir tersleme yapılmıştır. Klasik sahne yapısı artık sömürge geçmişini temsil etmek yerine, postkolonyal öznenin görsel egemenliğine hizmet eder.

Portrelerdeki figürlerin temsil ettiği güç, doğrudan bir yüceltilme ya da parodiye indirgenmeden karmaşık biçimlerde müzakere edilir. Liderlerin beden dilleri, duruşları, mimikleri ve kıyafet seçimleri, iktidarı hem geleneksel hem de çağdaş kodlarla temsil etmektedir. Bazı figürler klasik monarşik tavırlar sergilerken, bazıları daha gündelik bir özgüven ya da mesafe kuran bir ifade ile resmedilmiştir. Bu farklılıklar, siyasal liderliğin tekil bir otorite pozisyonundan çok, tarihsel, kültürel ve kişisel kimliklerle iç içe geçmiş bir temsil alanı olduğunu göstermektedir. Wiley'nin düzenlemelerinde kullanılan arka plan desenleri, bayraklar, mimari ya da manzara unsurları, liderin kimliğini evrensel bir kompozisyon içinde yerel ve kültürel temalarla işler.

Bu portrelerin izleyicide postkolonyal karşı-bakış üretme potansiyeli oldukça yüksektir. Figürlerin doğrudan bakışı, kararlı duruşu ve çerçevedeki merkezî konumları, onları yalnızca temsili bir nesne olmaktan çıkararak özne konumuna yerleştirmiştir. Bu durumda izleyici, alışagelen batı merkezli iktidar görselliğiyle değil, onu sorgulayan ve ters yüz eden bir bakışla karşı karşıya kalır. Wiley'nin figürleri, temsil edilebilirliğin sınırlarını sorgular; kimin görünür olduğu, hangi estetik değerle sunulduğu ve hangi tarihsel belleğin yeniden kurulduğu sorularını görünür kılar. Bu bakış, yalnızca geçmişin değil, bugünün de ideolojik görsel kodlarını çözümlemeye çağırır. Böylece portre, sadece bireyin değil, kolektif bir hafızanın yeniden yazımı ile ilgili hale gelir.

5. Sonuç

Kehinde Wiley'nin *A Maze of Power* başlıklı portre dizisi, klasik Avrupa kraliyet ikonografisini radikal biçimsel müdahalelerle dönüştürerek postkolonyal sanat anlayışı içinde yeniden anlamlandırmaktadır. 17. İla 19. yüzyıl Avrupa portre geleneğinde yer alan simgesel öğeler (taht, perde, sütun, baston, zırh, at, mimari fon gibi) Wiley'nin eserlerinde korunmuş ancak bu simgelerin taşıyıcı figürleri beyaz aristokratlar yerine Afrika kökenli lider figürleri olmuştur. Bu yer değiştirme yalnızca estetik değil, aynı zamanda politik bir müdahaledir; çünkü iktidarın temsili, kolonyal söylemin dışında, yeni bir özne konumlandırmasıyla yeniden üretilmiştir. İkonografik çözümlemeler sonucunda, Wiley'nin portrelerinde güç temsillerinin tek bir anlam üzerinden sunulmadığı, aksine çok katmanlı ve müzakere edilmiş bir görsel dil aracılığıyla inşa edildiği görülmüştür. Figürlerin beden dilleri, giysileri, bulundukları mekânsal düzenlemeler ve çevresel öğeler hem geleneksel iktidar imgelerini hem de bu imgelerin postkolonyal bağlamda yeniden üretilmesini mümkün kılmaktadır. Bu durum, postkolonyal liderliğin sadece batı kodlarıyla tanımlanamayacak kadar karmaşık, çok katmanlı ve yerel kültürlerle iç içe geçmiş bir temsil alanı olduğunu göstermektedir.

Wiley'nin figürlerinin doğrudan bakışı, anıtsal kompozisyonlar içindeki merkezi duruşları ve yerel motiflerle zenginleştirilmiş çevresel unsurlar, izleyicide alışılmış batılı bakış rejimini bozan bir postkolonyal karşı-bakış üretmektedir. Bu karşı-bakış, izleyiciyi pasif bir konumdan çıkararak, görsel temsilin ideolojik doğasını sorgulayan aktif bir özne konumuna yerleştirir. Böylece *A Maze of Power*, yalnızca geçmişin değil, bugünün estetik ve politik temsil biçimlerini de çözümleyen güçlü bir görsel söylem üretmektedir. Wiley'nin bu dizisi, portre sanatının yalnızca bireysel kimliğin temsili değil, aynı zamanda tarihsel adaletin yeniden kurulabileceği bir alan olduğunu göstermektedir. Postkolonyal sanatın, hegemonik estetik anlatılarla hesaplaşma, alternatif öznellikler yaratma ve kültürel hafızayı yeniden inşa etme potansiyeli, bu çalışma aracılığıyla bir kez daha somutlaşmıştır.

Kaynaklar

- Artnet News. (2023, September 26). *See Kehinde Wiley's new suite of presidential portraits that depict African heads of state with an ornate "vocabulary of power."* Artnet. <https://news.artnet.com/art-world/kehinde-wiley-african-presidents-portrait-series-2345678>
- Bredenkamp, H. (2017). *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency* (pp. 168-174). De Gruyter.
- Carrington, A. M. (2015). The cultural politics of worldmaking practice: Kehinde Wiley's cosmopolitanism. *African and Black Diaspora: An International Journal*, 8(2), 245–257. <https://doi.org/10.1080/17528631.2015.1027325>
- Cheles, L., & Sorlin, P. (2020). "Introduction: Faces of Politics" in *The Political Portrait* (s. 11-20). Routledge.
- Collier, J. (1905). *The Art of Portrait Painting* (s. 13). Cassell.
- Elshamy, M. (2025, April 15). *Artist Kehinde Wiley puts power in a new frame with paintings of African leaders.* Associated Press. <https://apnews.com/article/kehinde-wiley-african-leaders-portraits-ac71d88cfd345c8a6904c0425eaf2fa>
- Freedberg, D. (1989). *The power of images: Studies in the history and theory of response.* University of Chicago Press.
- Freund, A. (2014). *Portraiture and Politics in Revolutionary France* (s. 128-131). Penn State Press.
- Ginsberg, M. (2020). "Monuments in History: North Korea" in *The Political Portrait* (s. 171-172). Routledge.
- Joo, E., & Keehn II, J. (Ed.). (2011). *Rethinking contemporary art and multicultural education* (ss. 226-228). New Museum of Contemporary Art.
- Loomba, A. (2015). *Colonialism/Postcolonialism* (3. bs.). Routledge.
- McCarthy, C., & Dimitriadis, G. (2000). The work of art in the postcolonial imagination. *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 21(1), 59–74.
- Marin, M. (2020). "For Our Beloved Leader" in L. Cheles & A. Giaccone (Ed.), *The Political Portrait* (s. 195-196). Routledge.
- Miller, H. (2015). *Politics Personified: Portraiture, Caricature and Visual Culture in Britain, c. 1830-80* (s. 24-26, 92-94). Manchester University Press.
- Ndlovu-Gatsheni, S. J. (2013). *Coloniality of Power in Postcolonial Africa: Myths of Decolonization.* CODESRIA.
- Okeke-Agulu, C. (2015). *Postcolonial modernism: Art and decolonization in twentieth-century Nigeria.* Duke University Press.
- Schneider, N. (2002). *The Art of the Portrait: Masterpieces of European Portrait Painting 1420-1670* (s. 6, 104, 124). Taschen.
- Shareef, S. A. (2010). *The power of décor: Kehinde Wiley's interventions into the construction of Black masculine identity* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). University of North Carolina at Chapel Hill.
- Seidman, S. A. (2020). "Portraits of U.S. Presidents" in L. Cheles & A. Giaccone (Ed.), *The Political Portrait* (s. 47). Routledge.
- Young, R. J. C. (2015). *Empire, Colony, Postcolony.* Wiley-Blackwell.
- Wiley, K. (n.d.). *A Maze of Power.* Kehinde Wiley. Retrieved [05.04.2025], from <https://www.kehindewiley.com/exhibitions/a-maze-of-power/>

Görsel Kaynaklar

Wiley, K. (n.d.). A Maze of Power. Kehinde Wiley. Retrieved [05.04.2025], from <https://www.kehindewiley.com/exhibitions/a-maze-of-power/>



Yunus POLAT

İnönü Üniversitesi, yunus.polat@ozal.edu.tr, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000-0003-4152-1550

Seküler Ahlakın Doğası ve Toplumsal Yansımaları; E. Durkheim Örneği²**Özet**

Din ve ahlak konuları tarihte ve bugün toplumlar için son derece önemli olmuştur. Toplumların hayatında dinin ve ahlakın bu merkezi önem ve konumu, onların araştırılmasını, incelenmesini ve tartışılmasını gerekli hale getirmiştir. Bu konuyu sosyoloji disiplini içerisinde yoğun ve geniş bir şekilde inceleme konusu yapmış olan en önemli isimlerden biri Durkheim olmuştur. Sosyoloji geleneğinin öncü temsilcilerinden Durkheim, meslek hayatı boyunca din ve ahlak konularını çalışmalarının merkezine oturtmuş biridir.

Bu çalışmayla onun din ve ahlak konularına verdiği önem ve değeri anlamak, toplumsal yansımalarını tespit etmek, din, ahlak, toplum ve kolektivite bağlamında çözümlemelerde bulunmak amaçlanmıştır. O'nun ahlak ve toplum diyalektiğini anlayarak, işlevsel sosyolojisinin temel dinamiklerinin tespiti ve analizi hedeflenmiştir. Bunun için Türkçe'ye çevrilmiş eserleri okunarak, İngilizce yazılan kimi eserleri de incelenerek, çalışma konumuza dair veriler elde edilmiştir. Bazı önemli yazarların Durkheim ve onun ahlak yaklaşımı konusundaki kitap ve makaleleri de taranarak veriler zenginleştirilmiştir. Bu bilgiler ve veriler ışığında konu analiz edilmiş, sonrasında çözümlemeler ve değerlendirmeler yapılmıştır.

O'na göre din ve ahlak olguları geçmişte birbiriyle ilintili olarak anlaşılmış ve ahlak, dinin bünyesinde varlığını sürdürmüştür. Durkheim, ahlaki dinin egemenliğinden kurtaracak çalışmalar yapmış, ona özgürlüğünü vermek ve onu kendi çağına uyarlamak için sosyoloji 'bilimi'nin nesnesi yapmıştır. Bu iki olguyu modern döneme yeniden uyarlamak için rasyonalist bir yaklaşım sergilemiş ve sosyolojisini büyük oranda bu iki kavram üzerine kurmuştur. Adına "ahlak bilimi" diyecek kadar önemseydiği sosyolojiyi, ahlaki kuralları tespit etmek ve göreve koşturmak için kullanmıştır. Durkheimci ahlak, tüm yurttaşlara öğretilmesi gereken ideal bir seküler ahlak ve onun 'toplum' adını verdiği dinin kuralları olarak ikame edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sosyoloji, Durkheim, Toplum, Ahlak, Otorite.

The Nature and Social Reflections of Secular Morality; The Case of E. Durkheim**Abstract**

Religion and morality have always been extremely important for societies in history and today. This central importance and position of religion and morality in the life of societies has made it necessary to research, analyse and discuss them. Durkheim was one of the most important figures who analysed this issue intensively and extensively within the discipline of sociology. Durkheim, one of the pioneering representatives of the sociological tradition, placed religion and morality at the centre of his studies throughout his professional life.

² Bu makale, "Durkheim Sosyolojisinde Ahlakın Doğası ve Toplumsal İzduşümleri Üzerine Bir Çözümleme" (TSBS Bildiriler Dergisi 3 (2023), 46-49, <https://doi.org/10.55709/TSBSBildirilerDergisi.524>) başlıklı bildiri özetinin tam metnidir.

With this study, it is aimed to understand the importance and value he gave to religion and morality, to identify its social reflections, and to make analyses in the context of religion, morality, society and collectivity. By understanding his dialectic of morality and society, it is aimed to identify and analyse the basic dynamics of his functional sociology. For this purpose, by reading his works translated into Turkish and analysing some of his works written in English, data on the subject of our study were obtained. Some important authors' books and articles on Durkheim and his approach to morality were also scanned to enrich the data. In the light of this information and data, the subject was analysed and then analyses and evaluations were made.

According to him, the phenomena of religion and morality were understood in relation to each other in the past and morality continued its existence within the body of religion. Durkheim has worked to save morality under the rule of religion, making it the object of sociology 'science' in order to give it its freedom and adapt it to its own age. He took a rationalist approach in order to re-adapt these two phenomena to the modern period and mainly based his sociology on these two concepts. He used the sociology, which he cared so much as "moral science" in his name, to determine the moral rules and to run for the task. The Durkheimian morality is an ideal secular morality that should be taught to all citizens, and has been substituted as the rules of religion that it calls 'society'.

Keywords: Sociology, Durkheim, Society, Morality, Authority.

1. Giriş

Fransız sosyoloji geleneğinin en önemli temsilcilerinden olan Emile Durkheim (1858-1917), sosyolojiye özellikle teorik ve pratik çalışmalarıyla önemli katkılar sağlamıştır. Onun gibi sosyoloji üzerine kafa yoran, hatta söylediklerini söyleyen ya da ondan önce bazı şeyleri tespit eden başka sosyologlar da vardır ancak onun önemi, savunduğu görüşleri belirli bir sistematik düşünce, teori ile desteklemesi ve ardından bunu pratik zeminde gerçekleştirdiği çalışmalarla beslemiş olmasıdır. Bu minvalde yaptığı çalışmalar referans değerinde olmaya devam etmektedir. *Toplumda İşbölümü, İntihar, Dinsel Hayatın İlk Biçimleri*, onun sosyolojisinin teorik ve pratik yönünü, aynı zamanda kuvvetini gösteren çalışmalarıdır ve bu anlamda ilklerden kabul edilirler. Özellikle *Dinsel Hayatın İlk Biçimleri* adlı eserinde öne sürdüğü fikirler, onun din ve toplum hakkındaki görüşlerini en iyi şekilde yansıtır niteliktedir. Sosyolojide toplumun bu denli önemine vurgu yapan Durkheim, toplumdaki en etkili muharrik güç olarak dini görmekte ve söz konusu eserle de bunun ispatına girişmekte ve aynı zamanda ilkel diye nitelendirdiği toplulukların dinî hayatlarına önemli projeksiyonlar tutmaktadır. Diğer taraftan sosyolojiye katkıları bağlamında ortaya koyduğu diğer eserler ile toplumsal olguların belirleyiciliği, din, ahlâk, ekonomi gibi kurumların toplumsal kökenli olduğuna yaptığı vurguları ile sosyolojiye ayrıcalıklı bir yer verme arayışında olmuştur.

Toplumsal olguları çok önemseyen ve onların bireyler üzerinde dışsal bir baskı unsuru olduklarını vurgulayan Durkheim, sosyolojisinin temeline de bu düşüncüyü koymaktadır. Sosyolojik yöntemin ilkelerini derli toplu bir çalışma ile ortaya koyan Durkheim'a göre sosyolojinin özel konusunu toplumsal olgular oluşturur ve ona göre toplumsal olgu; bireye, dışsal olan ve onu kontrol altında tutan zorlayıcı güce sahip eylem, düşünme ve hissetme biçimleri anlamına gelir (Durkheim, 2016b: 18). Durkheim, bu tanımla, davranışları, düşünceleri ve duyguları tamamen sosyolojinin sahası içine alır (Durkheim, 2016b: 24).

Durkheim, toplumsal olguların 'şey'ler gibi ele alınması gerektiğini düşünür. 'Şey' nedir diye sorar ve şu tanımlamayı yapar:

Şey düşünceye karşıt olandır; tıpkı dışsal olarak bildiğimiz bir şeyin içsel olarak bildiğimiz bir şeye karşıt olması gibi. Doğal yollardan zihinsel olarak kavranamayan, basit bir zihinsel analizle hakkında uygun bir fikir edinemediğimiz, zihnin yalnızca kendi dışına çıkmak koşuluyla, gözlem ve deney yoluyla, en dışsal ve kavranması en kolay niteliklerden başlayıp en görülmez ve en derindeki niteliklere ulaşarak anlayabileceği her bilgi nesnesini bir "şey"dir (Durkheim, 2016b: 15).

Her şeyden önce Durkheim sosyolojisinin en temel özelliği, seküler olmasıdır. Rasyonel ve pozitivist anlayışın sosyolojide önde gelen temsilcilerinden olan Durkheim, din konusuna eğilmeden edememiştir. Çünkü toplumsal düzenlemeler alanında önemli bir yere sahip olan ve Durkheim sosyolojisinin kilit kavramlarından olan ahlâk, dinin referansına büyük oranda bağlı kalmakta, dinden mütevellit konumlanmaktadır. Başka bir ifadeyle ahlâk konusu dinden bağımsız düşünülmemekte ve konuşulamamaktadır.

Din, toplumda kolektif bir bilinç yaratmaktadır Durkheim'e göre ve bu kolektif bilinç o kadar güçlüdür ki toplum, din üzerinde belirleyici ve hatta dini üretici bir konuma sahiptir. Toplum, aslında dini, kolektivite için üretmekte ve uygulamalarını da kolektif bilincin güçlenmesi için yerine getirmektedir. Böylece bireysel bilinçler kolektif bilinç içinde erimekte ve toplum denen devasa organizma hayatın merkezine oturmaktadır.

Durkheim'e göre din, insanın kendine ve dünyaya dair muhayyilesinin ilk kaynağı olmaktadır. Bunu kanıtlı ve etraflı bir şekilde ortaya koymak için de *Dinsel Hayatın İlkel Biçimleri* adlı eserini yazmıştır ve bu eser, din sosyolojisi alanında temel veya başlangıç niteliğinde kabul edilmektedir. Durkheim'in din sosyolojisine en karakteristik katkısı; dini, kolektif bilince etkisi ve ahlâkla ilintisi üzerinden en önemli sosyal olgu olarak kabul etmesi ve toplumu da sosyal olguların temeli saymasıdır. Bunu da en önemli eseri sayılan *Dinsel Hayatın İlkel Biçimleri* adlı eserinde detaylıca incelemiştir. Öyle ki Turner vd. bu eserin adının "Temel Ahlaki Bütünleşme Biçimleri" şeklinde değiştirilebileceğini dahi ileri sürebilmişlerdir (2018: 376). Yine *Toplumda İşbölümü* adlı eserinde, ahlakın grup ile işbirliği içinde olmak, dayanışma ile çeşitlenmek ve belli bir insanlık durumuna bağlı olmakla ilişkili olduğunu ifade ederken; *İntihar* adlı eserinde ise toplumsal yapının gücüne, ahlak üzerindeki belirleyiciliğine vurgu yapar ve bunları intihar olgusu üzerinden bir saha çalışması bağlamında ele alır.

Durkheim'in eserlerinin genel çerçevesini ahlâk konusu etrafındaki incelemeler oluşturmaktadır. Ahlâka çok merkezi bir konum atfeden Durkheim, rasyonel ve seküler bir ahlâkın oluşturulmasından yanadır. Bunun için de yaptığı araştırmalarda ahlâkın, ilkel diye tanımladığı insanlar döneminde din kurallarıyla iç içe olduğunu ve dinî kurallarla karıştırıldığını, insanlığın geldiği evre bakımından artık buna gerek olmadığını, ahlâkı rasyonel bir şekilde temellendirmek, açıklamak hatta öğretmek için çaba sarf etmek gerektiğini savunan Durkheim, ahlâkın kaynağı olarak da toplumu görür. Toplumun devasa ve görünmez ellerle ahlâkı biçimlendirdiğini, ahlâkı kuralları emrederek sürdürülebilir kıldığını savlamaktadır. Bunun için birtakım çözümlemelere giden Durkheim, ahlâkın 'ne'liği, gerekliliği, kaynağı, sürekliliği, gerçeklik ve geçerliliği konularında önemli mülahazalarda bulunmaktadır. O'na göre tanımı gereği her insanda ortak payda olarak bulunması gereken ahlâk, kökeninde toplum bulunan ve kolektif çıkarlara hizmet etmesi gereken temel bir unsur olarak tebarüz etmektedir.

Durkheim, "ahlâki gerçekler bilimi" veya "âdet bilimi", "âdetlerin fiziği" veya "âdetlerin ve hukukun fiziği" adını verdiği özel bir bilim veya sosyolojik disiplin yaratmayı amaçlamış, ahlâkı gerçek bir üretici güç, sağlam bir temel gerçeklik ve ekonomi veya politikadan çok daha "gerçek bir gerçeklik" olarak görmüştür (Gofman, 2019: 26).

2. Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırma, Durkheim'in söz konusu bu argümanlarının kendi eserleri bağlamında incelenmesini, ahlâkının mahiyetini, kapsamını ve sınırını konu edinmektedir. Özet bir ifadeyle; onun ahlâk sosyolojisinin irdelenmesini amaçlamaktadır. O'nun ahlak ve toplum diyalektiğini anlayarak, işlevsel sosyolojisinin temel dinamiklerinin tespiti ve analizi hedeflenmiştir. Araştırma, literatür taraması ve betimleme, analiz, değerlendirme ve tartışma yöntemleriyle biçimlendirilmiş, oluşturulmuştur. Bunun için Türkçe'ye çevrilmiş eserleri okunmuş, İngilizce yazılan kimi eserleri de incelenmiş, böylece araştırma konumuza dair veriler elde edilmiştir. Bazı önemli yazarların Durkheim ve onun ahlak yaklaşımı konusundaki kitap ve makaleleri de taranarak veriler zenginleştirilmiştir. Bu bilgiler ve veriler ışığında konu analiz edilmiş, sonrasında çözümlemeler ve değerlendirmeler yapılarak Durkheim ahlakı ve toplumsal izdüşümleri üzerine tartışılmıştır.

3. Durkheimci Ahlakın İlkeleri

Rasyonel ahlâkın savunucusu olan Durkheim’a göre ahlâkın en temelde üç önemli unsuru bulunmaktadır: 1. Disiplin 2. Sosyal Gruplara Bağlılık 3. İrade Özerkliği. Durkheim, kısaca ahlâkı; önceden belirlenmiş belli kurallar manzumesine uymak, diğer bir ifadeyle; davranışı belirleyen eylem kuralları sistemi olarak tanımlar. Daha açıklayıcı olan başka bir tanımıyla ahlâk; “fertlere emreden, onları şu veya bu tarzda hareket etmeye zorlayan, şahsî temayüllerine bir sınır çizen ve daha ileri gitmelerine engel olan kurallar”dır (Durkheim, 1986: 11). Bu kurallar belirli durumlarda nasıl davranmamız gerektiğini bizlere söylemektedirler. En basit ifadeyle iyi davranmak; bu kurallara uymak demektir (Durkheim, 2016a: 46).

Burada Durkheim için toplumun ne demek olduğu önem kazanmaktadır. O, toplumu; onu meydana getiren bireylerden farklı, kendine has düşünme, hissetme ve davranma biçimlerine sahip bir varlık olarak tanımlar. (Durkheim, 2016a: 92) Başka bir ifadeyle Durkheim için toplum, tam anlamıyla cemaat demektir (Nisbet, 2016: 115). Başka bir disiplin ya da otorite merciinden farklı olarak toplum, Durkheim’a göre hem kendini kabul ettiren hem de kendine çeken bir güç pozisyonundadır (Aron, 2010: 246). Ahlâk ve toplum ilişkisini kısaca şöyle açıklamaktadır:

İnsanın ahlaki bir varlık olmasının tek nedeni, oluşmuş toplumların bünyesinde yaşamasıdır. Disiplin, otorite olmadan ahlâk da olmaz; ama tek akıllı otorite de toplumun üyelerine karşı taşıdığı otoritedir. Çevremizde ve üstümüzde vazife duygusunu belli müeyyidelere bağlayan bir iktidar olmazsa, ahlâk bize bir yükümlülük, yani ahlâk olarak görünmez ve biz de vazife duygusunu hissedemeyiz. Vazife olduğu gibi maddi müeyyide anlamına gelmez tabii ki; ama vazifenin ayırt edilmesini sağlayan dışsal işarettir bu ve üstümüzde bağımlı olduğumuz bir şey bulunduğunun somut kanıtıdır. (Durkheim, 2006: 125-126)

Durkheim’a göre ahlâki kurallar en temelde güçlerini emredici olmalarından alırlar ve bu kuralların temel özelliklerinden birisi yükümlülüktür. Ancak bu, bir kuralın sadece emredici olduğu için içeriğine bakılmaksızın bizler tarafından dikkate alınması gerektiğini göstermez. Ahlâki bir eylemin temsilcileri olabilmemiz için duyarlılığımızı bir dereceye kadar ilgilendirmeli ve bize bir şekilde arzu edilir görünmelidirler. Yükümlülük veya görev sadece ahlâktan soyutlanmış bir yönü ifade eder. Belli bir arzu edilebilirlik derecesi, yükümlülüğten daha az önemli olmayan başka bir özelliktir. Ahlâkın arzu edilirliğinde görevin doğasına ait bir şey bulunur. Eylemin içeriğinin bize çekici geldiği doğruysa, yine de doğası, çaba ve kendini sınırlamadan gerçekleştirilemeyecek şekildedir. Ahlâki bir eylemi gerçekleştirdiğimiz güç, ivme (the élan), hatta coşku, bizi kendimizin ve doğamızın üstüne çıkarır ve bu, zorluk ve içsel çatışma olmadan başarılamaz. Genelde iyi olarak adlandırılan bu şey; kendine özgü arzu edilirlidir. (Durkheim, 2009: 16)

Tam da bu noktada Durkheim’ın ahlâk ve hukuk arasında kurduğu ilintiye değinmekte fayda vardır. O, ahlâkın ve hukukun, sadece “yaptırım/müeyyide” konusundaki uygulanma şekliyle ayırt edilen tek bir cinsin türleri olduğunu düşünür ve ahlâkın “yaygın/dağınık”, hukukun ise “organize/düzenli” olduğunu ileri sürer. Ancak bu kriter, kural ile kurumsal gerçek arasındaki ilişkiyi hukuktan ziyade ahlâk konusunda daha sorunlu hale getirdiği, çünkü tam da öznel olarak dağıtılmış ahlâki yargı sorunu, açıkça ana hatları çizilmiş, sınırlandırılmış bir yargı-verme kurumu için olduğu gibi ahlâk için de aynı terimlerle gündeme getirilemediği (Karsenti, 2012: 20) için eleştiri konusu olmuştur.

Durkheim sosyolojisinde ahlâkın mahiyetini ve yerini anlamak için onun ahlâk kavramına dair belirlediği temel unsurları başlıklar halinde irdelemek gerekmektedir:

3.1. Disiplin

Durkheim, toplumsal bütünleşmenin bir aracı olarak disiplin kavramını öne sürer. Toplum fertlerinin isteklerini sınırlandırmaya dönük olarak zorlayıcı bir güce itaat etmeleri ya da bu güce rıza göstermeleri gerektiğini düşünür. Toplumsal bütünleşme için bu zorunlu şartı sağlamak, devlet ya da siyasal bir grubun başarabileceği bir iş değildir zira bunlar bireyden uzak, soyut ve çok otoriterlerdir (Durkheim, 2013: 249-250; Aron, 2010: 245). Durkheim, ahlâk anlayışının gelişmesi ve yerleşmesinde disiplin, otorite, baskı kavramlarına önemli bir vurguda bulunmakla birlikte baştan söylemek gerekir ki o, bu kavramları, toplumsal olgunun temel özelliği olarak tespit etmez. Daha çok toplumsal olguları tanımaya yardımcı bir dış unsur ya da özellik olarak onlara değer atfeder (Durkheim, 2016b: 34; Aron, 2010: 262).

Ahlâki kabul edilen tüm eylemlerde ortak olan bir özelliğin varlığından bahseden Durkheim, bu özelliğin; daha evvelden belirlenmiş birtakım kurallara uymak, olduğunu belirtir. (Durkheim, 2016a: 45) Ona göre ahlâklî davranmak demek; belirli bir normu dikkate alarak davranmak demektir. Bu norm, uyulması gereken davranış biçiminin ne olduğunu bizlere söyler. Bu anlamıyla ahlâk demek görev demektir, görev demek ise önceden belirlenmiş bir davranış demektir (Durkheim, 2016a: 46). Durkheim, temelde davranışın kurallar tarafından belirlendiğine vurgu yapar. Bu vurgu nedeniyle de belirlenmiş bu kurallara uymak demek, ahlâk dışı davranmamış olmakla eş değerdedir. Bu kurallar bir nevi biçimsel kalıplara benzemektedirler ve Durkheim, eylemlerimizi bu kalıplara göre ayarladığımız düşüncesindedir. Bu kurallar bizden önce de var olup bizim için hazırlanmış gibidirler, bizimle birlikte hayatlarını sürer ve bize yardımcı olurlar. Bunlar, “ahlâki gerçeklik” denilen şeyin ta kendileridir (Durkheim, 2016a: 49).

Durkheim, kural düşüncesinde bir düzenlilik fikrinin varlığı üzerinde durur. Bu düzenlilik fikrinin karşılık geldiği kavramın adı otoritedir. Durkheim, otorite kavramını, üzerimizde egemenlik, hâkimiyet kurmasına müsaade ettiğimiz her türlü ahlâki gücün etkisi şeklinde tanımlar. Haliyle bu güçlü etki sebebiyledir ki bize söylenene uygun bir şekilde davranmakta, uygun olmayan davranışlardan kaçınmaktayız. Dikkat edilecek konu şudur ki bir davranışta bulunulurken, severek ya da isteyerek değil; zorunda olduğu için yapılmasıdır. Durkheim, burada otorite kavramını öne çıkarmakta ve gerçekte otoritenin gücüne boyun eğildiğini ifade etmektedir. O, doğal ya da sonradan edinilen bir takım iç güçlere boyun eğildiği için değil; otoritenin davranışı dayatan gücüne bireyin kendi rızasıyla boyun eğdiği için ahlâki güce uygun davrandığını ifade etmektedir (Durkheim, 2016a: 52).

Durkheim, ahlâk olgusu içerisinde otorite kavramını merkezi bir yerde konumlandırır. Ahlâkilik için olmazsa olmaz bir kavram olan otoritenin her şeyden çok daha fazla ve dahi tamamıyla hâkim olduğu bir kurallar kategorisi varsa şayet onun da ahlâk kuralları olduğunu savunur. Kurallara uymayı, sadece otorite ve onun gücüne değil; aynı zamanda bireye yararı dokunacağına olan inancıdan kaynaklanması durumunu da ahlâkilik için doğru bulmaz. Bunun için hasta ve hekim örneğini vererek; hekime uymadaki sebebin sadece hekimin otoritesine saygı duyulmasından değil; aynı zamanda sağlığın da kazanılmasının umulmasından ileri geldiğini, yani yararlı duyguların devreye girdiğini vurgular. Burada Durkheim için önemli bir ayrım noktası vardır. Ahlâk kuralları söz konusu olduğunda durum değişmektedir. Bu kurallar çiğnendiğinde şüphesiz kötü sonuçlarla karşılaşılacağı bilinir. Alay konusu olmak, ayıplanmak, parmakla gösterilmek, bedensel ya da ekonomik bir takım zararlara uğramak gibi. Burada önemli bir ayrımın altını çizen Durkheim, sonucunun olumsuz olacağı bilinen bir eylemin ahlâklî sayılamayacağını ifade eder. Yani bir eylemin ahlâki bir eylem olarak değerlendirilebilmesi için kurala olması gerektiği gibi uyulmalı, ona hürmet gösterilmelidir (Durkheim, 2016a: 53). Diğer bir ifade ile eylemlerin ya da davranışların sonuçları ne olursa olsun, sadece ve sadece kurallara hürmet edilmesi gerektiği için hürmet etmek gerekmektedir. Ahlâki bir talimata, sadece ve sadece saygı duyulduğu için uymak zorunluluğu olmalıdır. Durkheim’ın ahlâk sisteminde otoritenin hemen yanında beliren kavram yararlı duygular değil; otoriteye duyulan hürmet ya da saygıdır. Bu sebeple de ahlâk kuralları söz konusu olduğunda merkezi ve etkili kavram otorite olmaktadır.

Durkheim'ın ahlâk anlayışı rasyonel olduğu için devreye başka unsurların girdiği davranışlar, ahlâki özelliklerini yitirmektedirler. Durkheim'ın ahlâki kuralları baştan sona emirden müteşekkildir, diğer bir ifade ile onun 'ahlâk'ı muazzam bir yasaklar sistemidir. (Durkheim, 2016a: 67) Bu sebeple de bu emirler insanlara yükseklerden bir yerden seslenmekte ve konuştuğunda diğer tüm düşünceler sessizliğe bürünmek durumundadırlar. Çünkü bu emirler karşısında tereddüte yer yoktur. Burada tartışılmaz bir otorite mevcuttur. Bundan hareketle Durkheim, ahlâkın yalnızca bir alışkanlıklar sistemi değil; aynı zamanda bir emirler sistemi olduğunu tespit eder. Bu sistemde otoritenin görevi disiplini sağlamaktır ve disiplinin amacı da davranışları düzenlemektir. Durkheim'ın birinci ahlâki unsur dediği disiplin; belirli şartlarda tekrarlanan eylemlerden müteşekkildir ve otoriteden yoksun bir disiplin mümkün olamaz. Bu disiplinin amacı da varoluş nedeni de yararlı eylemlerdir çünkü disiplin, yararlı eylemleri dayatan bir araç konumundadır (Durkheim, 2016a: 54-55).

Ahlâkın toplumda bir geçerlilik ve gerçeklik kazanabilmesi için bireyin kendisinde bulunanlardan daha üstün bir değere sahip ahlâki güçler olduğunun ve bu güçlere boyun eğecek şekilde yetiştirilmiş olması gerektiğinin altı çizilir. Bunu sağlamanın yolu da otoritenin varlığını kabul etmekten geçmektedir zira hiçbir duygu otorite duygusunun içine sızamamakta ve onu etkileyememektedir. Bu nedenle de ahlâk kuralları, otoriter olmalarını sahip oldukları etkilime gücüne borçludurlar. Şayet bu otoritenin farkına varılmazsa ya da otorite algılandığı halde umursanmazsa her türlü gerçek ahlâk anlayışı da yadsınmış olacaktır (Durkheim, 2016a: 58).

Durkheim, ilk ahlâki unsur olan disiplin konusunda, kişilik ve karaktere de vurgu yapar. Disiplinin bu karakterin oluşumunda çok önemli bir görev üstlendiğini düşünür ve karakter konusundaki en önemli özelliğin, insanın kendi kendisine hâkimiyeti olduğunun altını çizer. Ahlâki disiplinin insanlara öğretmeye çalıştığı şeyin de temelde zaten bu kendine hâkim olma anlayışı olduğunu söyleyen Durkheim, bireyi, arzularına ve dürtülerine uygun bir şekilde davranmaktan alıkoyan ve davranışlarının doğal gidişatına ulaşmasını sağlayan şeyin de bu olduğunu ifade eder. Buna göre, kötü yollara sapmayı, kötü alışkanlıklar edinmeyi veya açgözlü olmayı engellemeyen bir ahlâki eylem olamaz. Ahlâkın amacı insanı sınırlandırmak ve egemenlik altına almak olduğundan, sınırsız zenginlik kolaylıkla bir ahlâksızlık kaynağına dönüşebilmektedir. Böyle olunca da insan, karşısına çıkan her direnişi kırmak ve kendi arzularını gerçekleştirmek için gayret gösterecek ve böylece kendine hâkimiyetini yitirmeye başlayacaktır. Zira salt gücün diğer adı salt güçsüzlüktür. Böyle bir kişi arzularına egemen değil, yenilmiş kişidir. (Durkheim, 2016a: 67-70)

İnsanın, dizginlenemeyen arzularına gem vurmak için disiplinin gerekli olduğunu düşünen Durkheim, Kişiliğin oluşumunda da bu kavrama önemli roller biçer ve insanın mutluluğunun da bu disiplin anlayışı ile sağlanabileceğini düşünür. Ahlâk disipliniyle kendine hâkim olan insan, bu şekilde kurtuluş ve özgürlüğün aracını da elde etmiş olmaktadır. (Durkheim, 2016a: 74) Durkheim, disiplin anlayışını temellendirmek için bu kavramın kökenlerine doğadan kanıtlar getirir, doğanın, varlığını normal bir şekilde sürdürmesinin buna bağlı olduğunu, insanın da bu bütünün bir parçası bulunduğunu ve haliyle doğanın bizzat kendisinin bu disiplin anlayışını talep ettiğini belirtir. Durkheim'ın metodolojisinde insan, fiziksel açıdan evrenin bir parçasıyken; ahlâki açıdan toplumun bir parçasıdır (Durkheim, 2016a: 76-77).

3.2. Sosyal Gruplara Bağlılık

Durkheim sosyolojisinde ahlâki yaşam kolektif yaşam ile beraber başlar. Diğer bir ifade ile Durkheim, şöyle bir genel ilke koyar: bireyler toplumsal varlıklara benzeyebildikleri ölçüde ahlâki varlıklar olabilirler. Kaldı ki bütün dünya egoizmi ahlâk dışı duygulardan biri olarak kabul etmektedir (Durkheim, 2016a: 91). Bu da demektir ki kolektif kişilik, bireysel kişiliğin her zaman üstündedir (Durkheim, 2016a: 88). Durkheim'a göre şayet bir ahlâktan bahsedilecekse bu ahlâk, bireyi, kişisel çıkarlar sınırlarını aşır ve genel, kolektif amaçlara sahip olmaya götürmek zorundadır. Bu bireyler üstü amaç, bireyin dışında var olan, ampirik olarak gözlemlenebilen ve irademizle bağlandığımız tek psikolojik ve ahlâki varlık olan toplumdur. Yani tüm ahlâki eylemler toplumu amaçlamak durumundadır. (Durkheim, 2016a: 92).

Toplumu amaçlamak, ona bağlanmak demek, toplumsal ideale bağlanmak demektir ve bu toplumsal ideal her bir bireyde belirli miktarda bulunmaktadır (Durkheim, 2016a: 109).

Toplum neden önemlidir? Aramızda herhangi bir akrabalık bağı olmamasına rağmen neden toplumu davranışlarımızın temel belirleyicisi olarak tanıyoruz da kendimizi bu konuda model olarak kabul etmiyoruz? Durkheim, bu soruların cevaplarının toplumun özelliklerinden kaynaklandığını, yani toplumun daha yüce bir varlık, karmaşık ve engin, bir o kadar da yaşam dolu ve gerçek bir kişilik gibi çeşitli unsurlara sahip olduğunu, bu sebeple de bireyinki gibi sıradan bir görünüm arz etmediğini savlar. Onun düşüncesine göre birey, toplumun sunduğu hizmetler, toplumun bireye sunduğu yararlar ve bireyin çıkarlarını koruması gibi nedenlerden ötürü toplumun var olmasını istememektedir. Zira eğer böyle olsaydı bu tutum ahlâki bilince aykırı olurdu. Toplumu, bireye hizmet ettiği ya da çıkarlarını koruduğu için değil; sadece ve sadece toplum olduğu için kabul etmek, istemek gerekmektedir (Durkheim, 2016a: 93-94).

Durkheim'cı ahlâkta insanın doğal yapısının belli sınırlar içinde kalmayı talep ettiği, bu sınırlar olmadığında veya ahlâk kuralları eylemleri düzenleme güçlerini yitirdiklerinde, intihar istatistiklerinde büyük bir keder ve hayal kırıklığı yaşanmaktadır. Bu durumda, toplumun bireysel iradeler üzerindeki etkisi azaldığında birey, kolektif amaçlardan ayrılarak bireysel çıkarlarına yönelmekte ve bu da intihar oranını arttırmaktadır. İntihar etmeye eğilimli bir insan da kolayca kolektivitenden ayrılarak egoist bir hayat sürebilmektedir. Durkheim, bekâr intihar vakalarının evlilerden üç kat, çocuksuz evlilerdeki intiharın çocuklu evlilerden iki kat fazla olması ve çocuk sayısı arttıkça intihar vakalarının azalmasını bu duruma kanıt ve örnek olarak verir. (Durkheim, 2016a: 94-95; 2013: 354) Durkheim, tam da burada önemli bir not düşerek, egoist insanın kesinlikle mutluluğun anlamını kimseden daha iyi bilmediğini ifade eder. Bencil insanın en başta kendine güçlü bağlarla bağlanamadığını, psikolojik dengesinin her an için bozulmaya müsait bulunduğunu zira insanın büyük oranda toplumsal bir ürün olduğunu düşünür (Durkheim, 2016a: 96). Durkheim, toplumsalın bir yönüyle bireysel varlığımızı aşırıp geçen ve dört bir taraftan üzerimize gelen bir yapıda olduğunu, hem içimizde hem de dışımızda olup kendimizi onunla karışmış bir halde bulduğumuzu söylemektedir (Durkheim, 2016a: 97).

Ahlâk, bizi sınırlayan ve bizde otorite kuran bir unsur olarak, bir gruba bağlanmamızı ve ona ait olmamızı emrederek, hem kendimiz olmamıza hem de doğal gereksinimlerimizi karşılamamıza yardımcı olmaktadır. Durkheim'ın, 'uygarlığın sahip olduğu tüm zenginliklerin yaratıcısı ve hak sahibi' dediği toplum, bireylerin insan olarak vasıflandırılabilmesi için çok yakın ilişkiler içinde olunması gereken zihinsel ve ahlâki bir yüce özelliğin kaynağıdır. (Durkheim, 2016a: 99). Bu besleyici kaynağa, ahlâk sayesinde ve bireysellik aşarak ulaşılabilir ve böylece kişiliğin gelişmesine katkıda bulunulabilir. Birey, sahip olduğu en iyi yanlarını topluma borçludur ve bu da bireyin neden topluma bu kadar bağlı olduğunu ve onu kendisine tercih ettiğini açıklar (Durkheim, 2016a: 100).

Toplum, çoğu kez düşünüldüğü gibi ahlâki dünyaya yabancı değildir ya da toplum üzerinde yalnızca ikincil etkileri olan bir şey de değildir. Tam tersine o, varlığının zorunlu koşuludur. Bu, kendileriyle içsel bir ahlâk getiren bireylerin basit bir yan yana gelmesi değil; daha ziyade insan, sadece toplum içinde yaşadığı için ahlâki bir varlıktır. Çünkü ahlâk, bir gruba dayanışma içinde olmaktan ve bu dayanışma ile çeşitlenmekten ibarettir (Durkheim, 1960: 399).

Durkheim, ahlâk ve sosyal gruba bağlılık ilişkisini açıklarken; ahlâki kuralların toplum tarafından şematik olarak ya da yazılı olarak belirlenmediğini, bireyin de bu kuralları üzerinde taşımadığını, bu kuralların ancak birbirlerine bağlı bireyler arasındaki ilişkilerden ortaya çıkabileceğini ve tam da bu sebeple ait oldukları veya bağlı bulundukları grupların hayatını dışı vurdıklarını ifade eder (Durkheim, 2016a: 113). Bunun yanında sosyal grup olarak ahlâkın yürürlükte kalmasına eşlik edecek özel grupların -meslek grupları- varlığını da elzem görür ve meslek grupları adedince organın varlığının da kamuya, özellikle grup içindeki bireylere faydasının önemine atıf yapar (Durkheim, 1986: 12).

Durkheim, özetle ahlâk disiplini tarafından sınırlandırılmanın, aslında toplum tarafından sınırlandırılmak anlamına geldiğini yazar. O'na göre burada toplum, canlı ve somut bir varlık olarak sınırlandırma işlevini yerine getirmektedir.

Toplumsal bu kolektif duygusu, en az fiziksel dünyadaki kadar etkili ve gerçek bir güçtür. Bireyi sarıp sarmalar, sınırlarını dayatır, bireylerin kurala uymama inatlarına karşı çıkar. Bireyler onun karşısında bir tür dini saygıyla eğilirler. Toplum bireyler için bir dost ve koruyucu, bir anne gibi olur (Durkheim, 2016a: 119-120).

3.3. İrade Özerkliği

Durkheim sosyolojisinde ahlâkın üçüncü unsuru irade özerkliği olarak tespit edilir. Konunun başında önemli bir ayrıntı olarak belirtilmesi gereken durum; özerklik ve özgürlük ayrımıdır. Bu ahlâk sistemine göre birey, özgür değil özerk davranmak durumundadır çünkü topluma bağlıdır, toplumu gözetir. Ahlâk kurallarını kendisinin oluşturmadığı ve de oluşturamayacağını bilincinde olan birey, ahlâkın kaynağı olarak toplumu dikkate almak ve bağımlı bir özerkliğin gereğini yapmak durumundadır. Haliyle bilinçli bir bağlılığın ifadesi olarak birey özgür değil özerktir (Durkheim, 2016a: 142). Durkheim, dışsal kuvvetler tarafından sınırlandırılmayı insan özgürlüğüne karşıt olarak görmesine rağmen, bu durumun kabul edilmesinin insan doğasına uygun bir çözüm olduğunu ifade etmek durumunda kalır. İnsan doğası, aynı zamanda mantıklı ve duyarlı; akılcı ve duygusal tarafları olan ve sınırlandırılmış bir dünyada yaşaması da düşünüldüğünde, sınırlandırılması gereken bir doğaya sahip olduğundan, doğal ve insanın iyiliğine olan gerçek sınırlandırmaların bilinçli bir uyulmayı sağladığını düşünür. Böylece özerklik insan için bir sorun olmaktan çıkmakta ve bu edilgen durum, bilinçli tercihle etkinliğe dönüşmektedir. Sonuçta kurala körü körüne uymak değil; nedenini bilerek uymak söz konusu olmaktadır (Durkheim, 2016a: 146).

Disiplin ve sosyal gruba bağlılık unsurlarından sonra ahlâkta aranan öge, bireyin özerk bir iradeyle ahlâki eylemde bulunmasıdır. Her ne kadar ilk iki unsurla bireyin zorunlu tutulduğu bir çerçeve çizilmişse de irade olmaksızın ahlâki davranış ya da eylem tamamlanmış olmaz. Durkheim, burada iyi kavramını devreye sokmakta ve iyiyi; iradeyi kendisine doğru çeken, arzusun doğallaşmasını temin eden ahlâk şeklinde tanımlamaktadır. Görevin, bireye kuralları dayatan, onu sınırlandıran toplum; iyyinin ise bireyin kişiliğini zenginleştiren ve bireyi kendisine bağlayan bir gerçeklik olarak yine toplum olduğunu söylemektedir. Yani ahlâkın kendisini bireye iki şekilde; emredici ve itaat bekleyen bir yasa ve bireysel duyarlılığın kendiliğinden ulaşmak isteyeceği bir ideal olarak sunduğunu göstermeye çalışır. Yine görev ve iyyinin bireylerin iradelerine boyun eğdirme erdemine sahip; iyi olarak nitelendirilen bir gerçekliğin sentezi olduklarını vurgular. Durkheim, görev ve iyyinin birbiriyle bağlantılı, aynı gerçekliğin farklı iki vechesi olduklarını ifade etmeye çalışır (Durkheim, 2016a: 124). Ayrıca ahlâk konusunun iki temel ögesi olan iyi ve kötü kavramları da Durkheim'a göre her ne kadar aralarında geleneksel bir karşıtlık olsa da aynı cinsin yani ahlâkın birbirine zıt iki türünü temsil etmektedirler (Durkheim, 2018: 43).

Durkheim'ın irade özerkliğinden kasıt; kurala uymak ve kolektif bir idealin parçası olmanın yanında aynı zamanda bilinçli olmak gerektiğidir. Yani davranışlar ya da eylemler konusunda bilinçli olmak demek, onların nedenlerini bilmek demektir zira özerk davranmaya ön ayak olan şey bilinçtir. Birey, emredici olan talimatlara uymayı bizzat kendisi istemek durumundadır (Durkheim, 2016a: 148).

Önemli bir ayrıntı olarak, Durkheim özerklik kavramıyla ayrıca; bilim geliştikçe şeylerle olan ilişkisinde giderek bireyin kendi aklına boyun eğdiğini, şeylerin nedenlerini anladıkça da onlardan kurtulmanın kolaylaştığını anlatmak ister. Bu anlamda Durkheim, özerkliğin kaynağı olarak bilimi gösterir. Rasyonel bir ahlâk için böylesi bir özerklikten başkasına yer olmadığını, iradenin, aşkın ve soyut bağlantılarından sıyrılarak, somut bir gerçeklik olan topluma boyun eğmesi gerektiğini vurgular (Durkheim, 2016a: 144).

Durkheim'ın ahlâk sisteminde, irade özerkliği laik ahlâkın teminatı olmaktadır. Zira ona göre bu anlayış, dinî bir ahlâk sisteminde yer alamaz. O, dünyanın dışında yer alan bir Tanrı'nın, bilimin de dışında ve üstünde olduğunu, haliyle de şayet ahlâkın kaynağında Tanrı varsa ve ahlâk kurallarını o belirliorsa bu durumda insanların kendi akılları yoluyla Tanrı'nın koyduğu kurallara ulaşabilmelerinin mümkün olmadığını düşünür (Durkheim, 2016a: 149).

4. Durkheimci Ahlâkın Doğası ve İzdüşümleri

Durkheim, toplumsal bütünleşmeyi sağlamak ve çağdaş toplumun sıkıntılarını gidermek için soyut düşünceler ve kuramlara değil; eyleme geçiren ahlâkın gerekliliğine inanır (Aron, 2010: 245). Yine o, çözülmekte olan bir toplumun ancak ahlâki bir birlik sayesinde ayakta kalabileceğini ve insanların, her ne iseler toplum sayesinde olduklarını, bu sebeple de bir yurttaşlık ahlâkı etrafında birleşmek gerektiğini söyler (Coser, 2015: 136). Durkheim'ı diğer sosyologlardan ayrı kılan bir diğer yönü de, onun ahlâk kavramına yüklediği anlam ve önemdir. Nasıl ki A. Comte sosyolojiyi bir “medeniyet bilimi” olarak görüyor ve insanları da “insanlık dini” etrafında birleşmeye çağırıyorsa; Durkheim da sosyolojiyi bir “ahlâk bilimi” olarak görüyor ve insanları da “yurttaşlık ahlâkı” etrafında birleşmeye çağırıyordu. Bu yaklaşımıyla Durkheim, ahlâk gibi soyut bir olguyu bilimin nesnesi yapmakta ve sosyolojiyi bu konuda göreve koşturmaktadır. (Gorski, 2012: 77) Durkheim, ahlâk bilimi üzerinde çalışabilmek için nesnel bir zemine ihtiyaç duymakta ve bunun için de öncelikli olarak şöyle bir girişimde bulunmayı düşünmektedir: “Benim en büyük endişem, ahlâkı, ilerlemesini engelleyen ve iki yakından bağlantılı düşünme şekli olan ampirizm veya mistisizmin bir biçimi olan duygusal öznelcilikten kurtarmaktır.” (2009: 34).

Ahlâkın din ile kesintisiz bir tarihsel ilişkisi olduğunu, din unsuru olmadan ahlâkın olamayacağını söyleyen Durkheim, iddialı bir şekilde kutsalın seküler terimlerle ifade edilebileceğine ya da onun kendine has herhangi bir özelliğini yok etmeden rasyonel dile tercüme edilmesinin gerekli olduğuna inanır (2009: 35; 2016a:131; Lukes, 1972: 112). Bunun sonucunda da sosyolojinin şafağında Durkheim, iki kutsallık olarak gördüğü Tanrı ve toplum arasından, rasyonel olduğu gerekçesiyle toplumu seçer.

Durkheim, ahlâk konusunda ciddi anlamda Kant'tan etkilenmiş gözükmektedir. Kant, teolojik varsayımlardan arındırılmış rasyonel bir ahlâk önerisinde bulunmuştu. Bu da Durkheim'a, önemli ölçüde desteklediği seküler, profan bir ahlâk anlayışı için başlangıç noktası sağlamış oldu. Fakat Durkheim için Aristotelesçi etik, Kantçılıktan ya da faydacılıktan (utilitarianizm) daha uygun gelmiştir. (Gorski, 2012: 78). Gorski, Aristo ve Durkheim arasındaki bu güçlü bağın neden fark edilmediğini sorar ve sebebini; Durkheim'ın kendisinin bu bağlantıya dair bir vurguda bulunmamasına ve Durkheim yorumcularının birer filozof değil de sosyolog olmalarına bağlar (2012: 79).

Durkheim, işin başında ahlâka dair çözümlemeler yaparken, kendi sosyolojik yönteminin gereği, ahlâkı sosyal bir gerçeklik olarak ele alır ve ahlâkın doğasına, kaynağına dair belirlemelerde bulunur.

Durkheim'da ahlak, tartışmasız bir şekilde yukarıdan aşağıya doğrudur. Onun homo duplex ontolojisinin sonucu, ahlakın, doğası gereği egoist ve iştahlı bireyi yöneten ve düzenleyen daha yüksek otoriter yapılara -ya din ya da alternatif rasyonel ikameler- köklenmesi gerektiğidir. Ahlak, kendinden daha yüksek bir şeyden gelmelidir; benlik bir ahlak kaynağı olamaz. (Hookway, 2015: 280)

Ahlâkın kökenine dair çok eskilere kadar gitse de düşüncesi bu konuda berrak değildir. Zira ahlâkın metafizik olma olasılığını dahi göz ardı eden bir tutum sergiler. Ona göre muhtemelen bazı aşkın güçler tarafından yazılmış ya da belki şeylerin doğasında içkin olan ebedi bir ahlâk yasası vardır ve belki de tarihsel ahlâk yalnızca bir dizi ardışık yaklaşımdan ibarettir, ancak bu, tartışmak niyetinde olmadığı metafizik bir hipotezdir. Metafizik bir hipotez olarak gördüğü bu yaklaşımı geride bırakarak; her halükârda ahlâkın belli bir insanlık durumuna bağlı olduğunu ve bu durum gerçekleşmediği sürece sağlıklı vicdanların gerekli olamayacağını, bu insanlık durumunu sağlamak için mücadele etmenin bile görev olduğunu ifade eder (Durkheim, 1960: 423-424).

Tüm bunların yanında Durkheim, dinin geçmişte icra ettiği fonksiyonu da göz ardı etmeden, onun toplumu bir arada tutan en önemli motivasyon kaynağı olduğunu, bu anlamda görevini çok iyi bir şekilde yerine getirdiğini düşünür. Zenginlik ve fakirlik kavramlarına dair yaptığı felsefi çözümleme dikkate değerdir. İki kavramın toplumda sebep olacağı durumları tahlil eden Durkheim, dinlerin bu iki önemli mesele karşısında yoksulluktan yana tutum takınmalarını önemser:

Dinlerin yoksulluğun iyiliklerini, ahlaksal değerini onca yüceltmeleri boşuna değildir. Yoksulluk, gerçekten de insana kendini baskı altına almasını öğreten okulların en iyisidir. Kendi üzerimizde kesintisiz bir disiplini uygulamaya bizi zorlayarak, ortak disiplini uysallıkla kabullenmeye bizi hazırlar. Varsılık ise, bireyi yüksellere taşıyarak ahlaksızlığın kaynağı olan başkaldırı ruhunu uyandırma tehlikesini her an canlı tutar. Elbette bu, insanlığın maddesel koşullarını iyileştirmekten alıkoymak için bir neden değildir. Fakat bolluğun her artışıyla gelen ahlaksal tehlike devasız bir dert değildir ama gözden de kaçırılmamalıdır. (Durkheim, 2013: 258).

Ahlâki görecelilik, Durkheim tarafından dikkate alınan bir meseledir. toplumdaki her bir ahlâki vicdan tarafından ahlâkın tam olarak anlaşılamayacağını, her bir bireyin ahlâki kendi tarzınca yansıttığını, bu anlamda bazı yönlerden ahlâksız hiçbir vicdanın olmadığını, kalıtım, çevre, eğitim vb nedenlerden dolayı bunun böyle olduğunu ifade ettikten sonra durumu şöyle açıklar:

Bir birey yurttaşlık ahlâkının kurallarını şiddetle hissedecek, ancak ev ahlâkının kurallarını o kadar güçlü bir şekilde ya da tersine hissetmeyecektir. Hayırseverliğin görevlerini çok az hisseden bir başkası, sözleşmeye ve adalete derin bir saygı duyabilir. Ahlâkın en temel yönleri, farklı insanlar tarafından farklı şekilde görülür (2009: 19).

Topluma yapılan vurgunun önemini Durkheim özellikle şu sebeple yadsınamaz görmektedir: “Birey asla kendi başına Tanrı fikrini, mitleri ve dine ait dogmaları; sorumluluk ve ahlaki disiplin fikrini v.s. oluşturamazdı.” (2019: 21). Dolayısıyla insan teklerinin her birindeki ahlâk yan yana gelerek kolektif bir ahlâk, din ve doğal olarak da güç oluşturmuş ve toplum denen yapı böylece bireylerden müteşekkil ama bireyleri aşan bir gerçeklik haline gelmiştir. Hayat toplulukla başlamıştır bir nevi. Durkheim’ın düşüncesine göre tanımı gereği bütün insanlarda ortak bir payda olarak bulunması gereken ahlâk, kökeninde ve hedefinde toplum bulunan, kolektif çıkarlara hizmet eden bir unsurdur. O’na göre ahlâka özgü alanın başladığı yer toplumsalın başladığı yerdir (Durkheim, 2016a: 85). Bu anlamda Durkheim, radikal bir ahlâk tasavvuruna sahiptir (Nisbet, 2016: 121). Kişisel çıkarları ahlâki eylemler olarak kabul etmediği için sayıları ne kadar fazla olursa olsun bu bireysel çıkarlar toplamı olan topluluk, onun için bir ‘benzerler’ toplamıdır ve haliyle bu toplamın kolektif çıkarları da ahlâk dışı kabul edilmelidir (Durkheim, 2016a: 86).

Durkheimci ahlâkın temelinde rasyonel/akılcı bir ahlâk anlayışı vardır ve o, ahlâk kavramını ısrarla merkezi bir yerde konumlandırır. (Nisbet, 2016: 121) İlkel toplumlarda ahlâkın olmadığı düşüncesine karşı çıkararak, bunun tarihi bir yanlış olduğunu belirten Durkheim’e göre ahlâki olmayan hiçbir toplum yoktur sadece toplumsal olarak farklı ahlâk anlayışlarından bahsedilebilir. Eskiden olduğu gibi ilkel toplumlarda da ahlâk anlayışı temelde dine dayalıdır (Durkheim, 2016a: 28). Ancak Durkheim, günümüzde artık eğitilmiş zihinler açısından bilimin dinin yerini aldığını düşünür. Bilimin kökenlerinde de dinin bulunduğunu ve doğal olarak bilimin de, mirasçısı sayıldığı din gibi toplumsal bir ürün olduğunu, zira insanların kolektivite olmadan yani bireysel yaşamaları durumunda bilime de ihtiyaç duymayacaklarını ifade eder (Durkheim, 2016a: 96). Haliyle insanın düşünceleri ve eylemleri kolektivite içinde değer ve anlam kazanmakta, insanın bu kolektivitenin dışına çıkmasının pek imkân dâhilinde olmadığı görülmektedir.

Durkheim’in, ahlâk anlayışının eskiden dine dayalı olması ile kastettiği şey, eski düzende insanların birbirlerine karşı olan görev ve sorumluluklarının Tanrı’ya karşı olanlardan daha az olduğudur. Bu temel yükümlülükler, Durkheim’e göre insanlara saygı duymak, yardım etmek, onları korumak değil; ritüellerin kusursuz bir şekilde yerine getirilmesi Tanrılara olan borçların ödenmesi, hatta onlar adına kendini feda etme şeklindedir. İnsanların birbirlerine karşı sorumlulukları ya da yerine getirmeleri gereken ahlâk kuralları oldukça sınırlı sayıdadır ve uyulmaması veya yerine getirilmemesi durumunda hafif cezalara çarptırılmak şeklindedir. Bu toplumlar Durkheim’e göre henüz ahlâki yaşantının başlangıç aşamasındadırlar (Durkheim, 2016a: 28). Evrimci bir zihniyetin ürünü olan bu düşünceye göre, örneğin Antik Yunan’da bile cinayet suçu diğer suçlarla karşılaştırıldığında Tanrılara karşı işlenmiş günahların ya da suçların yanında çok hafif bir cezayı gerektirmekteydi. Zamanla insanların insanlara karşı sorumlulukları çoğalıp ön

plana çıktı ve diğerleri bu anlamda geriledi. Durkheim'a göre bu sürecin hızlı bir şekilde gelişmesinde Hristiyanlığın büyük bir etkisi vardır. Çünkü Hristiyanlık, insanlığın kurtulabilmesi için Tanrı'nın ölümüne göz yummaktadır. Bu da demektir ki Hristiyanlık, insanın Tanrı'ya karşı olan temel görevinin diğer insanlara karşı olan görevlerini yerine getirmek olduğunu öğreten bir dindir. Haliyle bu durum süreci hızlandırmış ve insanların Tanrı'ya karşı yerine getirdikleri günlük ritüeller konusunda gittikçe azalan bir eğilim içerisine girdikleri görülmüştür. Artık günah işlemek en büyük hata olmaktan çıkmıştır (Durkheim, 2016a: 29).

Ona göre günümüzde gerçek günahın ahlâki bir hata yapmak olduğu söylenebilir. Durkheim bunları söylerken açık kapı da bırakmaktadır. Tanrı'nın insanların ahlâki yapılarında hâlâ önemli bir yere sahip olduğunu ve insanların ahlâka saygı duyulmasını sağlamakta ve ona karşı gelindiğinde ise cezalandırma görevini yerine getirdiğine inandıklarını söylemektedir. Yani ahlâka karşı işlenmiş suçlar Tanrı'ya karşı işlenmiş suçlar gibi algılanmaktadır. Sadece burada Tanrı bir bekçilik görevi yapmaktadır. Ahlâk disiplini onun için değil, insanlar için oluşturulmuştur. Tanrı sadece bu disiplinin daha etkin bir şekilde sağlanmasına yardımcı olmaktadır. Özellikle Protestanlık ile birlikte ahlâki özerklikte gelişme görülmüş ve kült alanı gerilemiştir. Böylece Tanrı, ahlâki işlevlerden ibaret bir varlık haline gelmiştir (Durkheim, 2016a: 29). Durkheim, ahlâk kavramının teolojik herhangi bir kavramdan bağımsız bir şekilde düşünülmesi ve oluşturulması gerektiği taraftarıdır. İnsanlığın ilkel dönemleri dediği zamanlarda bunların birbirlerinden ayrılmasının zor olduğunu düşünen Durkheim, ahlâki ve ilahi ilişkisinin zaman içinde giderek çözüldüğünü düşünür. Bu durumu o kadar çok önemser ki hazırlık aşaması yüz yıllarca sürmüş olan bir devrim olarak nitelendirir. (Durkheim, 2016a: 30)

Durkheim'ın ahlâk anlayışında bireyselliğe ve egoizme yer yoktur. Ona göre kişisel bir amaç ahlâki değildir. Eylemlerimizin amacı yaşamak değil; bizim dışımızdaki diğer varlıkları yaşatmak olmalıdır. Zira bu durumda amaç kişisel olmaktan çıkıp ahlâki bir eyleme bürünmektedir. Şayet bir yaşam başka amaçlara hizmet edebiliyorsa yaşama yükümlülüğünü de zaten yerine getirmiş olmaktadır. Sadece yaşamış olmak için yaşamamanın ahlâki bir tarafının olmadığını söyleyen Durkheim, hakeza kendimizi geliştirmek, hayat kalitemizi arttırmak amacıyla yaptığımız ve sadece bizim işimize yarayacak eylemlerin ahlâki bir tarafının olmadığını düşünmektedir. Edinilmiş olan bilimsel ve sanatsal kazanımlar nedeniyle hiç kimsenin herhangi bir ahlâki erdeme sahip olmuş sayılamayacağını, ancak ve ancak bu kazanımlarla ne yaptığı ya da yapacağı konusunun ahlâki erdemin kapısını aralayacağını ifade eder (Durkheim, 2016a: 83). Durkheim, ahlâkın gerçeklik ve geçerlik ölçütünü, bencilliği aşan, ikinci, üçüncü şahıslara ve dolayısıyla topluma ulaşan bir çaba olarak tespit eder. Bunun da öğretilebileceğini, sürdürülebileceğini, seküler ve laik yönüyle de diğer içtepi ve etkilerden ayrı tutulması gerektiğini salık verir. Özellikle *Ahlâk Eğitimi* eseri, bu ahlâki öğretecek olan öğretmenlere verilmiş konferanslardan oluşmuştur. Bunun yanı sıra kariyerinin tümünde ahlâk ile ilgilenmeyi bırakmamış, ülkesinin her tarafında öğretilecek bir yurttaşlık ahlâki kurmakla meşgul olmuştur. O'na göre ahlâk, bir sosyal disiplin biçimi olmalı ve toplumdaki bireyleri sağlam ve kalıcı bağlarla birbirine bağlamalıdır. Bu muhafazakârlık ve bu ahlâk anlayışı, Durkheim'ın düşüncesinin merkezi ve temel bir ögesi olarak kalmıştır (Lukes, 1972: 77-78).

Durkheim'in ahlâk sisteminde, ahlâkın temel işlevlerinden biri; insan davranışlarını düzenlemektir ve yüzyıllar boyunca ahlâk bu görevini yerine getirmiştir. Bu haliyle ahlâk, özünde süreklilik taşıyan ve kolay kolay değişmeyen bir şeydir. Yine ahlâklı olmak, belirli şartlarda belirli eylemlerin tekrarlanmasını gerektiren bir davranış biçiminden başka bir şey değildir. (Durkheim, 2016a: 50) Durkheim, ahlâki davranışların kolektif alışkanlıklar olduğu konusunda son derece nettir. Bu sebeple de kolektif alışkanlıklara boyun eğmeyenlerin, ahlâk kurallarına da boyun eğmeyeceklerini düşünmektedir.

Ahlâki ilkelerden biri düzenlilik ve bu kavram incelendiğinde en az kendisi kadar önemli bir başka kavrama bizi götürmektedir. Bu düzenlilik için yerleşik alışkanlıklara ihtiyaç duyulur. Hâlbuki alışkanlıklar, Durkheim'a göre, kişiye has içsel güçler olarak tanımlanabilirler. Böylece bireyin içinde biriken bu alışkanlıklardan mülhem davranışlar, otomatik olarak dışsallaşmaktadırlar. Alışkanlık, içten dışa doğru denilebilecek bir tür eğilim ya da boyun eğmeye

benzemektedir. (Durkheim, 2016a: 51) Diğer taraftan hâlbuki kural denilen şey aslında bunun tam tersi olup bireyin dışında olan ve bireye dışarıdan dayatılan bir emir ya da tavsiye niteliğindedir. Durkheim'a göre kurallar her yerdedir ve bireylere büyükleri tarafından aktarılmaktadırlar. Bu yüzden ona göre insanlar, ahlâk kurallarını yüzyıllar boyunca ilahi güçlerin emirleri gibi algılamışlardır. Gerekçe olarak da bir kuralın basit bir alışkanlık olmadığını ve keyfe göre değiştirilecek bir davranış biçimi kabul edilemeyeceğini öne sürer. Çünkü kural, iradenin dışında kalan bir şeydir. Kuralda insanı aşan, ona karşı direnen, onu zorlayan ve ona dayatan bir şeyler vardır. Diğer bir ifade ile kuralın doğasında; bireye rağmen ve ondan bağımsız şekilde var olmak vardır (Durkheim, 2016a: 51; 2016b: 26; 2006: 51).

Yine kural demek toplum demek olur ve toplum da içimizdeki sestir. Herhangi bir durumda 'nasıl davranmalıyım' diye sordüğümüzda, 'şöyle yapmalısın' diyen ses. Bu sesi duymazlıktan geldiğimizde, aynı ses tekrar belirip bizi protesto eder. Bu sesin emredici bir vurgu ile konuştuğunu ve bizi aşan, bizden üstün bir varlıktan geldiğini hissederiz ama kim ve ne olduğunu bilemeyiz ya da söyleyemeyiz. Durkheim, bu aşkın ve gizemli sesin halklar tarafından insanüstü metafizik kaynaklara atfedilerek bir kült haline getirildiğini, kült denilen şeyin de temelde bu sese atfedilen otorite olduğunu belirtir. Tarihsel süreçte mitsel bir şekle bürünen bu anlayıştan sıyrılarak toplum gerçekliğine ulaşmak gerekir. Toplum, bireyin içinde bir ahlâki vicdan meydana getirmiştir yani vicdanının sesi, aynı zamanda toplumun bireydeki yansımasıdır ve otoritesinin en kesin delili; üst perdeden çıkan bu sesidir. (Durkheim, 2016a: 116-117; 2018: 254; 2019: 174).

Devasa bir yapı olan toplum, bireyde nasıl içkindir? Birey toplumun en küçük parçası iken, toplum bireyi aşarken, nasıl olur da aynı zamanda bireyde içkindir? Bu soru Durkheim için kolaylıkla cevaplanabilecek bir sorudur. Toplum, bireyi aşarken bireyin içindedir çünkü o sadece ve sadece birey ve bireyler aracılığıyla var olabilir. Toplum, bireyin en iyi parçasıdır ve birey de toplumun olmazsa olmaz parçası olmaktadır. Ancak bu şekilde insan medeni olabilmektedir ya da medeni olabildiği oranda insan olabilmektedir. Durkheim'ın, Rousseau'ya dayandırarak ifade ettiği şekliyle bireyi gerçek bir insan yapan şey medeniyet denilen fikir, inanç ve ilkeler bütünüdür özümsemesi oranındadır. İnsandan, topluma dair olan şeyler mahrum edildiğinde insan sadece hislerine indirgenerek, neredeyse hayvanlarla eş değerde bir varlık konumuna düşmektedir. İnsanın özgürleşmesini, bir kişilik geliştirmesini sağlayan şey, kendine özgü bir gücün egemenliğine sığınmasıdır ve bu güç de bütün bireysel güçlerin toplamından doğan yoğun, akıllı ve ahlâki bir güç olan kolektif güçtür (Durkheim, 2009: 27).

Söz konusu bu kolektif güç ya da toplumun, bireylerden farklı gereksinimleri bulunmaktadır. Toplum, bireylerin çıkarlarını gözetmez ve temelde bireylerden özveri ve feragat bekler. Bireyler, kendilerinden bir şeyleri feda etmeden, feragat ahlâkını benimsemekten toplumun bir parçası olamamaktadırlar. Bir ibadeti gerçekleştirdiklerinde, mesela oruç tuttuklarında, kendilerini sınırlandırmakta, sıkıntıyı göze almaktadırlar, vergilerini ödediklerinde bir özveride, bir fedakârlıkta bulunmuş olmaktadır. Burada birey, bencilliğine direnmekte zira kendisine boyun eğilen güç, ondan bunları istemektedir ve istekleri yerine getirmek, bireyin saygı duyduğu büyük bir gücün varlığına işaret etmektedir. Durkheim, bu gücün, bireyin içgüdüden kaynaklanan kendi iç sesinden farklı, buyurgan bir dış ses olduğunu, bu sebeple de sesini her ne kadar vicdanının içinden duyuyorsa da bireyin bu sese kendi sesi gibi bakamayacağını söyler. Bireye buyurduğu ve birey de bu sese uyduğu için onu, dışında ve üzerinde algıladığı bir varlığa, topluma yakıştırır (Durkheim, 2013: 350-351). Durkheim, dinlerin ve ahlâk kurallarının temelinde yatan aşkınlık düşüncelerinin kaynağını burada arar ve ahlâki mükellefiyetlerin başka bir şekilde açıklanamayacağını düşünür. Bireyi aşan ve onu zorlayan, iten bir otorite olarak toplum, tinsel bir egemenliğe sahiptir ve bu aşkınlık düşüncelerinin kaynağı olarak itiraz kabul etmez.

Onlara temel olsun diye ister özel nitelikte bir kişisel varlık tanıyalım, ister pek açık seçik olmaksızın ahlaksal ülkü adı altında biçimlendireceğimiz soyut bir güç yükleyelim sonuç değişmeyecektir; onlar her zaman birtakım metaforik canlandırmalar olacaklar ve olguları uygun bir biçimde dışa vuramayacaklardır. Fakat simgeledikleri süreç yine de gerçektir. Hangi durumda olursa olsun bizi aşan bir yetke yani toplum tarafından itiliriz ve o yetkenin bizi bağladığı amaçlar tam bir tinsel egemenliği ellerinde tutarlar. Durum

böyleyse, insanların hissettikleri bu üstünlüğü kafalarında tasarlayabilmek için yararlandıkları alışlagelmiş kavramlara karşı yapabileceğimiz tüm itirazlar, olsa olsa o üstünlüğün gerçekliğini küçültebilir (Durkheim, 2013: 352).

Durkheim'a göre insanlar için toplumun iki boyutu vardır: bir yandan kendisinden korkulan, koyduğu kurallara karşı gelinmesine izin vermeyen sert bir kanun koyucuya benzerken; diğer yandan merhametli, yardımsever ve kendisi için can feda edilebilen ilahi bir güce benzemektedir. Ve yine Durkheim, insanlar için toplumun tek amaç olduğunu, bu amacın bireysel amaçların üstünde olduğu için bireylerin kendilerini aştıkları ölçüde bu amaca hizmet ettiklerini ve birey açısından en yüce amacın bu olduğunu söyler. Bu yüzden de diğer tüm insanları aşan en büyük tarihi isimlerin sanatçı, bilim adamı ya da devlet adamları değil; çok önemli ahlâki eylemleri gerçekleştirmiş olan Musa, İsa, Muhammed, Sokrates, Buda, Konfüçyüs gibi isimler olduğunu belirtir. Bunun sebebini de sadece yetenekli ve bizden büyük adamlar olmalarına değil; büyük toplulukları kişisel düzeyde temsil edebilmelerine bağlamakta, haliyle de insanüstü varlıklar konumuna, Tanrısal gücün yakınında bir yere yükseltildiklerini düşünmektedir (Durkheim, 2016a: 120).

Durkheim, dinin, ahlâki aşkın bir güçle ilişkilendirerek, ahlâki emirlerin sahip oldukları otoriteyi hem kuvvetlendirdiğini hem de otoritenin rahatlıkla algılanmasını sağladığını söyler (Durkheim, 2016a: 131). Durkheim'a göre ilahi varlık; bireyin gerçekleştirmeye, benzemeye hatta birleşmeye çalıştığı bir idealdi. Bir ideal olan ve insana modellik yapan Tanrı, insanların kendisinden bir parça yani ruh taşıdıklarını düşündükleri, haliyle Tanrı'nın yansıması ve birey doğasının ilahi bir parçası olarak kabul edilen bu ruh, geliştirilmesi gereken bir unsurdu. Böylece bireysel irade, kendisinden daha üstün bir iradeye tâbi olmakta, bireyler arası yükümlülüklerin kökeninde de bu yüce varlık bulunmaktaydı. Ancak Durkheim, deney-üstü varlık dediği kavram ya da kavramlar yerine rasyonel terimler koyarak ve toplum adını verdiği doğrudan gözlemlenebilen ampirik bir varlığı ikame ederek meseleyi açıklığa kavuşturduğunu düşünür (Durkheim, 2016a: 132). Durkheim, dinin rasyonel karşılığına ulaştığını düşündüğü toplum için; ilahi gücün, kolektivitenin simgesel ifadesi olduğunu iddia eder. Nasıl ki mü'min, bilincinin eşsiz parçasını ilahi varlığın bir parçası ya da yansıması olarak görüyorsa Durkheim da toplumu kendisinin bir parçası olarak gördüğünü söyler. Tam da burada toplumsal yaptırımların, öteki dünya anlayışının toplum adını verdiği sistemde bulunmadığını söyleyenler için, dine dayalı ahlâkın da gücünü buradan almadığını zira bu yaptırımların söz konusu olmadığı dinlerin bulunduğunu ileri sürer (Durkheim, 2016a: 133). Durkheim, rasyonel hâle getirdiğini iddia ettiği ahlâk anlayışının, dinî temele oturan ahlâk anlayışından daha hareketli ve değişebilen bir karakterde olduğunu ve böylece toplumsal işlevini yerine getirebildiğini ancak dinî ahlâkın, ilahi varlığın koyduğu bir yasa olarak algılandığı için değişmez nitelikte olduğunu söyler (Durkheim, 2016a: 134). Toplumun doğası sürekli bir şekilde değiştiğinden, ahlâk da gerekli oldukça bu değişikliğe ayak uyduracak bir esnekliğe sahip olmak zorundadır (Durkheim, 2016a: 78).

Ahlâkın pratik boyutunu teorik boyutu kadar önemseyen hatta ondan daha fazla insanların ahlâki davranmasını önemseyen Durkheim, bu anlamda toplumsal dayanışma ve bütünleşme kavramlarına büyük önem verir. Teorik düşüncelerinin pratiğe aktarılma gayretini ifade eden *Ahlak Eğitimi, Toplumda İşbölümü, İntihar* gibi eserlerinden bunu anlamak mümkündür. Bu bağlamda teorik mülahazalarının yanında var olan ve olması gerekene dair yorum ve tespitleri önemlidir. Mesela Durkheim'a göre topluluklar için olduğu kadar bireyler için de amaçsız yaşamak kötü sonuçlara yol açmaktadır. Bu sebeple bir toplumdaki ahlâki güçler devreye girmediğinde, herkes için faydalı olabilecek bir işin başarılı olabilmesi için gayret sarf edilmediğinde, ahlâki durumdan sapılmakta, hastalıklı ve zararlı bir yola girilmiş olmaktadır (Durkheim, 2016a:35) Bu bağlamda örneğin Durkheim'a göre intihar ahlâk dışı bencil bir bireycilik anlamına gelir zira bu şekilde insanlık dini yadsınmıştır (Durkheim, 2013: 353).

Toplum zarar görüyor, çünkü bugün en saygın ahlâk kurallarının dayandığı ve üyeleri arasında neredeyse tek bağ olan duygu saldırıya uğramıştır; bu saldırı herhangi bir kısıtlamayla engellenmezse toplum zayıflar. Ona saldırılıp da toplum vicdanı karşı koymayınca o duyguda en ufak bir güç kalır mı? İnsan ne bireyin

ne topluluğun canının istediğince el atamayacağı kutsal bir nesne kabul edildiğine göre, ona yapılan her saldırı yasaklanmalıdır. Suçlu ile kurbanın aynı kişi ve aynı özne olmasının önemi yoktur: O edimden doğan toplumsal dert failin aynı zamanda acıyı çeken de olmasıyla ortadan kalkmıyor (Durkheim, 2013: 354).

Durkheim, ahlâki ve ahlâk dışı davranışlar sorununa eğilmiş ve ‘ahlâk bilimi’nin pratiğe ulaştırıcı tarafıyla ilgilenmiş, toplumu ahlâki yapan erdemlerin ilkelerini belirlemiş, toplumu ayakta tutacak kuralların öğretilmesine büyük önem vermiştir. Ona göre dayanışma kaynağı olan her şey ahlâkidir, bireyi diğer bireyi dikkate almaya iten her şey ahlâkidir, bireyi, davranışını düzeltmesi için zorlayan her şey ahlâkidir. (2019: 149) Bu anlamda da çıkarından vazgeçme, fedakârlık, kendini sınırlama kavramlarına büyük önem atfetmiş, bunlar olmadan toplumun ahlâkilik kazanamayacağını vurgulamıştır (2006: 57).

Yine mesela ona göre haksızlık akıldışı ve saçma bir şeydir (Durkheim, 2016a: 34). Bunun gibi cinayet ve hırsızlık konusunda da şunları söyler:

Ahlâk dışılığı en eksiksiz olan fiiller, cinayet ve hırsızlıktır ve bu tür fiillerin ahlâk dışı niteliği yabancılara karşı işlendiklerinde hiçbir şekilde hafiflemez. Ev ahlâkı, meslek ahlâkı, yurttaşlık ahlâkı hiç kuşkusuz bu kadar can alıcı değildir. Bu vazifelerden birini yerine getirmeyen biri bize, diğer iki tecavüzden birini işleyen birinden daha az kabahatli görünür. Bu fikir öylesine genelleşmiş ve zihinlere öylesine kazınmıştır ki, ortak bilinç açısından suç esas olarak veya hemen hemen sadece öldürmek, yaralamak, çalmaktan ibarettir. Suçlu kişiliğini gözümüzün önünde canlandırırken, hep bir başkasının malına veya canına kasteden birini aklımıza getiririz. (Durkheim, 2006: 165-166).

Tüm bunlardan sonra Durkheim’ın, ahlâki davranışın ve doğal olarak da toplumun temeli olarak gördüğü bir kavram öne çıkmaktadır: Altruizm. Yani başkalarının çıkarlarını kendi çıkarları gibi görmek ve gözetmek (2019: 122). Ona göre, insanlar uzlaşmadan, birbirlerine karşı tavizler vermeden, birbirleriyle güçlü bağlar kurmadan birlikte yaşayamazlar. Nihayetinde bireyler kendi kendilerine yeten varlıklar değildir ve aslında onlar toplum için çalıştıkça toplum da onlara istedikleri, ihtiyaçları olan şeyleri sunmaktadır. Yani karşılıklı bir kazanma durumu söz konusudur. Birey fedakârlıkta bulunurken, eninde sonunda kazanan kendisi olmaktadır ve toplum da bu durumdan kârlı çıkmaktadır. Sonuç olarak Durkheim’ın altruizmi toplumun, toplum da bireyin yaşamını kolaylaştırmakta ve birey, topluma olan bağımlılığını pekiştirmektedir (2019: 122-123).

Her ne kadar altruizm, toplumun temelini oluşturan ve bireyin davranışının ahlâkilik kaynağı sayılan bir unsur ise de birey tarafından kolayca yerine getirilemeyebilmektedir. Çünkü bireyin doğasının düalitesi (homo duplex) bu konuda bazı zorluklar çıkarmaktadır. Birey, vücudu ve ruhu, bireysel ve kolektif arasında gidip gelmekte, ayrıca bu iki kavram arasındaki antagonizma, bir bölünmeye sebep olmaksızın, içgüdülerini ve tutkularını rahatsız etmeksizin bireyin ahlâki amaçlar gütmesine izin vermemektedir. Özetle içinde fedakârlık olmayan hiçbir ahlâki eylem bulunmamaktadır (Durkheim, 2019: 165). Yine insanın doğasının bu özelliği -iç çelişkisi- onun feragat etmeksizin bir şeyleri anlamasına izin vermemektedir. Pascal’ın, insanın ‘hem melek hem canavar’ olduğuna dönük tespitine katılan Durkheim için, diğerine acı çektiirmeden bu iki yapıdan birinin takip edilemeyeceği ve haliyle de insan için acı çekmeden kendisiyle uyum içinde olmasının mümkün olmadığı açıktır. Bu da insan için saf sevginin olamaması, bu iki karşıt varlığın aynı anda tatmin edilememesi, sonuçta da her zaman insanın içinde biraz acı olması anlamına gelmektedir (2019: 166).

5. Değerlendirme ve Sonuç

Ahlâk anlayışını ve sosyolojisindeki izdüşümlerini irdelediğimiz bu çalışmada Durkheim, en temelde modern toplumun zihniyetine ve yaşantısına uygun bir ahlâk anlayışı ikame etmek için geçmişin ve bugünün birikiminden eklektik bir şekilde yararlanmıştır. Birey ve ahlâk, toplum ve ahlâk, din ve ahlâk ilişkisini ve bu ilişkilerdeki organik bağı; rasyonel, akılcı, laik anlayış lehine yerinden oynatmaya girişmiştir. Bu anlayışın ilk elden eleştiriye tâbi tutulması gereken yönü:

soyut, öznel, metafizik yönleri bulunan bir olguyu; somut, nesnel, rasyonel bir zeminde bilimin nesnesi haline getirmek olmalıdır. Deney ve gözlem dışı bir olguyu bilimin nesnesi yapmak, en başta rasyonel düşünceye uymamakta ve seküler düzeyde ele almak, en azından olguya şiddet uygulamak anlamına gelmektedir. Çünkü ahlâk, böyle bir girişimle doğasından, köklerinden, bütünlüklü yapısından ayrıştırılarak ele alınmakta, modern insanın seküler zihniyetinin sınırlarına hapsedilmektedir. Diğer yandan Durkheim, her ne kadar ahlâk olgusunu rasyonel hâle getirdiğini ifade etse de bunun başarılı olduğu, izaha kavuşturulduğu bir ahlâk olgusu görmek çok zordur. Bireylerin ve toplumların tahayyülünde ahlâk, soyut ve din ile ilintili olarak durmaya devam etmektedir. Beden ve ruhtan müteşekkil insan için bu durum böyle kalmayı da sürdürecektir. Haliyle Durkheim zaviyesinden bakıldığında söz konusu girişim belli oranda başarılı gözükse de bu ‘belli oran’, nesnellığe kavuşacak, somut addedilecek seviyeye varamayacaktır zira en başta ahlâk olgusunun doğası buna karşı direnecektir.

Ahlâkı Tanrısal/kutsal boyunduruktan kurtardığını düşünüp toplumsal/seküler boyunduruğun eline vermek demek olan bu girişim, bu haliyle zaten çelişkilidir. Fayda anlamında bakılırsa da işlevselliği ve etkisi azaltılmış bir ahlâk sisteminin uyarlanmasından bahsedebiliriz. Şu da sorulabilir; aşkın olandan, kutsaldan vazgeçmek pahasına birey düzeyine seküler olarak indirgenmeye çalışılan ahlâkın bu modern ikamesinin geçmiştekinden daha doğru ve işlevsel olduğunu iddia etmek ne kadar doğrudur? Nihayetinde Durkheim’ın bu girişimi modern anlayışın, aydınlanmanın zorunlu sonucudur. Öyle ki binlerce yılın birikimini ve tecrübesini taşıyan ahlâk olgusu bir çırpıda sekülerize edilmeye, geleneksel bağlarından ayrıştırılmaya çalışılmaktadır. Durkheim’ın, geçmişte ahlâkın dine bağlandığına, onsuz anlaşılamadığına, bunun da ilkel dediği insanların bir yanılsaması olduğuna, gerçekte tüm bunların toplum tarafından üretildiğine dönük tespitini de doğru kabul etmek mümkün değildir. Çünkü kendi dönemi içerisinde işlevsel olmuş, toplumsal dayanışma ve bütünleşmeyi sağlamış bir olgu hakkında bugünün ‘seküler’ anlayışıyla bakarak nitelemeye bulunmak; atfedilen yanılsamaya çelişkili bir şekilde düşmek anlamına gelir. Kaldı ki Durkheim’ın bu görüşünün de yanılsama olarak nitelendirilecek bir dönemle sınanması gayet olası bir durumdur. Olgusal gerçekliği tespit etmeye çalışmak ve değerlendirmek ile tarihsel olgulara dair yargılamalarda bulunmak farklı şeylerdir. Hem Durkheim’ın olguları “şey” olarak inceleme ilkesine de uygun düşmemektedir.

Sosyoloji disiplini içerisinde konuşan biri için fazla iddialı bir şekilde ahlâkın kaynağını toplum dışında başka bir yerlerde bulmanın imkânsız olduğunu söylemesi şaşırtıcıdır. Topluma ve toplumsala dair bu inanç ve netlik durumu, Durkheim’ın şahsında sosyolojizm ile açıklanabilir.

Başka bir husus olarak; Durkheim, aklı aşkın bir varlık olarak görmez, aşkınlık düşüncesini de yadsır ancak aşkınlık düşüncesine sahip toplulukların kutsallarını kullanmakta ve uyarlamakta tereddüt etmez. Tanrı’ya izafe edilen sıfatları olduğu gibi kendisinin ikame ettiği kutsala; ‘toplum’a izafe eder. Toplum’un mü’minlerini Tanrı’nın mü’minlerine tercih eder. Toplum adını verdiği sistemde öteki dünya anlayışının olmadığı eleştirisine karşı; dine dayalı ahlâkın gücünü buradan almadığını zira bu yaptırımların söz konusu olmadığı dinlerin bulunduğunu ileri sürer. Ancak bunu o dinlerin eksiği olarak düşünmediği gibi dinden beslenen ahlâkın ve öteki dünya yaptırımlarının çoğunlukta olduğu dinleri de göz ardı eder. Öte yandan çağdaş dönemde seküler ahlaka yöneltilen; ‘ahlaki eylemin motivasyon kaynağı denir’ sorusu da cevabını bulmuş değildir. Tıpkı bunun gibi, şu sorular da tartışılmaya devam etmektedir: Bir Tanrı inancına dayanmayan ahlaki sistemde bireyler neden ahlaklı ve erdemli davranırsın? Bu ahlakiliği ve erdemliliği neden ve nereye kadar sürdürsün? Topluma karşı ödev ve toplumsal fayda söylemi ahlaki eylem için yeterli bir motivasyon sağlar mı? Tanrı inancı olmaksızın objektif bir ahlak mümkün müdür? Muğlak, göreceli, insan veya toplum tarafından belirlenmiş iyi ve kötü tanımları ile ahlak temellendirilebilir mi? Tabii ki bu sorular başka bir makalenin konusu olarak hacimli bir incelemeyi hak den türdendir.

Bu kısa kritikten sonra sonuç olarak; Durkheim, her hâlükârda ahlâka dair önemli felsefi ve sosyolojik çıkarımlar yapmayı başarmış, ahlâki unsurları açıklamada ve ahlâkın işlevini izaha kavuşturmada belli oranda muktedir olmuştur diyebiliriz. Ahlâk felsefesi ve sosyolojisi yapmış olan Durkheim, geçmişten bugüne, teoriden pratiğe, izdüşümlerini

göstermeye çalıştığı ahlâk konusunda denebilir ki en fazla çaba sarf etmiş sosyologların başında gelmiştir. Ahlâk ve din ilişkisine dair önemli tespitlerde bulunmuş ve din ile ahlâkı ayıran çizgiler çekerek, evrimci bir düşünce sistematiğiyle dinin, yerini ahlâka ve doğal olarak da topluma bıraktığını göstermeye çalışmıştır. Dinin yerine toplumu ikame etmiş olup bu toplumun kurallarını da ‘laik ahlâk’ sistemi şeklinde yeniden tasarlamıştır. Ahlâk gibi zor ve soyut bir konuyu sosyolojinin nesnesi kılarak onu seküler bir zemine çekmiş, ahlâkı bir ‘şey’ olarak inceleyip nesnel ve somut bir ahlâk anlayışını yerleşik kılmaya çalışmıştır. Adına ‘ahlâk bilimi’ diyecek kadar önemseydiği sosyolojiyi, tüm yurttaşların ahlâkı kuralları edinmesi için göreve koşmuş ve pratik bir ahlâk eğitiminin oluşturulması ve öğretilmesi için de sosyolojiden sonuna kadar yararlanmıştır. Onun sosyolojisi; toplum temelinde din ve ahlâk olgularını açıklığa kavuşturma, gerçek ve geçerli kılma işlevselciliğinin aracı olma görevini üstlenmiştir ve bu işlevselciliği de büyük takipçiler kazanmasına, günümüzde de sürdürülen bir ekolün serpilip gelişmesine yardımcı olmuştur.

Durkheim, bir tek ahlâktan, grubun ahlâkını oluşturan nesnel ahlâktan; bireysel vicdanların anladığı, kavradığı öznel tarzlar meydana geldiğini söylemiştir. M. Eliade’in, kutsalın toplumda saf olarak bulunamayacağı ifadesindeki gibi Durkheim, kolektif ahlâkın bireylerde saf ya da tam olarak bulunmadığını, nesnellikten öznelliklere kayma durumunda olduğunu, ahlâkı göreceliliğin varlığını tespit etmiştir. Bu sebeple de her bireyin bir yönden ya da belli oranda ahlâksız olduğunu vurgulamıştır.

Durkheim, toplumun birey üzerindeki üstünlüğünü ve etkisini izah etmek için, insanın kendine karşı görev ve sorumluluklarının neler olduğunu da toplumun söylediğini ifade etmiştir. Bu anlamıyla toplum denilen organizma Tanrısal bir nitelik kazanmakta, bu kutsallık ona yüce bir otorite sağlamakta, bireylerin hem amacı, hem kutsalı, hem de anne ve babası gibi nitelikler kazanmaktadır.

Geçmiş toplumlarda bu kadar merkezi bir yeri olan din kurumunun, modern dönemde etkinliğini kaybetmesi durumunda onun yerine ikame edilecek başka bir kurum ya da toplumsal olgunun yokluğu meselesi, Durkheim’ı bu konuda arayışa iten nedenlerden biri olmuştur. Diğer yandan, bilimsel ve seküler bir ahlâkın varlığına dair olan kesin inanç ve ihtiyaç, Durkheim’ın toplumsala dair kaygılarının sonucunda oluşmuştur. Daha açık bir ifade ile modern dönemde seküler bir uyarılma olarak Durkheim tarafından ahlâk yeniden inşa edilmiştir. Eskiden dinin üstlendiği toplumu bir arada tutma, bireyler arası bütünleştirme ve dayanışmayı sağlama gibi insanın toplumsal varlık olma zorunluluğu ve bunu sağlama gerekliliğini Durkheim kesin bir şekilde anlamış ve bunu modern dönemde de ‘olması gereken’ bir ‘çimento’ görevi görecektir, dinin yerine ikame edilecek ideal bir ‘seküler/laik ahlâk’ vasıtasıyla sağlanması gerektiğini tespit etmiştir. Durkheim’cı ahlâkın, kendi ifadesiyle *Vatandaşlık Ahlâkı*’nın, kutsallarını, ayetlerini, adına *Toplum* dediği Tanrısal otorite belirlemekte, modern toplumların ilahı olarak toplum ve onun yasaları olan ahlâk, Durkheim tarafından delilleriyle birlikte ileri sürülmüş bulunmaktadır. Görüldüğü üzere Durkheim tarafından ahlâkın bilimsel temelde incelenip seküler bir zemine oturtulması için sosyoloji yegâne araç olarak seçilmiştir.

Kaynakça

- Aron, R. (2010). *Sosyolojik Düşüncenin Evreleri*, (Korkmaz Alemdar, Çev.), (8. Baskı), Kırmızı Yay. İstanbul.
- Coser, L. A. (2015). *Sosyolojik Düşüncenin Ustaları -Tarihsel ve Toplumsal Bağlamlarında Fikirler-*, (H. Hülür, S. Tokar ve İ. Mazman, Çev.), (2. Baskı), De Ki Basım Yayım, Ankara.
- Durkheim, E. (2019). *Ahlâk ve Toplum*, (Duygu Çenesiz, Çev.), (2. Baskı), Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Durkheim, E. (2018). *Dini Hayatın İlkel Biçimleri*, (Fuat Aydın, Çev.), (3. Baskı), Eskiye Yayınları, Ankara.
- Durkheim, E. (2016a). *Ahlâk Eğitimi*, (Oğuz Adanır, Çev.), (3. Baskı), Say Yayınları, İstanbul.
- Durkheim, E. (2016b). *Sosyolojik Yöntemin Kuralları*, (Özcan Doğan, Çev.), (2. Baskı), Doğu Batı Yay. Ankara.
- Durkheim, E. (2013). *İntihar*, (Zühre İlkelen, Çev.), (1. Baskı), Pozitif Yay. İstanbul.

- Durkheim, E. (2009). *Sociology and Philosophy*, Tr. D. F. Pocock, Taylor & Francis e-Library, London. <https://doi.org/10.4324/9780203092361>
- Durkheim, E. (2006). *Sosyoloji Dersleri*, (Ali Berktaş, Çev.), (1. Baskı), İletişim Yay. İstanbul.
- Durkheim, E. (1986). *Meslek Ahlakı*, (Mehmet Karasan, Çev.), (3. Baskı), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Durkheim, E. (1960). *The Division of Labour in Society*, Tr. George Simpson, (Fourth Printing), Macmillian Company, The Free Press, New York. <https://ia601408.us.archive.org/14/items/in.ernet.dli.2015.233884/2015.233884.The-Division.pdf>.
- Gofman, A. (2019). “Tradition, Morality and Solidarity in Durkheim’s Theory”, *İstanbul Üniv. Sosyoloji Dergisi*, 39, 25–39. <https://doi.org/10.26650/SJ.2019.39.1.0007>
- Gorski, P. S. (2017). Recovered Goods: Durkheimian Sociology as Virtue Ethics, In: Carr, D., Arthur, J., Kristjansson, K. (eds), *Varieties of Virtue Ethics*, Palgrave Macmillan, London. https://doi.org/10.1057/978-1-137-59177-7_11
- Hookway, N. (2015). Moral Decline Sociology: Critiquing the Legacy of Durkheim, *Journal of Sociology*, 51(2), pp.271-284. <https://doi.org/10.1177/1440783313514644>
- Karsenti, Bruno. (2012). Durkheim and the Moral Fact, *A Companion to Moral Anthropology*, (Ed. Didier Fassin), First Published: 22 August 2012, Wiley-Blackwell, pp.19-36. <https://doi.org/10.1002/9781118290620.ch1>.
- Lukes, S. (1972). *Émile Durkheim, His Life and Work -A Historical and Critical Study-* Harper & Row Publishers, New York. <https://www.scribd.com/document/679383608/Steven-Lukes-A-mile-Durkheim-Emile-Durkheim-His-Life-and-Work-a-Historical-and-Critical-Study-Stanford-University-Press-1985>.
- Nisbet, R. (2016). *Sosyolojik Düşünce Geleneği*, (Yusuf Kaplan, Çev.), (2. Baskı), Paradigma Yay. İstanbul.
- Turner, J. H. vd., (2018). *Sosyolojik Teorinin Oluşumu*, (Ümit Tatlıcan, Çev.), (7. Baskı), Sentez Yayınları, Bursa.

Esra Nurten GÜL
Öğr. Gör. Dr., Uşak Üniversitesi, esra.gul@usak.edu.tr, Uşak-Türkiye
ORCID: 0000-0003-4657-773X

Seramik Kaplama Malzemelerinin Yüzey Tasarımında “Book Match Tekniği”nin Kullanılması

Özet

Coğrafi koşullar bulunduğu konuma çeşitli hammadde kaynakları sunmaktadır. Kireçtaşı, dolomit gibi kayaların basınç ve sıcaklık altında kristalleşmesiyle oluşan mermer, coğrafi koşulların ülkemize (Türkiye) sunduğu önemli bir kaynaktır. Aynı bloktan ya da damardan belirli bir aralıkla dilimlenerek kesilerek açılması sağlanan mermerlerin cilalanıp yan yana getirilmesi ile oluşturulan yeni mermer görüntüsü Book Match olarak adlandırılmaktadır. Bu teknikle üretilen mermerler; tasarımcılar ve mimarlar tarafından estetik görünüm sunması sebebiyle tercih edilmektedir. Ne yazık ki doğanın sunmuş olduğu kaynaklar sınırlıdır ve dikkatli bir şekilde kullanılması gerekmektedir. Kaplama malzemeleri, teknolojinin sunmuş olduğu imkânlar dâhilinde gelişme gösteren yapı unsurları olmuştur. Kaplama malzemelerindeki üretimi teknoloji ve hammadde kaynakları belirlerken, dekor tasarım süreci kullanıcıların, müşteri istekleri doğrultusunda tasarımcılar tarafından gerçekleştirilmektedir. Bir mermer üretim tekniği olan “Book Match Tekniğinin” kaplama malzemeleri üzerinde uygulanması, kullanıcı ihtiyaçlarını karşılamak ve sınırlı olan kaynakları korumak adına önemli bir çözüm olabileceği düşünülmektedir. Bilgisayar destekli tasarım uygulamalarının günümüz teknolojisinin sunmuş olduğu Ink-jet baskı teknikleri ile birleşmesi ile, gerçeğe yakın görüntülerin seri üretimi yapılabilecek hale gelmektedir. Çalışmada, çeşitli mermerlerin doku görüntülerinden elde edilen veriler, bilgisayar destekli tasarım programına (Adobe Photoshop) aktarılmış; veriler doğrultusunda seramik kaplama malzemelerinin yüzeylerine uygulanmak üzere “Book Match Tekniği” olarak tanımlanan tasarımlar yapılmıştır. Tasarım uygulamalarının günümüz teknolojisine uygun baskı teknikleri ile endüstriyel olarak uygulanabilmesi için Ink-jet teknolojisinde kullanılabilecek gri, kahverengi tonları, mavi tonları tercih edilmiştir. Sonuç olarak; seramik kaplama malzemelerinin yüzeylerinin “Book Match Tekniği” ile tasarlanmasıyla hammadde kaynaklarının korunmasını sağlayan, doğal görünüm sunarak kullanıcı taleplerini karşılayan modern tasarımlar ortaya koyulabileceği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Book Match, Seramik, Tasarım, Ink-jet

Book Match Technique and Use in Ceramic Tile Design

Abstract

Geographical conditions provide various raw material sources in the region. Marble, formed by the crystallization of rocks such as limestone and dolomite under pressure and heat, is an important resource provided by geographical conditions in our country (Turkey). The new marble appearance created by polishing and placing side by side marble slabs cut from the same block or vein at specific intervals is called Book Match. Marble produced using this technique is preferred by designers and architects for its aesthetic appearance. Unfortunately, the resources provided by nature are limited and must be used carefully. Covering materials have become structural elements that have developed within the possibilities offered by technology. While technology and raw material resources determine the production of covering materials, the decoration design process is carried out by designers in line with user and customer requests. The application of the “Book Match Technique,” a marble production technique, to coating materials is considered an important solution for meeting user needs and conserving limited resources. When computer-aided design applications

are combined with inkjet printing techniques offered by today's technology, it becomes possible to mass-produce images that are close to reality. In this study, data obtained from the texture images of various marbles were transferred to computer-aided design programs (Adobe Photoshop), and designs called “Book Match Technique” were created to be applied to the surfaces of ceramic coating materials using these images. To ensure that the design applications could be industrially implemented using modern printing techniques, gray, brown, and blue tones suitable for Ink-jet technology were selected. As a result, it was observed that the use of the “Book Match Technique” in the surface designs of ceramic coating materials could produce modern designs that preserve raw material resources while providing a natural appearance that meets user needs.

Keywords: Book Match, Ceramic, Design, Ink-jet

1. Giriş

Seramik kaplama malzemeleri, teknolojinin gelişmesine bağlı olarak hammadde kullanımının çeşitliliği, ebat, dekor tasarımı konularında sürekli gelişim ve değişim göstermektedir. Bu değişim yenilikçi ürünleri beraberinde getirmektedir. Yeni ürünler ortaya koyabilmesi teknoloji ile doğrudan bağlantılı olduğundan üreticiler mevcut pazarda rekabet edebilmesi için güncel teknolojileri takip etmek zorundadır. Güncellenen teknolojilerin kullanımıyla artan üretime bağlı olarak düşen maliyetler, geçmişte sadece, mutfak ve yer kaplaması olarak kullanılan kaplama malzemeleri günümüzde her mekânda uygulanabilir hale gelmiştir. Mekanik direnç özellikleri sayesinde dolaşımın fazla olduğu kamusal alanlarda yer karosu kullanımı tercih sebebi olmuştur. Fiziksel ve mekanik özelliklerin yanı sıra ürün tasarımları da taleplerde rol oynamaktadır. Ürünlerin renk ve desen seçiminde uygulanacağı mekân önemlidir. Teknik özellikleri, sunmuş oldukları estetik görünümle sebebiyle mimari alanlarda doğal taş kullanımı tercih edilmektedir. Bu sebeple seramik kaplama malzeme üreticileri desenlerinde taş görünümlü tasarımlara yer vermeye başlamıştır.

2. Book Match Tekniği



a.

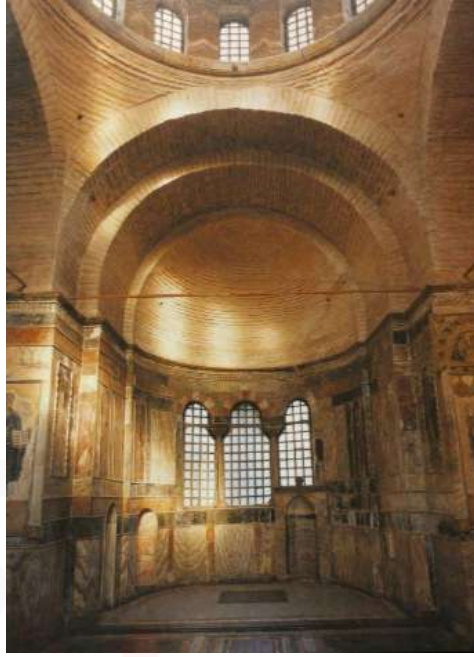
Vestibül Mozaïği



b. Komnenos Mozaïği

Görsel 1. Book Match Tekniği ile oluşturulmuş mermer plakalar (Ayasofya, İstanbul - Gül, Kişisel Arşiv, 2023)

Temelleri 536 yılı Iustianos dönemine tarihlendirilen; Heraklius (610-641) ve V. Konstantinos (741-775) döneminde ve 9. yüzyılda Suriye’den gelen rahiplere kapısını açan (Öngen ve Aysal, 2016, 139) döneminde manastır, günümüzde Kariye Camii ve Müzesi olarak adlandırılmaktadır. Yapının duvarlarında book match tekniği ile birleştirilen mermer bloklar bulunmaktadır. Görsel 2 a’da Kariye Camii ve Müzesi’nin Naos kısmı, b’de Nartex kısmı görülmektedir.



Görsel 2. a. İç Görünüm Naos

(Ousterhout, 2002, 12)

b. İç Görünüm Nartex

(Ousterhout, 2002, 36)

Görsel 3 a ve b'de Kariye Camii ve Müzesi'nde bulunan mermer levhalar görülmektedir.



Görsel 3 a. Ana Mekân Batı Duvarı

b. Duvar Levhaları

Görsel 3'te görülen zemin ve duvar kaplamalarında kullanılan levhalar, Marmara (Marmor Proconnessium) mermeridir. Marmara Denizi çevresi, Saraylar köyü güney kısmı ile İlyas Dağı granitoid kütlesi arasındaki alandan çıkarılmaktadır (Öngen ve Aysal, 2016). Mermer eşleştirmesi "scoutlosis" tekniğine göre yerleştirilmiştir (Öngen ve Aysal, 2016, 146).

Book match tekniğinin ilk adımı devasa doğal taş bloklarının taş ocağından çıkarılıp bir işleme tesisine getirilmesi ile başlamaktadır. Bu bloklar, son derece keskin bıçaklardan oluşan katraç (Gang Saw) adı verilen özel bir alet kullanılarak dilimler halinde hassas bir biçimde kesilir. Book Match tekniği için genellikle doğal taşların 2 cm genişliğinde kesilmesi tercih edilmektedir. Kesme yönü taşların estetik görünümünü etkileyen en önemli faktördür. Kesme yönü, hassas yataklanma düzlemine sahip taşlarda, estetik görünümü etkilemektedir (Karkas, Özgünler, 2023, 17). Taş bloğun kesme işlemi yataklanma düzlemine dik gerçekleştirilirse (vein cut) damarlı desenler, yataklanma düzlemine gerçekleştirilirse (fleuri/cross cut) çapraz desenler oluşmaktadır (Schulz, Schulz, 2020). Taşın yataklanma düzleminde oluşan damarların çeşidine bağlı olarak çeşitli desenler oluşacağı için damarlanma yapısı önemlidir (Marmo, Bradley, 1998). Görsel 4'te taş bloğun kesim aşaması görülmektedir.



Görsel 4. Taş Bloğun Kesimi (<http 2>)

Book Match tekniğinde iki veya daha fazla plakanın, malzemenin damarlarının oluşturduğu desen ve hareketin bir birini takip edecek şekilde eşleştirilmesi ile simetri oluşturulması sağlanır. Aynı bloktan elde edilen plakaların, kesim sonrasında uç uca yerleştirilmesiyle damarlanma, hareket, renk dokularının bir plakadan diğerine geçişiyle desen takibi sağlanır [<http 1>]. Görsel 5’te kesimi yapılmış, dilimlenerek açılmış taş bloklar görülmektedir.



Görsel 5. Dilimlenerek Açılmış Bloklar [<http 3>]

Bloklardan elde edilen plakalara tarama işlemi yapılması, malzemenin en etkin şekilde kullanılmasını sağlayacak, meydana gelebilecek fire yüzdesini azaltacaktır. Görsel 6’da tarama işlemi görülmektedir.



Görsel 6. Tarama İşlemi [<http 4>]

Kesilen plakalar cilalama işlemine tabi tutulmaktadır. Cilalamadaki en temel amaç malzemenin dokusunu ve ince ayrıntılarını ortaya çıkartarak özelliklerini yansıtmaktır. Bu teknikte iki plakanın karşıt yüzeyleri (yani kesimden önce yapışık kısımlar) birbirinin simetrisi olan tek plaka haline getirilmektedir. Book Match Tekniği aslında dikeydeki blok malzemenin yataya taşınması olarak tanımlanabilir. Kesilen bloktan elde edilen plakalar yatay olarak eşleştirildiği gibi, plaka yüzey dokuları uygunsa dikey eşleştirmede yapılabilir. Dikey eşleştirme ile geniş alanların elde edilmesi

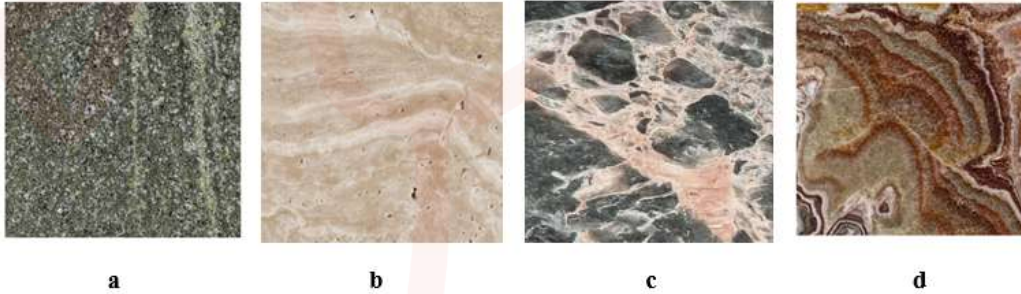
mümkündür. Plaka sayısının artmasıyla oluşturulacak yüzeyin görsel algısı daha etkili olacaktır. Görsel 7’de Book Match tekniği ile oluşturulan mermer yüzeyler görülmektedir.



Görsel 7. Book Match Tekniği İle Oluşturulan Mermer Yüzeyler ([http 5](http://5))

Görsel 4 a’da görülen yüzey dört plaka ile oluşturulurken Görsel 4 b’deki yüzey sekiz plaka ile oluşturulmuştur.

Book Match Tekniği için en uygun malzemeler, damarlanması ve çizgisel dokusu olan taşlardır. Görsel 5’te görüldüğü üzere, granit, traverten, mermer, onix gibi doku etkisi yüksek doğal taşlar bu teknik için uygun özelliktedir. Granit, genellikle iri taneli, kuvars içeriği yüksek, magmatik kökenli kayadır (Yılmaz, 2008, 77). Travertenlerin fiziksel ve dokusal özellikleri, çökelmiş olduğu suyun sıcaklığına göre farklılık göstermektedir. (Polat, 2011, 391). Mermer, yüksek sıcaklık ve basınç altında başkalaşıma uğramış kalkerdir (Çetin, 2003, 244). Oniks, kalsiyum karbonat (CaCO_3) içerikli kaynak sularının çökmesi sonucunda kalsiyum karbonat, magnezyum karbonat (MgCO_3), bakır (Cu), demir oksit (FeO) ve florin (F_2) minerallerinin birleşmesiyle oluşmaktadır (Özdemir ve Seçkin, 2017, 693).

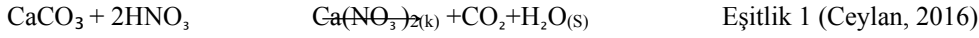


Görsel 8. a. Granit, **b.** Traverten, **c.** Mermer, **d.** Onix ([http 6](http://6))

Malzemenin estetik değerini, sahip olduğu renk ve desenin heterojenliği belirler. Malzemelerin dilimlenmiş levhalarında heterojenlik görülüyorsa çeşitliliği fazladır. Damarlı granit çeşitleri en iyi örneklerdendir (Marmo, Bradley, 1998). Doğal taşın yataklanma düzleminde bulunan damarlanma yapısının göstermiş olduğu çeşitlenmeye göre oluşan desen yapısı düzensizleşmektedir (Marmo, Bradley, 1998). Hammadde kaynaklarının hızla tükenmesi, ticari taş kesimleri için ideal kalınlığın 2 cm olması, kesim aşamalarının zorluğu, book match tekniğinin seramik yüzeylere dekor olarak aktarılmasını zorunlu kılmış; gelişen seramik üretim ve tasarım teknolojisi book match tekniğinin seramik yüzeylerde uygulanabilirliğine olanak sağlamıştır. Maden damarlarının oluşumu milyonlarca yıl süreç içerisinde gelişmektedir. Doğal taşlar türüne bağlı olarak bulunduğu ortama zarafet, sıcaklık ve sağlıklı bir etki katmaktadır. Antik çağlardan bu yana mekânlarda kullanılması sebebiyle geleneksel bir nitelik taşıyan bu malzemeler modern tasarımların unsurları olmuştur. Kullanım sırasında ve uygulamada yapılan yanlışlıklar, zaman içerisinde malzemenin görünümüne, dayanımına zarar vermiş estetik görünürlüğü bozmuştur. Periyodik bakım ve temizliklerinin dikkatli yapılması yüzeylerde oluşacak estetik kaybı önlemek adına oldukça önem taşımaktadır. Ayrıca atmosfer basıncındaki su emme değerleri malzemenin uygulandığı mekân içinde önemlidir. Temizlik sırasında yapılan dikkatsiz uygulamalar sonucu

oluşan reaksiyonlara bağlı olarak yüzeyde parlaklık kayıplarına bağlı bozulmalar oluşmaktadır. Bilindiği üzere mermer CaCO_3 'tan oluşmaktadır.

Mermerin temizlenmesinde kullanılan kezzap (HNO_3) ile sonucu Eşitlik 1'deki gibi oluşan reaksiyon sonucunda açığa çıkan CO_2 gazı ve su sebebiyle yüzeyde gözenekler oluşmaktadır.



Yine benzer şekilde hidroklorik asit (HCl) içeren tuz ruhu kimyasalın Eşitlik 2'de ki gibi mermerdeki kalsiyum karbonat (CaCO_3) ile oluşturduğu reaksiyon sonrasında oluşan CO_2 gazı ve uzaklaşan su gözenekler oluşturarak yüzey bozulmaları gerçekleştirmektedir.



Book Match tekniği ile üretilen taşlarda bu bozulmaları önlemek için pH nötr ve aşındırma özelliği olmayan temizleyiciler kullanılmalıdır. Ayrıca suyla seyreltilmiş ürünler ile temizleme işlemleri yapılmalıdır. Doğal taş yüzeylerde yine asidik özelliklerinden dolayı matlaşma ve aşınmaya sebebiyet veren amonyak, sirke, kireç sökücü malzemelerden, ince taneli de olsa kuvars içeren temizleyicilerden uzak durulmalıdır. Yüzeyin renk kalitesini etkileyecek sıvıların verdiği hasarı minimuma indirebilmek için su emmeyi önlemek adına anında kurulanması da önemlidir. Malzemenin atmosferik basınçtaki su emme özelliği lekelenmesini ve yüzey kalitesinin bozulmasını da etkilemektedir. Üretim sürecinin zorlu, blokların ağır olması, büyük boyutlar sebebiyle book match tekniğinin doğal taşlarda uygulanması oldukça zorludur. Ayrıca damarların tam simetrik olarak eşleştirilmesi için kaliteli itinalı bir işçilik süreci gerekmektedir. Tüm bu parametreler bookmatch ile şekillendirilen mermer tasarımlarını maliyetli hale getirmektedir. Ayrıca doğal taşlarda yanlış kullanıma bağlı olarak (dalgalılıkla yüzeye konulan çaydanlık tencere vb. sıcak nesneler) yüzeylerde termal şok çatlakları ve renk değişimi oluşabilir. Yüksek maliyetler sonucunda üretilen malzemelerin bu şekilde ziyana uğraması kullanıcı için oldukça üzücüdür. Seramik tasarımında book match tekniğinin kullanılması bu bağlamda iyi bir çözüm önerisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Gelişen teknoloji ile birlikte büyük ebatlı üretilen kaplama malzemeleri, katrik makinesinde kesilen doğal taşlardan (2 cm), çok daha ince (0,6-0,7 cm) üretim seçenekleri sunmaktadır. Doğal taş yerine, doğal taş görünümlü seramik kaplama malzemeleri mekâna binen yükün ağırlığını azaltmaktadır. Yağış oranının fazla ve zorlu iklim koşullarının olduğu bölgelerde dış mekânlarda gözeneklilik oranı düşük olan taşlar tercih edilmelidir. Tercih edilen taşlarında açık gözeneklilik oranının % 2'den fazla olmaması önemlidir (Angı, 2023). Seramik yer ve duvar karolarında su emme oranı üretime bağlı olarak, (presleme basıncı, hammadde türü, fırınlama sıcaklığı) % 0,1-0,5 arasında değişmektedir. Porselen karolar için gerekli olan çok düşük su emme değeri (ISO 13006'e göre $<0,5$), çoğu ürünlerde $<0,1$ olacak şekildedir (Gültekin, 2019, 539). Maliyetli doğal taşlara karşılık mekanik direnç, fiziksel direnç, düşük su emme, hijyenik özellikler sebebiyle mekânda book match tekniği ile üretilen seramik karoların kullanımı daha avantajlıdır. Book Match doğal taş görüntüsünün estetiğinden vazgeçmeyen mimari tasarımcılar ve kullanıcılar için seramik üreticileri ink-jet baskı teknikleri ile bu doğal taşların görünümünü seramik yüzeylere yansıtarak desen seçenekleri oluşturmuşlardır. Seramik üreticileri estetik görünüm sunan doğal taşları tarayıcıda tarayarak bilgisayar destekli programlarda görsel algısı yüksek tasarımlara dönüştürerek kullanıcıya sunmaktadır. Böylelikle farklı mekânlar için zengin uygulama seçenekleriyle book match etkisi sunan kaplama malzemeleri ortaya çıkmış, tasarımlar literatüre "Book Match Tekniği" olarak geçmiştir.

3. Materyal ve Yöntem

Ülkemizde (Türkiye) ocakları bulunan ekonomik değeri yüksek jeolojik miras niteliğindeki doğal taşların, seramik kaplama malzemelerinin, yüzey tasarımında kullanım olanaklarının araştırılmış, jeolojik miras kapsamında değerlendirilen doğal taşların görünümleri, seramik yüzeylere yansıtılmıştır.

3.1. Materyal

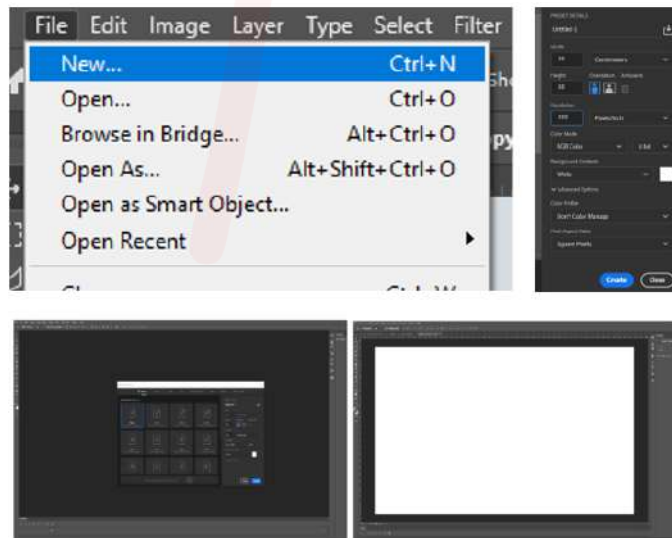
Literatür araştırması sonucunda güçlü görsel etkiler sunan Granit (Yeşil), Mermer (Sarı ve Füme Emperador), Traverten taşlarının dokuları tasarımlarda kullanılmıştır.

3.2. Yöntem

Granit, mermer ve traverten (30x60cm) taşlarının yüksek çözünürlüklü görüntüleri elde edilmiştir. Bu görüntüler Adobe Photoshop programında, 60x60 cm ve 60x120 cm boyutlarında üretilen kaplama malzemesi üzerine uygulanabilecek tasarımlara dönüştürülmüştür. Çalışma kapsamında kullanılan taşların türleri, oluşumları, fiziksel ve kimyasal özellikleri gibi teknik bilgilere yer verilmiştir. Büyük boyutlarda (120 x 240 cm ebatlarında) üretilen seramik kaplama malzemeleri "Book Match" tasarımlar için oldukça uygun yüzeylerdir. Doku etkileri olan doğal malzemeler tarayıcıda taranıp yüksek çözünürlüklü görüntüleri elde edilmektedir. Görüntülerin bilgisayar destekli programlara aktarılmasıyla renk, görüntü ve üretilecek kaplama malzemesinin boyut ayarları yapılmaktadır. Bilgisayar destekli programda tasarımı tamamlanan birim parçanın aynalama yöntemi ile simetrisi oluşturulmaktadır. Büyük ebatla üretilen kaplama malzemeleri bütünlük sağlamakta, geniş ve aydınlık mekân etkisi sunmasından dolayı iç ve dış mekânda tercih edilmektedir. Tasarımda; "Book Matching " olarak adlandırılan teknik, iki veya ikiden fazla mermer, taş, ahşap veya seramik yüzeyin özellikle açık bir kitap sayfası görüntüsü oluşturmak amacıyla bir araya getirilmesi anlamı taşımaktadır. Seramik kaplama malzemesi üretiminde kullanılan özel teknik, dokulu bir yüzeyin desenini yansıtarak simetri oluşturulması ile yapılmaktadır. Bu uygulama, estetik açıdan dikkat çekici ve özgün tasarımlara imkân tanımaktadır. Book match tekniği, malzemenin doğal dokusunun bilgisayar destekli programlarda renk, doygunluk değerlerinin daha belirgin hale gelmesini sağlayarak tasarımın görsel etkisini artırmaktadır. Teknik, yüzeyler arasındaki uyum ve simetriyi vurgulamaktadır. Benzer bir biçimde, book match desenleri, tıpkı bir kitabın ortasındaki iki sayfanın birbirine mükemmel bir şekilde uyum sağladığı gibi, yüzeylerin karşılıklı olarak hizalandığı ve birbirini tamamladığı estetik bir tasarım özelliğini yansıtmaktadır. Book Match Tekniği, ardışık yüzeyler ile simetrik bir ilişki kurarak ve görselde sofistike bir estetik haz sunmaktadır. Çizgisel dokusu fazla olan malzemeler, book match tekniği ile güçlü damar yapısına sahip estetik tasarımlar haline gelmektedir. Bu teknik, doğal taş, beton, ahşap ve mermer dokusunun seramik yüzeylere aktarılmasıyla hem estetik hem de fonksiyonel mekânlar tasarlanmasına imkân sunmaktadır.

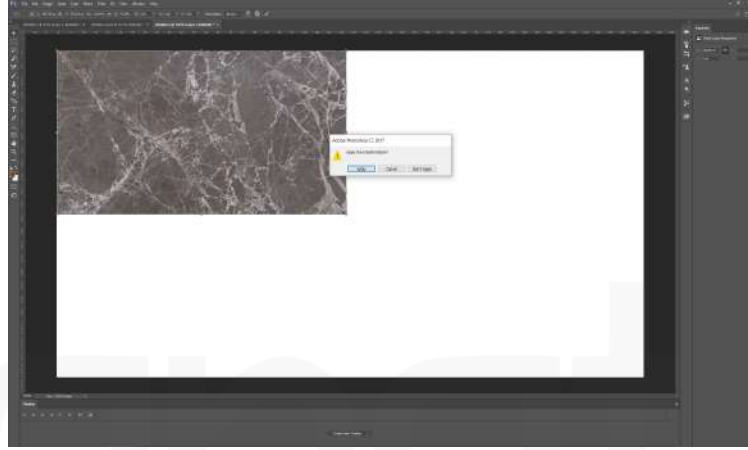
4. Book Match Tasarımların Oluşturulması

Bilgisayar destekli tasarım programında üretime uygun olacak boyutlarda (120x240 cm), (30x60cm), (90x90cm) çalışma sayfası açılır. Programın sol üst köşesinde bulunan File, New sekmeleri izlenerek açılan sayfanın boyutları belirlenir. Görsel 9'da çalışma sayfasının açılımı görülmektedir.



Görsel 9. Çalışma Sayfasının Açılımı, (Gül, 2025, Ekran Görüntüsü)

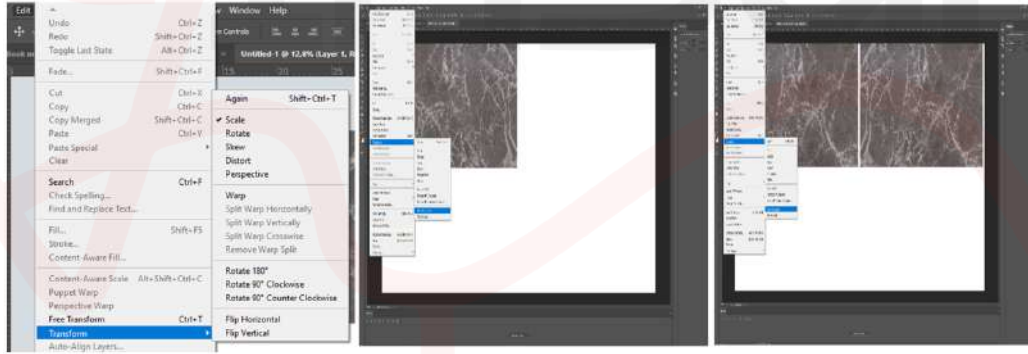
Çalışma sayfası içerisine daha öncesinde taranan ve bilgisayarda bulunan görsel yüklenerek "Apply" komutu ile sayfaya yerleştirilir. Görsel 10'da çalışılacak olan görselin sayfaya aktarımı görülmektedir.



Görsel 10. Görselin Sayfaya Aktarımı, (Gül, 2025, Ekran Görüntüsü)

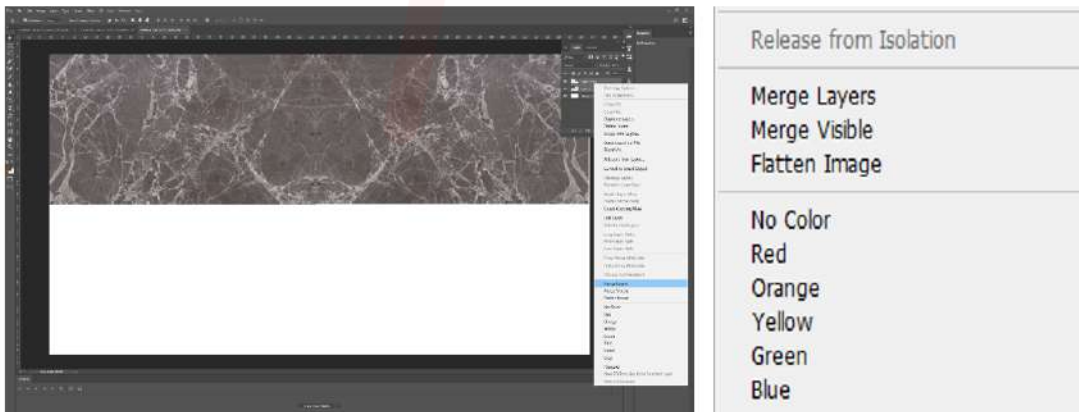
Sol üst köşede "Edit" komutunun altında bulunan "Transform" sekmesinden "Flip Horizontal" sekmesi ile görüntünün yatay düzlemde kopyasının oluşturulması sağlanır.

Görsel 11'de çalışılan görselin, yatayda kopyalanarak çoğaltılma süreci görülmektedir.



Görsel 11. Görselin Kopyalanarak Çoğaltılması, (Gül, 2025, Ekran Görüntüsü)

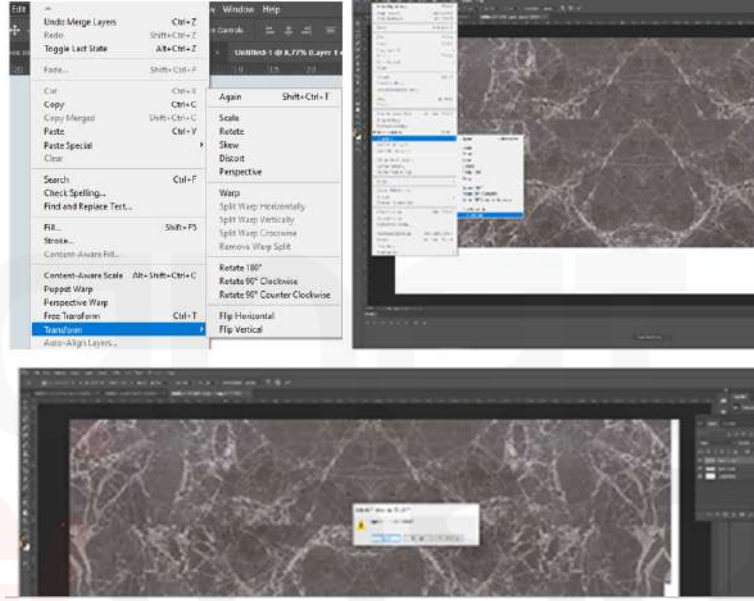
Klavyede bulunan yön tuşları ile iki görüntünün yakınlaştırılmasıyla arada boşluk kalmaması sağlanır. Sağ kısımda bulunan "Layer" sekmesinde görülen "Layer 1 ve Layer 2" (görsellerin bulunduğu katmanlar) seçilir ve "Merge Layers" sekmesinden birleştirilerek tek katman haline getirilir. Görsel 12'de katmanların birleştirilmesi görülmektedir.



Görsel 12. Katmanların Birleştirilmesi, (Gül, 2025, Ekran Görüntüsü)

Tek katman haline getirilen görüntü tekrar sol üst kösedeki "Edit" sekmesi altındaki "Transform" sekmesinden "Flip Vertical" komutu işaretlenerek dikeyde bir kopyası elde edilir. Komut sonrası "Apply" komutu tıklanmadığında işlem adımı gerçekleşmeyecektir.

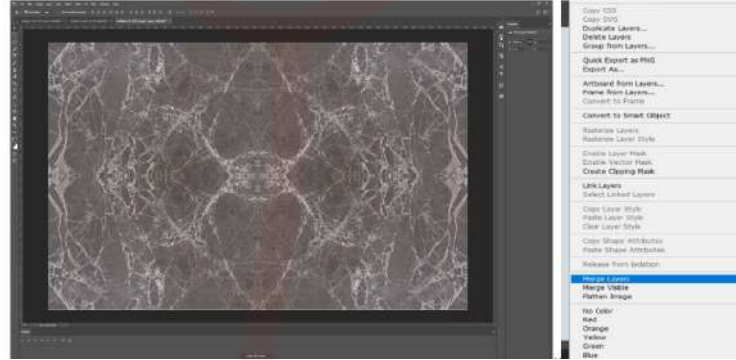
Görsel 13'te tasarımın kopyalanma işlemi görülmektedir.



Görsel 13. Tasarımın Kopyalanması, (Gül, 2025, Ekran Görüntüsü)

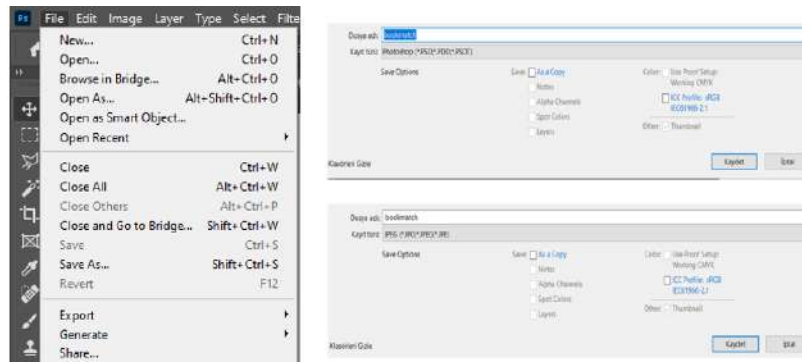
Kopyalama adımı gerçekleştirilen görüntünün yön tuşları ile kaydırılması ile son hali elde edilmektedir.

Sağ üst köşede bulunan "Layer" sekmesi kısmından "Merge Layer" komutu ile katmanlar birleştirilerek tek katman haline getirilebilir. Görsel 14'te Katmanların birleştirilmesi görülmektedir.

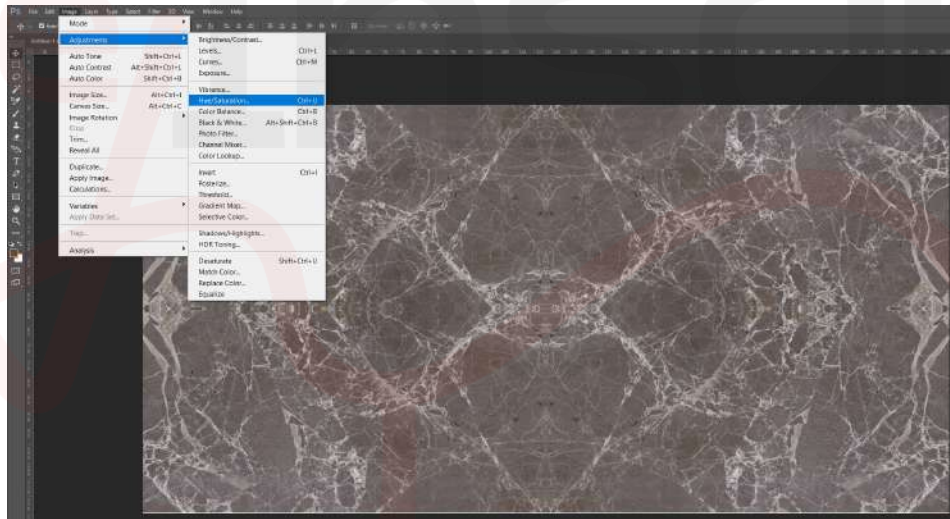


Görsel 14. Katmanların Birleştirilmesi, (Gül, 2025, Ekran Görüntüsü)

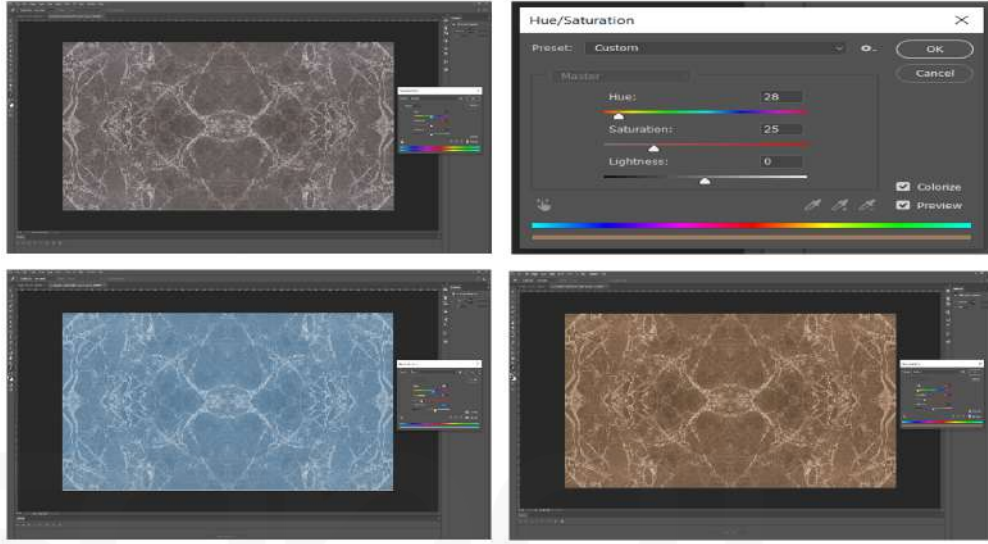
Tasarımın tamamlanmış olduğu düşünülüyorsa, görüntü sol üst köşede bulunan "File" sekmesi altındaki "Save As" komutu ile istenilen formatta kaydedilebilir. Tasarımın üzerinde çalışmaya devam edilmesi planlanıyorsa photoshop formatında kayıt edilmelidir. Baskısı yapılacak dosya isminde, dijital baskı makinelerinin algılayabilmesi için Türkçe karakter bulunmamalıdır. Görsel 15 'te kayıt işlemlerinin gerçekleştirilmesi görülmektedir.



Programda "Image" sekmesi altında "Adjustment" komutu altında yer alan sekme olan "Hue/Saturation" ayarından yada kısa yolu "Ctrl +U" olarak sunulmuş olan "Hue, Saturation, Lightness" değerleri ile çalışmanın renk tonu, doygunluk ve açıklık ayarları istenilen şekilde düzenlenebilmektedir.



Tasarımın farklı renklerde düzenlemeleri Görsel 17’de görülmektedir.



Görsel 17. Tasarımın Farklı Renklerde Düzenlenmesi, (Gül, 2025, Ekran Görüntüsü)

Çeşitli cihazlarda renkli görüntüleri işlenirken, renk tanımları birbiri ile aynı olmayan renk uzayları kullanılabilir. Farklı renk uzaylarının kullanılması tasarım ile baskı arasında renk farklılığına sebep olabilir. Renk farklılığının giderilebilmesi için tüm cihazların aynı renk uzayını kullanması gerekmektedir. Bu mümkün olmadığı için Renk Dönüşüm Programı (RDP) ile herhangi bir renk uzayındaki rengin matematiksel değerinin karşılığı, başka bir renk uzayındaki matematiksel değeri bulunabilir (Yılmaz vd., 2002, 34).

5. Uygulamalar

Ink-jet teknolojisinde, tasarımlar baskı mürekkebinin renk seçeneklerinin sunduğu imkânlar doğrultusunda oluşturulmalıdır. Baskı sırasında sıkıntı yaşanmaması için üretim ile uyumlu renklerin seçimi önemlidir. Granit, iri taneli, kuvars içerikli, magmatik kökenli kayaları tanımlamak için kullanılan jeolojik terimdir (Yılmaz, 2008, 77). "Yeşil Granit" (http 6) taşının yapısında bulunan gri, siyah, beyaz renkli mineraller ile yeşilin tonlarına sahip minerallerin birlikteliğini sunan 30x60cm yeşil granitin estetik görünümünün seramik yüzeye aktarılması ile oluşturulmuş 60x60cm, 60x120cm ebatlarına uygun bookmatch tasarım ve dijital olarak mekana döşenmiş şekli, Görsel 18 'te görülmektedir.



Görsel 18. Yeşil Granit Taşı'nın Book Match Tasarımlarında Kullanımı (Gül, 2025)

Türkiye’de yaygın olarak Bursa, Burdur, Bilecik, Adıyaman ocaklarından çıkarılan mermer grubundan olan "Emperador Mermer" (<http> 6) dokusundan esinlenerek yapılan Book Match tasarımı, sarı zemine sahip mermerin üzerinde görülen örümcek ağı gibi küçük damarların taşta kattığı estetik görünüm seramik yüzeye aktarılmıştır.

30x60cm "Emperador Mermer" dokusu kullanılarak yapılan 60x60cm, 60x120cm ebatlarına uygun bookmatch tasarım ve dijital olarak mekâna uygulanması Görsel 19’da görülmektedir.



Görsel 19. Emperador Mermer dokusunun Book Match Tasarımlarında Kullanımı (Gül, 2025), (<http> 8), (<http> 9)

Füme renkli 30x60cm "Emperador Mermerin" dokusundaki damarları seramik yüzeye aktarmayı amaçlayan 60x60cm, 60x120cm ebatlarına uygun bookmatch tasarım ve dijital olarak mekâna döşenmesi Görsel 20’de görülmektedir.



Görsel 20. Emperador Mermer dokusunun Book Match Tasarımlarında Kullanımı (Gül, 2025) (<http> 10) (<http> 11)

Kalsiyum bikarbonat $\text{Ca}(\text{HCO}_3)_2$ içerikli suların, yeryüzüne ulaşması ile birlikte, basınç koşullarına ve değişen sıcaklığa bağlı olarak, içerdikleri karbondioksit buharlaşır ve ikincil kalsiyum karbonat çökelimi meydana gelir. Bu çökelimin artarak birikmesi ile travertenler oluşmaktadır (Polat, 2011, 391). Su sıcaklığı, oluşan travertenin fiziksel özelliğini ve dokusunu belirlemektedir. Termal suların oluşturmuş olduğu travertenler yoğunluğu yüksek ve az gözenekli yapıya sahip iken, soğuk suların oluşturmuş olduğu travertenler bol gözenekli ve düşük yoğunluktadır (Polat, 2011, 391). Traverten dokusundaki damarları seramik yüzeye aktarmayı amaçlayan 60x60cm, 60x120cm ebatlarına uygun bookmatch tasarım ve dijital olarak mekâna döşenmesi Görsel 21’de görülmektedir. Tasarımın mekâna döşenmesi sırasında "Opacity Değeri" düşürülmüştür.



Görsel 21. Traverten dokusunun Book Match Tasarımlarında Kullanımı (Gül, 2025)

5. Sonuç

Coğrafi konumu ve iklimi ile Türkiye jeopolitik bir öneme sahiptir. Tarih boyunca birçok kültüre ev sahipliği yapmış ülkemizin jeolojik ve doğal kaynakları (özellikle mermer), üzerinde hüküm süren medeniyetlerce statü göstergesi olarak kamusal alanlarda kullanılmıştır. Bu kaynakların sınırlı olması ve bir sonraki nesillere miras bırakılabilmesi için, çalışma kapsamında minerolojik oluşumlar ve doğal taşların çeşitli veriler doğrultusunda, oluşum süreci, doku, damar ve renk özellikleri incelenmiştir. Görsel veriler yorumlanmış, endüstriyel seramik (kaplama malzemeleri) alanında uygulanmak üzere book match tasarım çalışmaları yapılmıştır. Türkiye’nin farklı bölgelerindeki yataklardan çıkarılan malzemelere ait dokuların book match tekniği ile yorumlanması sonucunda üretilebilir ve uygulanabilir tasarımlar oluşturulabileceği görülmüştür. Piksel tabanlı tasarım programlarının ve gelişen üretim teknolojilerinin sunduğu imkânlar ile doğal dokuların seramik yüzeye aktarılmasıyla kaynakların tanıtılmasına katkı sağlayacağı ve korunacağı düşünülmektedir.

Kaynaklar

Angı, O. (2023), Mimaride Doğal Taş Seçim Kriterleri, Mimarlar İçin Doğal Taş Rehberi, İstanbul, Stoneline.

Ceylan, H.R., (2016), *Çeşitli Temizlik Kimyasallarının Mermer Ve Granitin Yüzey Özelliklerine Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi , Afyon Kocatepe Üniversitesi Maden Mühendisliği, Afyonkarahisar

- Çetin T., (2003), Türkiye Mermer Potansiyeli, Üretimi ve İhracatı Marble Potential, Production and Export of Turkey *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 23, Sayı S. 3 243-256
- Erdihan, Y. (2023), Ayasofya’da Komnenos Mozaïği: Tarihi ve İkonolojisi Üzerine,. *Sanat Tarihi Yıllığı, Journal of Art History* 32, 233-248.
- Gültekin E. E., (2019), Porselen Karoların Su Emme, Açık Ve Toplam Gözenek Miktarlarına Sinterleme Sıcaklığı Ve Isıtma Hızının Etkilerinin Deney Tasarımı Yöntemiyle İncelenmesi, *Ömer Halisdemir Üniversitesi Mühendislik Bilimleri Dergisi*, Cilt 8, Sayı 1, s. 538-548
- Karkas, Z. S., Özgünler, S. A., (2023), Mimari Tasarım Sürecinde Doğal Taş Seçimi İçin Bir Yöntem Önerisi, *Mimaride Doğal Taş* , s.17, Livre de Liyon
- Marmo, S., Bradley, F. (1998), Natural Stone: A Guide to Selection. New York: W. W. Norton & Company Ltd.
- Ousterhout R., (2002), The Art Of Kariye Camii, ISBN 975-6899-76-x s.12, 36
- Öngen,S., Aysal, N. (2016), Kariye Müzesi (Chora Manastırı) Kullanılan Dekor Taş Türleri Ve Bunların Kaynak Alanlar, *Kârgir Yapılarda Koruma Ve Onarım Semineri*, s.146-160
- Özdemir M., Seçkin S. (2017), Seçkin2kırşehir İli Oniks Taşı İşlemeciliği Üzerine Bir Araştırma, *İdil Dergisi*, Cilt 6, Sayı 30, Volume 6, Issue 30
- Polat, S., (2011), Türkiye’de Traverten Oluşumu, Yayılış Alanı Ve Korunması, *Marmara Coğrafya Dergisi* Sayı: 23, Ocak - 2011, S. 389-428 İstanbul – Issn:1303-2429
- Schulz, A., & Schulz, B. (2020), Manual of Natural Stones: Modern Usage of a Classical Building Material. Munich: Detail Business Information GmbH
- Yılmaz, İ., Güllü, M., Baybura, T., Erdoğan, O. (2002), Renk Uzayları ve Renk Dönüşüm Programı (RDP)., *Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 2(2), 19-35.
- Yılmaz, Y.(2008), Düünden Bugüne Granit, *Tüba Akademi Yıllığı*, s.77

İnternet Kaynakları

- (http 1) <https://thestonecollection.com/what-does-it-mean-to-book-match-stone-slabs/> (Son Erişim Tarihi 16.04.2025)
- (http 2) <https://www.mks.com.tr/tr/urun/katrak-makinesi-.html> (Son Erişim Tarihi 16.04.2025)
- (http 3) <https://fabrikstone.com/collections/slab> (Son Erişim Tarihi 16.04.2025)
- (http 4) https://www.youtube.com/watch?v=09c9gQ8mG_w (Son Erişim Tarihi 16.04.2025)
- (http 5) <https://www.yusufhocamadencilik.com/urun/bookmatch/> (Son Erişim Tarihi 16.04.2025)
- (http 6) <https://turkishstones.org/stones-search/?param1=11¶m2=all&keyword=> (Son Erişim Tarihi 16.04.2025)
- (http 7) <https://tr.aliexpress.com/item/1005005015027523.html>
- (http 8) <https://www.amazon.com.tr/Dekoratif-K%C3%BCp-Oval-36-18/dp/B08FQSG4X>
- (http9) <https://www.dekorasyongunlugu.com/2025-minimalist-salon-dekorasyonu-sadelik-ve-fonksiyonelligin-yeni-yuzu-24346>
- (http 10) <https://www.betonicassa.com/tr/klimt>
- (http 11) <https://minihobievi.com/products/amigurumi-ayicik-dodo>
- Gül, E.N., 2025, Ekran Görüntüsü

Mehmet Sıddık TURAN
Dr. Öğr. Üyesi, Iğdır Üniversitesi, memetturansanat@gmail.com, Iğdır-Türkiye
ORCID: 0000-0002-5556-5370

Abdul TEKİN
Doç Dr., Iğdır Üniversitesi, abdul.tekin@igdir.edu.tr, Iğdır-Türkiye
ORCID: 0000-0001-5392-562X

Duchamp'ın Çeşmesi ve Suyun Morfolojisi: Sanatta Akışkanlık Otomat ve Devinim

Özet

Bu çalışma, suyun aracı niteliği doğrultusunda sanatın bir imgesi olarak sahiplendiği estetik, simgesel, metaforik ve mekansal anlamları araştırmakta; özellikle meydanlardaki çeşmelerde ve anıtsal heykellerde suyun nasıl bir anlatı ögesine dönüştüğünü incelemektedir. Bu bağlamda, suyun yalnızca yaşamın ve doğanın kaynağı olan fiziksel bir unsur değil, aynı zamanda çözelti, akışkanlık, temizleyicilik, dönüşüm ve geçiciliği temsil eden güçlü bir sanat metaforu olduğu ortaya konulmaktadır. Araştırma, suyun tarihsel ve güncel kamusal sanat örnekleri üzerinden analiz edilmesi yoluyla, onun görsel sanatlarda zaman, bellek ve güç ilişkilerini nasıl taşıyıcı bir unsur olarak üstlendiğini göstermektedir. Bu dönüşümün sanatla ilişkisi, Marcel Duchamp'ın *Çeşme* isimli yerleştirmesi üzerinden derinleştirilmiştir. *Çeşme* ve su üzerindeki iktidar potansiyeli, otonom bazı tasarımlar aracılığıyla ve bu tasarımların görünürlüğü bağlamında değerlendirilmiştir. Otonom düzeneklerin sunumundaki estetik uygulamaların, biçimsel bir ilişki doğurduğu anlaşılmıştır. Duchamp'ın *Çeşme*'sinde sıvı bir fiskeye yerine bedenın fiskeye olarak kullanılması, pisuvarın yatay konumlandırılmasıyla birlikte de bir havuz izlenimi yaratmakta ve kamusal alan ile su ilişkisine yönelik protest bir eleştiri ortaya koymaktadır. Çalışma, nitel araştırma yöntemiyle yürütülmüş; verilen görsel örnekler aracılığıyla suyun hem iktidar merkezli bir imge olarak anıt ve meydan heykelleri üzerinden görsel analizi yapılmış, hem de mekân çözümlemesi ve sanat kuramları bağlamında değerlendirmeler sunulmuştur. Bulgular, suyun akışkan doğasının sanattaki sabit ve kalıcı formlarla kurduğu karşıtlık üzerinden, modern ve çağdaş sanatın doğa, beden ve zaman kavramlarıyla ilişkilendirme biçimlerine dair yeni bir okuma imkânı sunduğunu göstermektedir. Sonuç olarak, bu çalışma suyun sanatın akışkan doğasıyla kurduğu yapısal ve kavramsal ilişkiyi görünür kılmakta; ayrıca suyun, gücün stratejik bir politik ögesi ve uhrevi bir temsiliyet aracı olarak işlev gördüğü sonucuna ulaşmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Duchamp, Su, Çeşme, Su Morfolojisi ve Sanat, Robotik Otomatlar.

Duchamp's Fountain and the Morphology of Water: Fluidity and Movement in Art

Abstract

This study explores the aesthetic, symbolic, metaphorical and spatial meanings that art appropriates as an image of water in line with its mediating nature; in particular, it examines how water is transformed into a narrative element in fountains and monumental sculptures in public squares. In this context, it is revealed that water is not merely a physical element representing the source of life and nature, but also a powerful artistic metaphor symbolising solution, fluidity, purification, transformation, and transience. The research shows how water acts as a carrier of time, memory, and power relations in the visual arts by analysing historical and contemporary examples of public art. This transformation's relationship with art is explored in depth through Marcel Duchamp's installation *Fountain*. The power potential of *Fountain* and water has been evaluated through autonomous designs and in the context of the visibility of these designs. It has been understood that the aesthetic applications in the presentation of autonomous mechanisms have created a

formal relationship. In Duchamp's Fountain, the use of the body as a fountain instead of a liquid fountain, together with the horizontal positioning of the urinal, creates the impression of a pool and presents a protest criticism of the relationship between public space and water. The study was conducted using qualitative research methods; through the visual examples provided, a visual analysis of water as a power-centred image was carried out through monuments and square sculptures, and evaluations were presented in the context of spatial analysis and art theories. The findings show that the contrast between the fluid nature of water and the fixed and permanent forms in art offers a new reading of the ways in which modern and contemporary art relates to the concepts of nature, body, and time. In conclusion, this study reveals the structural and conceptual relationship between water and the fluid nature of art; it also concludes that water functions as a strategic political element and a spiritual means of representation.

Keywords: Duchamp, Water, Fountain, Water Morphology and Art, Robotic Automat.

1. Giriş

Duchamp, 1917 tarihinde avangard bir tavırla sunduğu ve sergilediği işi “Çeşme-Fountain” ile hazır nesne kullanımı sonrası sanatta sınırları alt üst etmiş ve büyük tartışmalara yol açmıştır. Sanatçının öncül bir akılla ortaya koyduğu “Çeşme-Fountain”, sanatta hazır nesne-endüstriyel ürün kullanımı sürecini başlatmış, sanat nesnesinin ayrıcalıklı konumuna farklı bir bakış getirmiştir. Duchamp bu atılımıyla nesnenin temsil ilişkisini sorunsal hale getirmiştir. Sanatçı, kullandığı nesnelerin gündelik yaşamda kullanımı üzerinden bağlam değiştirerek alegorik bir anlatımla algıları sabote etmiştir. Nitekim sanatçının “Çeşme” adlı çalışması da; çeşmenin meydan ve kamusal alanlardaki kullanım mantığına ve yapılış amaçlarına yönelik ciddi bir eleştiri barındırdığı anlaşılmaktadır.

Pisuvanın sanattaki kullanımına morfolojik bir çözümleme kapsamında bakıldığında suyun temsili, iktidar ve tebaa arasındaki ilişkisi üzerinden yarattığı kamusal ilişki adına önemli bir başlıktır. Bu perspektiften bakıldığında su ve sanat ilişkisi kamusalın ortak bir yaşamsal mecburiyetinin gereği olarak, akli estetik beklentiler etrafında düşünmeye sevk eden bir önemle yaklaşmayı önceler. Su, estetik bir unsur olarak sanatta her daim vardır. Ancak zamanda kamusal alanlarda heykel ve suyun estetik sunumuna yönelik çeşmeler, teknoloji ve bilimin sanatla yaklaşmasında değer üretiminin izini farklı bir boyuta taşıdığı görülmektedir. Bu bağlamda su ve yaşam ilişkisi düşünüldüğünde; eleştirel dilde de vazgeçilmez öğelerden biri olmuştur. Böylece bilim, medeniyet ve sanatın su ile ilk andan günümüze kadar yakın ilişkili oldukları gözlemlenmiştir. Medeniyetler suyla güçlenmiş, yerleşik hayatlara geçilmiş ve kendilerine ait eserler yaratarak uygarlık haline gelmiştir. İlk medeniyetler tarımda suyun dağıtımıyla kurulmuştur. Nitekim Mezopotamya’da kurulan şehirler ve Mısır medeniyeti Nil’in suları sayesinde var olmuşlardır. Su, bilimde ve teknik alandaki ilerleyişin de en önemli aktörlerinden biri olmuştur. İslam bilginlerinden El Cezeri su ile çalışan otomatlar üretmiş ve modern sibernetik biliminin öncülü olmuştur. Leonardo Da Vinci akışkanlar üzerinde çizim ve deneyler yapmış. Buharlı makineler sanayi devrimi sırasında suyun gücünü kullanmış ve uzak okyanusları aşarak yeni kıtaların keşfi su ile mücadelenin bir sonucunda gerçekleşmiştir. Tüm bu gelişmeler sanatta da ifade ve biçimsel olarak karşılığını bulmuştur. Sanatta suya dinamik bir güç, akışkanlık ve devinim unsuru olarak bakıldığında ise sanatın içeriğine hem şekil hem de yarattığı anlam bakımından önemlidir. Bu duruma örnek olarak antik dünyada çeşmeler üzerinden sanatla su ilişkisi morfolojik olarak bağ kurarken, farklılaşan sanat uygulamalarında -özellikle çeşme-kamusal alanlarda sıklıkla kullanılmıştır. Bu sebeple suyun temsil ettiği hareketin mekanik deviniminin sunduğu biçimsel dönüşüm, bazı durumlarda iktidarın varlığının tescilinde bir aracı olarak da kullanılmıştır.

Bu çalışmada Duchamp’ın ikonik çalışması olan “Çeşme” adlı çalışmasından hareketle sanatta suyun morfolojik ilişkisini; akışkanlık, şeffaflık, iktidar yaratma, gösteri, sunum ve devinim özellikleri çerçevesinde ele alınacaktır. Suyun sanatsal imge olarak izini takip etmeyi hedefleyen bir perspektifte konu değerlendirilmiştir.

2. Suyun Sanat ve İnsan Üzerindeki Etkileri

Su yaşam demektir. Nitekim dünyanın 2/3'ü su ile kaplıdır. Bu suyun %97.5'u tuzlu su iken sadece %2,5'i tatlı sudur. Tatlı suyun da %90'ı kutuplardaki buzullar ve yer altı suları iken ancak %10'u kullanılabilir durumdadır (T.C.Çevre, Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı, 2024). Dünya üzerindeki yaklaşık 844 milyon kişi içme suyuna erişemezken yine 2,1 milyar insan da temiz suya ulaşmakta sıkıntı çekmektedir. Yakın gelecekteki küresel ısınmanın da yaşatacağı sıkıntılar hesaplandığında 2030 yılında içilebilir su kaynaklarının dünya nüfusunun ancak %60'ına yeteceği öngörülmektedir. 2050 yılına gelindiğinde ise bu rakamın ancak %40'lık bir dileme yeteceği yönündedir. İçme suyunun yanında dünya genelinde tatlı suyun %71'i tarımda kullanılırken bu rakamın dünya nüfusunun 2050'de 10 milyara dayanacağı da düşünüldüğünde gıda kıtlığına da yol açacağı tahmin edilmektedir (T.C. Tarım Orman ve Bakanlığı, 2021). Kıtlik ve kuraklığa bağlı etkiler düşünüldüğünde kuraklığın yaşandığı bölgelerden de önemli miktarda insanın göç edeceği düşünülmektedir.

İnsanlık medeni ilerleyişinin her döneminde suya ihtiyaç duymuş suyun hükmedildiği bölge ve toplumlarda ilerleme ve gelişmeler hız kazanmıştır. Dünya üzerindeki ilk yerleşim yerleri Fırat, Dicle, Nil, İndus ve Sarı Nehir gibi akarsu ve nehirlerin etrafında bulunmaktadır (Çeçen, 1992, s. 38). Mezopotamya ve Antik Mısır'da sulama çabalarının M.Ö. 6 bine kadar dayandığı gözlenmektedir. Günümüzden yaklaşık 7 bin yıl önce Mezopotamya dağlarından kurak ovalara gelen toplulukların Dicle ve Fırat arasındaki kurak ovalarda tarım faaliyetleri yaptıkları kayda geçmiştir. Irak'ın güneyinde yetiştirilmeye çalışılan ekinlerin erken kurumasını önlemek için tarihteki ilk sulama kanallarının yapıldığı açığa çıkmıştır. Sulama tarımının başlangıcı Sümerler tarafından bu şekilde başlamıştır. Mısır'da ise ilk sulama kanalları Nil etrafında taşkınların taşıdığı bereketli toprakların sulamasına yönelik kanallar yolu ile yapılmıştır. Mısır hükümdarı Firavun Menes M.Ö. 3 binde ilk sulama barajı ile suya hükmetmenin yolunu daha teknik bir boyuta taşımıştır. Latin Amerika'da Aztekler M.Ö. 5 binde sulama kanalları yapmış Hindistan'da zamanına göre ileri sayılabilecek bazı sulama ve drenaj kanalları yapılmıştır. Suyun verimli kullanılmasına yönelik ilk düzenlemelere M.Ö. 1700'lerde Babil Kralı Hammurabi'nin Kanunları'nda rastlanılmaktadır. İlk kez sulama devlet eli ile yapılırken sulama uygulamalarına uymayan kişilere yaptırım uygulanması bu dönemde başlamıştır (Soylu, 2014).

İnsanın madde olarak yaklaşık yüzde elli-yetmişi sudan oluşmaktadır. Dünya ise aslında karadan çok denizlerin kapladığı alan düşünüldüğünde bir su gezegenidir. Yaratılış öykülerinin neredeyse tamamında insan çamurdan yaratılmış. Evrim biyologlarına göre de yaşam suda başlamış ve zamanla akciğerlerin gelişmesi ile karaya çıkmıştır. Bugün en ileri keşif maceralarımızı oluşturan arayışlar arasında öte- gezegen ve güneş sistemlerinin içindeki su arayışı oluşturur. Buzul çağıının sona ermesi ile mağaradan sonra insanlık yerleşim alanlarını sulak alanlarda ve dere kenarlarında su ile kurmuştur. Böylelikle medeniyetlerin oluşmaya başlaması suyun etkin ve verimli kullanılması ile olmuş, kurak mevsimler medeniyetin ilerleyişine engel olmuştur. Bu durum aynı zamanda suyun medeniyetler arasında stratejik olarak güç ve hâkimiyet aracı olarak düşünülmesinin de gerekçesi olmuştur. Günümüzde bile halen devam eden su ve iktidar ilişkisi gündem üretmeye devam etmektedir. Nitekim sanat ve su ikilisinin iktidar perspektifinden gücün ve güce estetik bir boyut aramanın yolu ile sunumuna yönelik örnekleri, meydan ve saraylarda yapılan çeşme yapılarında varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

3. İktidarın Kamusal Alandaki Temsili: Su ve Arınma

Su morfolojik olarak sanat ile ilk ilişkisini meydanlarda bulunan havuz ve saraylarda gösterir. Kamusal alanlarda inşa edilen çeşme, havuz gibi dekoratif unsurların ve heykellerle beraber sanatsal içeriğe dâhil olan su, önemli bir işleve sahip olduğu görülmektedir. Aynı şekilde ilk şehir yerleşimlerinde su, hem bir kaynak hem de bir iktidar aracı olarak kullanılmıştır. Suyun yaşamın devamlılığı için temel bir ihtiyaç ve insan varlığı katılmış bir unsur olması her güç sahibi tarafından politik olarak kullanılması anlamında arzulanmasına neden olmuştur. Fakat sanat bağlamında suyun kullanılması gelişen teknoloji ve evrimleşen toplum yapısıyla da paralellik göstermiştir. Modernizm ile su sanatın içinde akışkan bir dinamizmi çağrıştırması bakımından temsil ettiği anlamlar ile var olmuştur. Özellikle küresel ısınmanın da

etkisi ile artan çevre sorunlarına dikkat çekmek isteyen sanatçılar suyun estetik cazibesini değil daha çok sekil ve akışkanlık bakımından taşıdığı yaklaşımlar üzerinden kullanmışlardır.



Görsel 1. Jan ve Hubert van Eyck, (1390-1441), Mistik Kuzuya Tapınma, (Gent Sunağı Resminden Detay) Ahşap panel üzerine Yağlıboya, 1432
Erişim:16.01.2025 <https://en.wikipedia.org/wiki/>



Görsel 1. Arnold Böcklin, Dalgalarda Oyun, 180x238 cm, , tüyb., 1883
Erişim: 16.01.2025 <https://shorturl.at/YVAZE>

Avrupa resim sanatında özellikle romantikler ve izlenimcilerin resimlerinde konu olarak metaforik göndermelerinde suyun çeşitlenen halleri önemli bir konu ve kavram olmuştur. Arnold Böcklin için (Görsel 2) su tasviri yaşamı ile ölüme gidilen yolculuğun yapıldığı sembolik bir unsur olmuştur. Hatta Rönesans dönemi sanatçısı Jan ve Hubert van Eyck'in 1432'de tamamlanan ahşap panel üzerinde kutsal kuzunun (İsa Mesih'in Ölümü) kurban edilmesini tasvir ettiği panoda ise çeşme figürü suya ve suyun sunumuna önemli bir gönderme barındırır (Görsel 1). Kutsal sunak üzerindeki kuzu ile aynı hizada olan bu havuz ve çeşme birçok dinsel mitolojide karşılaşılan cennet ırmaklarının doğduğu yaşamın kaynağı olan havuzun tasviridir (Hickson, 2015).



Görsel 3. Hieronymus Bosch, 1494-1510, Deliler Gemisi, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 58x63 cm,
Erişim: 16.01.2025.
<https://shorturl.at/pVhNM> adresinden erişildi 16.01.2025.



Görsel 4. Theodore Gericault, Medusa'nın Salı, 490x716 cm, tuval üzerine yağlıboya, (1819).
Erişim: 16.01.2025 https://tr.wikipedia.org/wiki/Medusa%27n%C4%B1n_Sal%C4%B1

Hieronymus Bosch'un "Deliler Gemisi" isimli çalışmasında ise başka bir sosyolojik gerçeği suyla ilişkilendirerek anlattığı görülür (Görsel 3). "Deliler Gemisi", iktidarın toplumu kendi istek ve idealleri çerçevesinde o dönemde suyu nasıl kullandığıyla ilgili çok ciddi bağlantılar sağlayan bir eserdir. Bosch, bu eserle suyu ve suyun üzerindeki seyir rotasının rolünü arınma, temizleyen, alıp götüren şeklinde aktarır. Dönemin acı gerçeklerini kendince yorumlayan

sanatçı, suyun sağıltım ve aktarıcı misyonlarını öne çıkarmıştır. Çalışma delileri taşıyan bir geminin rutin görevini anlatır. Fakat eserde anlatılan geminin öyküsünde dönemin toplumsal yapısını aktaran bambaşka bir gerçekliği taşıdığı aktarılmaktadır. Micheal Foucault “Deliliğin Tarihi” adlı kitabında (2006), su ve sağıltım ilişkisini uzun uzadıya değerlendirmiştir. Yazar, delilerin toplumlardan uzaklaştırılması, şehirlerden kovulması adına iktidarlar tarafından alınan kararlar gemilere bindirilip denizlere bırakıldığını aktarır. Foucault, delilerin bazı yerlere tedavi amaçlı götürüldüklerini, bazılarının da toplumu temizlemek adına başka ülkelere, adalara veya ıssız denizde ölüme terk edildiğini belirtir. Aslında hikâyenin en trajik yanını Foucault, delileri şehirlerden kovmak veya çıkarmak maksadıyla yapılan işler olduğunu aktarır. Yazar, delilerin toplumdan sağıltım şeklini kentin kanalizasyon sistemiyle eş değer gören bir toplumdan söz eder. Bu toplum, delilerden kurtulmayı isteyen veya uzaklaştırılması gerektiğine inandırılmış bir toplumdur. Böylelikle deliler tıpkı oyun oynar gibi kentin sokaklarından kovalanarak limanlara getirilirler. Bu limanlarda bekleyen gemilere bindirilip meçhul bir deniz yolculuğuna götürülürler. Zamanla yolcuların arasına delilerin yanında hasta, kötürüm, kambur, cadı, dilenci ve çalışmayanların da eklediği görülür. Foucault, cüzzam hastalarının da bu duruma benzer davranışlara muhatap olduğunu aktarır. Böylelikle suyun alegorik olarak ifadesinde ‘su götürürken temizleyen, düzenleyendir’ der (2006, s. 22). Yazarın iktidarların halk üzerinde yapılan bu tehdit edici yaptırımlar ve acı alay olaylar üzerinden çıkarımlarını kurgularken asıl dikkat çektiği nokta, iktidar ekonomisine yönelik olduğu anlaşılmaktadır. Yazarın bu açıklamalarına bakıldığında, o dönemin iktidarlarının *İdeal Toplum* yaratma fikriyle, din termolojisini de kendi emelleri çerçevesinde kullanarak halk üzerinde istedikleri hâkimiyeti kurmak için suyun ifade edilen sembolik anlatımlarını etkin kullandıklarını iddia etmektedir. Suyun arınma ile günah ve tövbe arasındaki ilişkisinden deliler gibi diğer avam sınıf mensupları günahın kaynağı olarak görüldüğünü de suyun götüren ve temizleyen sembolik anlatımdan ciddi bir sosyolojik durum olduğu açıkça görülmektedir. Bu inanç sistemine göre toplumların günahlardan uzaklaşması gerekliliği böyle bir uzaklaştırma üzerinde mükâfata bağlandığı anlaşılmaktadır. Foucault (2006) bu söylemlerin asıl nedenini ise insanların Tanrının günahlarının bedeli olarak kötürüm, deli, çirkin vb. bedenleri gazap olarak her daim gösteriyorken doğrudan veya dolaylı olarak insanların tanrıya bedel ödediklerini şeklinde bir çıkarım ortaya atar açıklar. Bu çıkarıma göre, Tanrının gazabından nasıl kurtulabileceklerini de bu yolla gösterdikleri de anlaşılmış olur. Foucault, bu inanç sistemin iç gerçeğini “Deliler Gemisi” çalışması üzerinden suyla ilişki kurarak bu şekilde anlatır (Görsel 3).



Görsel 5. William Turner, “Köle Gemisi”, 91x123 cm, Tuval üzerine yağlıboya1840,
Erişim: 16.01.2025 https://en.wikipedia.org/wiki/The_Slave_Ship

Belçikalı ressam Rene Magritte de suyu çalışmalarında tıpkı Bosch’un anlattığına benzer bir biçimde trajik semboller olarak kullanmıştır. Sanatçı çalışmalarında suyu, 13 yaşındayken Sambre Nehri’nde annesinin suda boğularak can verdiği anı hatırlatan nesneler ile ilişkilendirerek ele almıştır. Alina Cohen sanatçının resimlerinde sıklıkla yer bulan yüzleri örten kumaş imgesinin annesi Regina’nın boğuldu sırada yüzüne dolanarak örten geceliğinin kumaşından

geldiğini aktarır. Yine resimlerinde sürekli ele aldığı melon şapkanın da annesinin şapkacı olması ile yakından ilişkilidir. O dönemin en dikkat çeken konularından olan suyun altındaki kadınlar ve Ophelia teması da bu imgeyi tekrarlar (Cohen, 2018). Fransız ressam Gericault'nun "Medusanın Salı" çalışması da (Görsel 4) Magritte gibi suyun hayat veren niteliğinden çok heybeti ile yok eden yanına odaklandığı görülür. Yaşanan bir felaket anının anlatıldığı eserinde çaresizliği anlatan bir hikâyeye ifade etmiştir. Aynı zamanda İngiliz ressam William Turner'ın ise (Görsel 5) denizi ve dolayısıyla suyu akışkanlığını morfolojik bir içerikle fırtına resimlerini ve suyun bu içerikteki rolünü ele alır.

4. Kültürel Bir Unsur Olarak Su; Sanat, Din ve Mitoloji

Su ve sanat ilişkisinin görünür olup yakınlığı pek çok alandan biri de kronolojik bir kapsam etrafından düşünüldüğünde dini ve mitolojik öykülerin temsil alanlarıdır. Suyun kültürel fenomen olarak dönüştüğü ve görünür olduğu formlar karşılığını en çok mitolojik ve dini öyküler ile kurar. Su ile din ilişkisi yaşam veren, bereketin, aydınlanmanın ve sakinliğin bir karşılığı olarak sembolik bir kapsamda vardır. Dinde su arınmanın, temizlenmenin, ibadetin bir gereği ve gereci olarak kullanılır. Birçok dinde temizlik ve ibadete başlamanın suyla başladığı bilinir. Antik mitolojik efsanelerde ise sel ve tufanlardan kurtulan mitolojik dini figürler yaşamın ikinci başlangıcına, yeniden doğuşuna öykünen kahraman temalarını işler. Sanatta da bu yapı konu olarak biçimsel karşılığını bulmuştur.

Antik medeniyetlerin sözle aktarılan tarihlerinde dahi suyun dini bir sembol olarak var olması ile varlığını pekiştirir. İlkel insan topluluklarının kabileler halinde yaşamaya başladığı günden bugüne suyu kullanma becerilerine göre medeniyet haline dönüştüğü gözlemlenir. Bu iddia toplulukların dini inanışları ve kültürel gelenekleriyle pekişmiştir. Aynı zamanda topluluğu modern toplum düzeyine getirmiştir. Bu açıdan dinin suyla ilişkili olduğu iddiası ortaktır. Örneğin Sümerlerin yaratılış efsanelerinde tatlı ve tuzlu suyun karşılaşması ile yaşam başladığına inanılmıştır. Sümer-Babil yaratılış destanında su "Enuma Eliş" tatlı ve tuzlu suyu temsil eden Apsu ve Tiamat birbirine karışarak yaşam meydana gelmiştir. Hint Vedik gelenekte ise su ya da "Apah" evrenin kurucusu kabul edilmiştir. Grek Mitolojisinde ise başlangıcın "Oceanos" yani bütün tanrıların tanrısı ve Uranüs ve Gaia'nın oğlu olarak betimlenir. Gökyüzü Mısır mitolojisinde okyanus olarak betimlenmiştir. Kitab-ı Mukaddes'te ise "tanrının ruhu suların üzerinde hareket ediyordu" biçiminde aktarılmıştır. Tanrı suları ayırmak için kubbeyi yarattı ve yarattığı kubbeye gök kubbe dediği görülür. Kuran-ı Kerim'de ise suyun yaşamın başlangıcındaki rolüne yönelik ayetler bulunmaktadır. Enbiya suresinde "Biz her şeyi sudan yarattık" ifadesi ile anlatılmaktadır (Fidan, 2021, s. 8-9). Yahudilik içinde ise Eski Ahit içinde suyun varlığın başlangıcındaki rolünü çağrıştıran pek çok önemli sembolik ifade yer almaktadır. Hayatın sudan fışkırdığı ifade edilerek yaratılış açısından suyun önemi vurgulanmıştır.

İnsan yaratılışının öyküsünde olduğu üzere yine su ile çamurun şekillendirilerek insana ruh verildiği belirtilir. Suyun varlığı bazı farklı yaratılış inançlarının içinde tanrılardan da önceye dayandırılmaktadır. Su, yaşam ve ölüm olaylarının tekrar dirilme inanışının tasvirinde önemli bir unsur olarak görülür. Özellikle bazı dinlerde su ölümden sonraki yeniden doğuşun ifadesinde anlam kazanan önemli bir sembol olarak değerli görülmüştür. Nitekim İsa Mesih ve Vaftiz törenlerinde su bir arındırma ve dine girişin önemli bir sembolüdür. Vahye dayalı dinlerin ve hatta Sümer metinlerinde dahi geçen Nuh Tufanı suyun yalnızca bir temizlik ve bedensel ihtiyaçla olan bağına değil aynı zamanda deviniminin kudreti ile yıkıcı bir unsuru olarak görülmektedir. Antik Yunan tanrılarından Poseidon denizlerin, nehirlerin, fırtınaların, sellerin ve depremin tanrısıdır (Cartwright, 2019). Antik Yunan Mitolojisinde önemli bir yere sahip olan "Odyssea Destanı" da kahramanlarının denizdeki maceralarını aktaran bir sözlü destandır. Tüm bu verilen örneklerin ve önermelerin içeriğinde yer bulan suyun sadece temel ihtiyaç gereği olmasının yanı sıra taşıdığı anlam ile de bütünlüğünü tamamlayacak biçimde devinim ve akışkanlık özellikleri ile bu anlatılarda yer bulduğunu söylemek doğru olacaktır.

Su morfolojik bir gerçeklik olarak bedensel ihtiyaçların gerekleri etrafında değil akışkan, dönüşen ve dönüştüren bir temsilin sembolü olarak anlamlı hale gelmiştir. Suyun bu biçimsel ve devinim özellikleri sanatta da karşılığını akışkanlığı ve ürettiği değerlerin anlamları ve sembolleri etrafında var etmiştir.

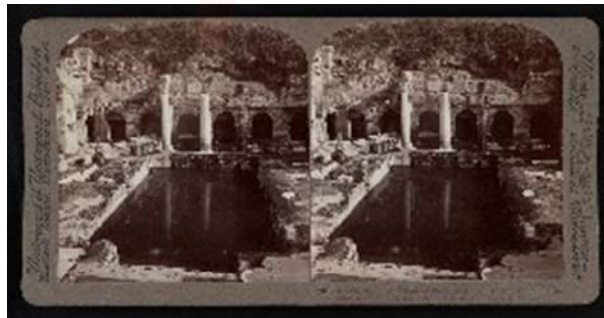
5. Suyun Estetik Sunumu ve Morfolojik Bir Döngüde Su

Su insan varlığındaki yaşamsal zorunluluğu nedeniyle önemli bir değer ve güç aracı olarak görülmüştür. Özellikle sanat ve su birlikteliği düşünüldüğünde ilk çağlardan günümüze sanat ve su birlikteliğinin ayrıcalık ihtiva eden bir yanı vardır.

Morfoloji terimi ise daha çok canlıların yapısal özelliklerinin incelenmesi üzerinden ilerleyen bir kavram olarak kullanılmaktadır (<https://sozluk.gov.tr/>). Fransızca kökenli “morfoloji” terimini bu çalışmada merkeze alınmasının asıl nedeni ise değişken ve akışkan bir form olarak suyun temsil ettiği biçimsel ifadenin yapısal izini sürme gayesi oluşturmaktadır. Suyun biçimsel değişim örnekleri daha çok akışkanlar mekaniği ve pnömatik ile ilişkili bilim alanlarında dikkate alındığı görülür. Mühendislik bilimi dışında tasarımsal bir unsur olarak bakıldığında da sanatsal bir tanımlama olan form ile arasında yakın bir ilişki kurulabileceği düşünülmüştür. Bu tasarım dilinin erek bakımından emareleri arandığında ise yine iktidar ve sanat ilişkisini pekiştiren bir biçimsel dönüşüm gerçeği ortaya çıkmıştır. Bu anlamda kamusal alanlarda özellikle su ve heykel birlikteliğinin bir iktidar ve statü göstergesi olarak kullanıldığı izlenmiştir. Bu birlikteliğin ilk örneklerinde suyun şehre taşınmasında ve dağıtımında önemli bir yere sahip olan havuz ve çeşmelerdir. Çeşmeler ise işlevselliğinin dışında yalnızca dekoratif tasarım beklentisi ve kamusal ihtiyaçların sunduğu nedenlerden ötürü değil estetik bir sunuma dönüşmesi bakımından, özellikle de bir iktidar ve güç sembolü ve sanat birlikteliğinin gerekçesi olarak kullanılmıştır. Sanatın bu tip kullanımlarda üstlendiği rol ise suyun kütleli akışkan doğası ve şekilsizliği ile tamamlayıcı bir tasarım unsuru olarak düşünülmüş olmasıdır. Suyun estetik sunumunda kullanılan ilkel teknolojilerden belirli düzeyde mühendislik gerektiren uygulamalara kadar, su ve sanat ilişkisinde akışkanlığın dokusunu anlamada son derece önem arz etmektedir.

İlkel örnekleri dikkate alındığında suyun nakli ve kamuya sunumunda öne çıkan çeşme yapıları kamusal arzın karşılanmasında bir işlevsellikle gereği olarak yapıldıkları gözlenir. Çeşmeler şehir ve kasaba yerleşimlerin su kaynağı ve depolanan alana yakın bir yüzeyden akıtılması ilkel su morfolojisinin akışkanlığının sunumuna yönelik örneklerini oluşturur.

Etimolojik bir yöntemle konuya yaklaşıldığında dilimizdeki çeşme kelimesi Farsça “Çeşm-Göz” kelimesinden geldiği görülmektedir. Ayrıca 19. Yy öncesi dönemlerde ‘Çeşm’ yerine ‘Ayn’ kelimesinin de kullanıldığı da görülür. “Nitekim bahçe ve bostan kuyuları yer altı sularından beslendiği takdirde bunlara göz” dendiği bilinmektedir (Karakuş, Çeşme, 2006, s. 24). Yine kuyu ile ilişkili olabilecek yapıların çeşme olarak tanımlanmasında bazı örnekler öne çıkarken Mezopotamya’da bulunan yerel örneklerin işlevsellik bağlamında çeşmeler ile benzeşse de yapı olarak çeşme olmayabileceği iddia edilmektedir. Fakat özellikle Antik Mezopotamya Lagaş kentinin Tello buluntuları arasında su kanallarının döküldüğü yerde çeşme yapılarının varlığına ilişkin tespitler yapılmıştır. Comel Nehri geçidinde keşfedilen Asur çeşmesi aslan tasvirli havuzlardan oluşmaktadır (Britannica, T. Editors of Encyclopaedia, 2013). Antik Yunan kalıntıları arasında M.Ö. vii. yüzyıla tarihlenen düz damlı yapıların varlığına rastlanmış ve Krinthos’ta (Görsel 6) çeşme benzeri yapıların kalıntılarına rastlanmıştır (Karakuş, Çeşme, 2006, s. 25).



Görsel 6. Pirene Çeşmesi, Yunanistan,

Erişim: 16.01.2025 [https://en.wikipedia.org/wiki/Pirene_\(fountain\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pirene_(fountain))

Esas itibariyle çeşme benzeri yapılara Roma mimarisinde daha sık rastlanmaktadır. Antik mitolojide su tanrıçaları olan “Nympha”lara adanan tapınak benzeri yapıların önceleri kayaların oyulmasıyla sonrasında ise tek katlı sütunlu yapılar olarak tasarlandığı gözlenir. Zamanla heykel ve zengin süsler ile dönüştürülen bu yapılara Nymphaeum adı verilmiştir. Roma zamanında ise çeşitli amaçlarla yapılan kamusal mekânlarda sıklıkla Nymphaionlara rastlanılır. Agora, tiyatro ve hamamların belirgin caddelerin ve su yollarının önemli uğrak noktalarına bu yapılar vakfedilmiştir. Efes’te Kuretlar Caddesi üzerinde Traianus Çeşmesi, Miletos II. Yüzyıla ait yapı ve Hieropolis’te yer alan Apollon kutsal yapısı içinde benzer örnekleri Anadolu coğrafyasında Nymphaionlara örnektir (Arkeolojikhaber, 2018). Roma toplumunda özellikle zenginliğin ve gücün bir göstergesi olarak çeşmeleri kaldıkları konutlarda kullanmışlardır. Birçok yerleşik konut mimarisinde özellikle Efes ve Pompei gibi zengin şehirlerin villa yapılarında havuz ve çeşmeler süsleme unsuru olarak kullanılmıştır.

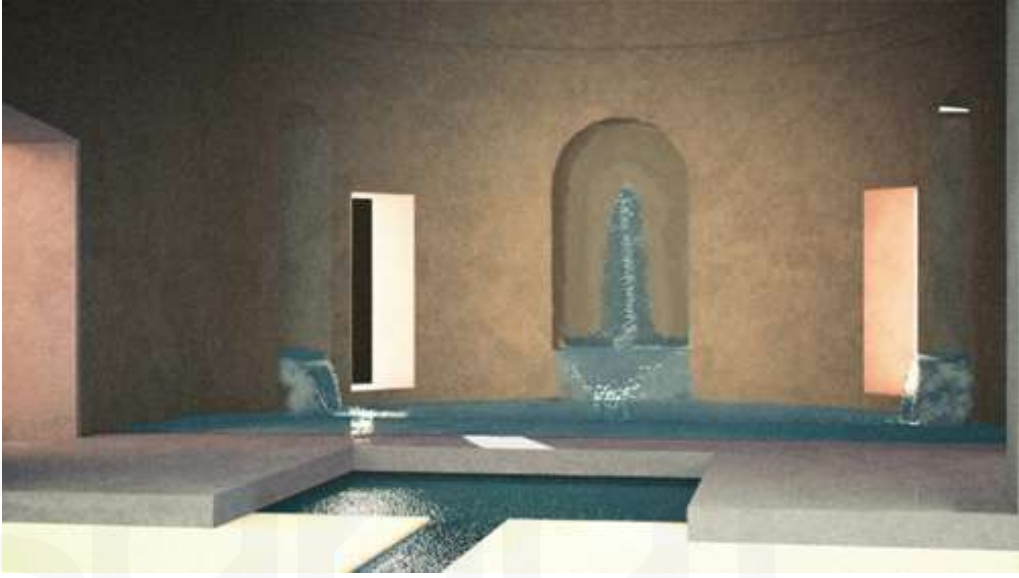
İmparator Hadrianus’un Tivoli’de dinlenme amaçlı yaptırdığı ve Pompei Antik kentinin iki katı büyüklüğündeki villasında da (Görsel 7) benzer akışkan ve otomatların kullanıldığı bilinmektedir. Bu otomatlar estetik ve iktidar ilişkisinin su üzerinden kurgulandığı bir yapı çerçevesinde ele alınabilir. Antik Yunan’ın sanat ve mimarisine hayranlığı ile tanınan Roma hükümdarı Hadrianus özellikle günümüz Anadolu’su ve Antik Yunan coğrafyasında karşılaştığı eserlerin kopyalarını bu konutunda yeniden inşa ettirmiştir (Arkeo Türkiye, 2017). İdeal şehir yaratma hevesiyle yapılan villa, zenginlik ve azametın birer şatafatlı gösterisini yansıtır.



Görsel 7. Hadrianus’un Tivoli Yakınlarındaki Villasındaki Havuzu

Erişim: 01.16.2025 <https://antigonejournal.com/2024/06/hadrians-villa-and-its-treasures/>

İmparatorun yaptırmış olduğu villanın en önemli ve özel alanları Nil nehrinin benzerini andıran su yolu, havuzlar çeşmeler ve en ilginç olanlarından olan kahvaltı salonu ile tipik bir Roma Nymphaionu şeklinde dizayn edilmiştir (Görsel 8). Bu salon ziyaretçilerinin yemek yerken suyun üzerindeymiş izlenimi veren bir ahşap köprülü düzenekle inşa edilmişti (Wallace, 2021).



Görsel 8. İmparator Hadrian'ın Saray Kahvaltı Odası,
Erişim: 01.16.2025 <https://www.atlasobscura.com/articles/villa-adriana-breakfast>

Özellikle merkezinde fiske sistemleri ile çalışan bir havuzun olduğu bu yapıda ziyaretçilerin koltuklarına oturduklarında harekete geçen otomatların olduğu ve ziyaretçilere yüzen tabaklarla ikramların yapıldığı genç gezgin Gaius Plinius Secundus'un notlarında yer almaktadır (Wikipedia, 2024). Ayrıca klasik bir Roma evi şeklinde tasarlanan konutu da daire planlı olarak kurgulanmış ve çevresine de bir havuz sistemi inşa edilmiştir. Bu yapının adı ise “Deniz Tiyatrosu”dur (Görsel 9). Ortasında sütunların olduğu bu şatafatlı yapı adeta bir ada gibi sularla çevrelenmiştir. Burada misafir edilen konuklar banyo yapmak istediklerinde su seviyesine inmeleri gerekmektedir.



Görsel 9. Deniz Tiyatrosu İmparator Hadrianus tarafından kullanılan konut olarak inşa edilen yapı.
Erişim: 01.16.2025 <https://124.im/cGpdLn>

Bu yapı, etrafında hendek sistemi ile çevrelenmiş yuvarlak bir ada üzerine inşa edilmiş 35 odadan oluşan klasik bir Roma evine benzemektedir. Bir İmparator konutu olarak değerlendirilen ev, yatak ve yemek odasını barındıran bir yapı planına sahiptir.

Suyun morfolojik bir kapsam olarak sanat ve bilimde kullanımı farklı dönemlerde var olmaya devam etmiştir. Özellikle teknolojik bir yenilik olmanın yanında su ile çalışan ve tasarlanan icatlar hayatı kolaylaştırmanın yanında tıpkı sanatta olduğu gibi bir estetik gösterinin parçası olarak sunum unsuruna dönüşmüştür. Antik Yunan bilgini Arkhytas'ın (Görsel 10) buhar gücü ile uçmayı başaran bir güvercini de bu duruma örnek olarak verilebilir. Bugün roket biliminin babası sayılabilecek bu buluş estetik bir niyetle ile tasarlandığı bilinmektedir. Bu tasarım buhar itkisi ile yaklaşık birkaç yüz metre uzağa gidebilen ama güvercin biçiminde yapılmış estetik bir gösterinin aracı olarak kullanılmıştır. Bu icat günümüzdeki robotların ilk atası sayılmaktadır (Akman, Akt; Çırak & Yörük, 2015, s. 180).



Görsel 10. Archytas tarafından yapılmış buhar gücü ile çalışan ahşaptan güvercin. Erişim: 16.01.2025
<https://tr.wikipedia.org/wiki/Cezer%C3%AE>

Mühendislik okullarının atası olarak anılan ilk okul İskenderiye Mekanik Okulu'dur. Bu okulun kurulmasında öne çıkan isim olan Ktesibios ve ondan sonra gelen isimler İskenderiye'nin bilim alanında öncül olarak anılmasında pay sahibi olmuşlardır. Okulda öne çıkan üç isim; Ktesibios, Heron ve Philon okulun kurucuları olmuştur. Yine Bizanslı Philon su otomatları üzerinde çalışarak çeşitli sistemler geliştirmiştir. Philon, kentlerin savunulmasında çalışmak üzere tasarlanmış mancınık sistemleri tasarlayan bir askeri mühendistir (Topdemir, Philon, 2011, s. 90). Antik bilgin elindeki kadehe şarap konduğunda su ve şarabı karıştırarak içime hazır hale getiren bir hizmetkâr otomatı tasarlamıştır (Görsel 11). Bu düzeneğin temelinde suyun hidromekanik özellikleri vardır.



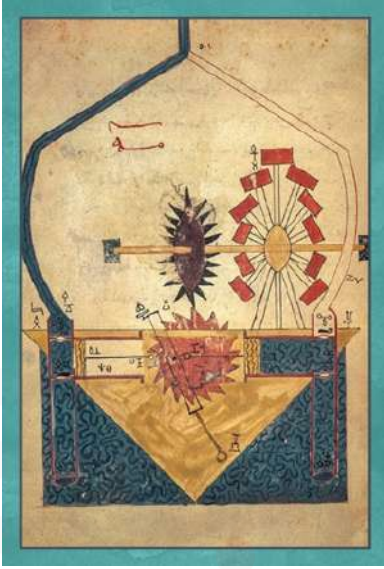
Görsel 11. Philon tarafından yapılmış otomat. Erişim: 16.01.2025 <https://shorturl.at/4BfU0>

Antik dünyanın gerekleri düşünüldüğünde İskenderiyeli Heron (MS. 10-70) çalışmalarını anlatan üç ciltlik eseri ile günümüze ulaşmıştır. Çalışmalarında özellikle buhar makinelerinin atası olarak kabul edilebilecek bir düzeneği anlatan Heron, buharla hızı değişkenlik gösteren bazı otomatlar üretmiştir (Külcü, 2016, s. 34). Heron sihirli bir sürahi tasarlamış, kendi kendine su akıtan çeşmeler (Görsel 12) tasarlamış ve kendi kendine açılan kapı sistemleri üzerine tasarımlar geliştirmiştir. Aeropil adı verilen icadı ise buhar türbinlerinin atası kabul edilmiştir. 1700’lerde ortaya çıkan buhar makinelerinin ilkel prototipi sayılabilecek icadını Heron gösteri amaçla kullanılmıştır. Metal kürenin altında yakılan ateş suyu buharlaştırıp bir zaman sonra oluşan basınç kürenin dışındaki borulardan çıkarken ortaya çıkan basınçla hareket sağlanmış oluyor ve küre hızla dönüyordu (Topdemir, 2011, s. 91).



Görsel 12. Yunanlı Heron tarafından tasarlanan çeşme modeli. Erişim: 16.25.2025 <https://tls.tc/JJS2t>

Su ve bilim arasındaki ilerlemenin İslam coğrafyasındaki karşılığı Antik Yunan bilginlerinin devamı biçiminde olmuştur. Bu bilginler arasında Musa Oğulları Abbasi Halifesi Me'mûn zamanında sarayda görevlendirilerek önemli keşiflere imza atmışlardır. Babaları astronomi bilgini Musa İbn Şakir olan bu üç kardeşin isimleri, Muhammed, Ahmed ve Hasan'dır (Gökdoğan, 2020, s. 152). Halife Me'mûn hizmetinde Ahmet bin Musa tarafından yazılan Kitâbü'l-Ĥiyal (Hileler Kitabı) adlı kitapta mühendislik ve matematik üzerine önemli buluşlar yer almıştır. Kitapta Pnömatik aletlerin yapımına dair bilgiler, ölçülü kaplar, sifon mekanizmaları üzerine tasarımlar aktarılmıştır. Kitabü'l- Ĥiyal'in içinde yaklaşık 100 kadar mühendislik harikası tasarım bulunmaktadır (Demirpolat, 2004, s. 74). Benu Musa kardeşlerden sonra da Artuklu sarayında önemli keşiflere imza atmış bir diğer önemli isim ise El Cezeri'dir. Asıl adı İsmâil bin er-Rezzâz el-Cezerî olan ve zamanının ötesinde elli icadı ile ses getirmiştir. Bu icatları arasında içinde altısı su saati dördü mumlu saatler, altısı sihirli su kapları, yedisi içki ikram eden otomatlar, abdest alma otomatları, kan alma makineleri, fiskiyeler, su çarkları ve pompalardan oluşturmaktadır (Topdemir, 2019, s. 130). El Cezeri'nin geliştirdiği krank mili benzeri buluşu ile suyun hareketini dikey yönlendiren su otomatları tasarlamıştır (Görsel 13).



Görsel 13 El Cezeri tarafından tasarlanan Piston sistemi ile suyun naklini sağlayan düzenek.
Erişim:16.01.2025 <https://tr.wikipedia.org/wiki/Cezer%C3%AE>



Görsel 14. El Cezeri tarafından tasarlanan Piston sistemi ile suyun naklini sağlayan düzenek Görsel 14. El Ceziri Abdest Aldıran Çocuk Otomatı
Erişim: 16.01.2025 <https://tr.wikipedia.org/wiki/Cezer%C3%AE>

Bunlardan en ilginç olanlarından bir tanesi ise abdest alma makinesidir. Philon'un buluşuna benzer özellikleri ile dikkat çeken otomat, suyun dolup boşalarak oluşan basıncın etkisi ile çalışmaktadır. Zamanla otomat uygulamalarında buhar gücünün de kullanıldığı görülür. Tıpkı Archytas'ın güvercininde olduğu gibi Kanadalı mucit George Moore tarafından yapılan "Buhar Adam" isimli icat (Görsel 15) (1891-1893) buhar gücüyle yürümekte ve döngüsel bir hareket üretmektedir (Wikipedia, 2025). Bu çalışma, görünüşü ile Leonardo Da Vinci tarafından tasarlanan mekanik şövalyeye benzemesi ise ilgi çekicidir (Görsel 16).



Görsel 15. George Moore "Steam Man-Buhar Adam", kendi kendine buhar gücü ile yürüyen insansı Robot.



Görsel 16. Leonardo Da Vinci tarafından tasarlanan mekanik şövalye

Bu kapsamda ele alınan örneklerde suyun mekanik hareket üretme ve otonom sistemlerin içeriğinde kullanımı, bilimin ilerleyişinde akışkan ve dönüşen bir mekanik yapı özelinde yeniliğin gerekleri ile düşünülmüştür. Ayrıca tasarlanan mekanik gereçlerin form yapılarının estetik niyetler ile gerçekleştirilmesi ise bilim ve sanat birlikteliğinde iktidar yaratma iddialarını desteklemektedir.

6. Kamusal Sunumun Estetik Örnekleri; Çeşme ve Meydan İlişkisi

Kamusal alan ve akışkanlığın bir sunumu olarak çeşmenin temsiline ilişkin iktidar beklentilerini önemseyen bir pencereden bakılırsa, çeşmeler ve kamusal alanda yapılan her dokunuş iktidarın kendini onadığı bir kapsama dönüşür. Öncelikle iktidarlar, hep güç ve azametlerini, kudret ve kemallerini bir yönüyle halka telkin etmek zorunluluğu hissetmişlerdir. Çoğu zaman kamusal alanlarda bu düşünceye yönelik kendilerini onayan yapıları ısrarla imar etmişlerdir. Çeşmeler, bu anlamda inşa edenleri gösteren ve halka gücüne ikna etmek için kullanılan bir yapı örneğidir. Su ve hayat ilişkisinde çeşmeler, meydanlara dikilen anıt heykellerin gösterişli fakat sessiz duruşunun ciddiyetinin aksine yapanın merhametinin bir işareti gibidir. Halkın çeşmedeki suyu kullanmayla hem ihtiyacını gidermesi hem de banisinin uhrevi şahsiyetine yönelik niyaz ve dileklerin istemi ile yaptırılırlar. Halka kudretin gösterimine yönelik dikilen her gösterişli yapı gibi tanrısına kulluğunu gösterme niyetindeki krala veya zengine statüsünü onama fırsatı vermesinin yanı sıra “Siparişi veren krala, sipariş ettiği yapıların baş kullanıcısı gibi davranır; azametine yakışan ölçülerde olmalarını, onlarda kudretinin somut suretlerini görmek ister. Aslında, her şey ona kendi amblemini, kendi şiarlarını, kendi soyunun alamet ve armalarını, itaat edilen iradesinin suretini yansıtır” (Starobinski, 2012, s. 24). Çeşmelerin bazen olabildiğince süslü bir cennet ütopyasını vadetmesi isteğiyle, bazen de duru bir sadeliğin içtenliğiyle yaptırılır. Çünkü kamusal alanda yapılan hiçbir kütleli yapı tasarlayanın beklentileri dışında okunması mümkün değildir. Bu anlamda su ve iktidar yaratma beklentisini çeşmelerin vakfedilmesi üzerinden değerlendirildiğinde iktidarlar tarafından bir tabiiyet beklentisi ile imar edildiği açığa çıkar.

Bu kurmaca ilişki, hükümdarın kendi temsiliyetleriyle olan tek taraflı diyalogdan doğduğu ve aynı zamanda muhaliflere karşı da bir meydan okuma olarak yorumlanabilir. Suyu içen kişinin sadece susuzluğunu gidermiş olmamakta ve çeşmeler, süsü, şaşası, anıtsallığı ve konumu ile büyümlü bir biat kültürü yarattığı da iddia edilebilir. Çünkü çoğu zaman yapıldığı dönem ve teknik bakımında çeşmeler lüks olarak görüldüğünden, “Lüks, bir şekilde sahip olunan fazlalığın dekoratif ilanidir; bu ilanın tek hedefi de gizlisi saklısı olmaksızın tüketmektir” sözü ile öne çıkar (Starobinski, 2012, s. 24). İktidarın da bu gayeyi çok arzularak kullanmak istemesi suyu içenin veya o görüntüyü görenin o biattan geride kalması mümkün değildir.

Öyle ki, kendi şahsi veya temsili varlığının damgasını taşıyacak olan bu mühür –çeşme vb- uhrevi etki yarattığından iktidarın sunduğu suyla da ilahi bir varlık gibi algılanır. Tıpkı, seyredenin gözlerinde hayranlıkla itaat etme arzusunu besleme teşebbüsünü açığa çıkardığı gibi. Nitekim görsel zevkin suyla sese dönüşümü artık ruha çok şey kattığı yetmemiş, işin içine düzen içinde gösteriş de girmiştir. Bu durum öylesine şatafatlı olmalıdır ki tasavvur edilmeyecek düzeyde yani uhrevi olana ait kılınmış olsun. Gösterinin çeşmeler üzerinde uzun süren seyrinin doyumsuzluğunu üreteni: zaman bakımından uzun süren her şey hazdan kopar ve yorucu olur, suyun şehvetli akışı ve sesi bu lüks işleyişe dâhil edilmiş olmasıdır. Starobinski bu bağlamda çeşme ve meydan ilişkisini şöyle aktarır:

Dar sokaklı şehirde, meydan önce şaşaalı bir mekân israfı gibi görünür: Başka her yerde gıdım gıdım ölçülen şey burada avuç avuç saçılır, sakinlerine çoğuna kaşıkla verilen burada kepçeyle dağıtılır. Suyun az olduğu ve kapıya kadar çıkaran sakalar tarafından parayla, bazen de epey pahalıya satıldığı yerlerde, anıtsal çeşmelerin bolluğu da benzer bir durum oluşturur. Mekân bir lükstür. Bu yüzden de meydanlar hep birilerine adanır: hükümdarlara, azizlere, zaferlere, dost milletlere (2012, s. 47).

Kamuya vakfedilen su kaynakları, suyun kullanımına yönelik kamusal ihtiyacın bir gereği olarak halka ulaştırma ve bu yolla hayır elde etme isteğinin bir beklentisi içinde düşünülmüştür. Kamusallığın uygulama alanları açısından

bakıldığında; çeşmeler dini ibadet yapıları çevresindeki bir vakıf düşüncesinin somut örnekleri olarak banisinin sosyal statüsünü perçinleyen yapılar rolünde düşünülmüştür. Ölüm ve sonrasındaki sonsuz yaşamın süreceği inancı üzerinden yaptırılan bu yapılara yönelik genel görüş; geride kalanların rahmetle hatırlayacağı eserler olarak işlevsel bir beklenti üretmiştir. Çeşme yapılarının bu yolla hayırseverlerin oluşturduğu bir cemaatin parçası olmayı sağladıkları da görülmektedir (Demirağ, Erten, Şen, 2006, s. 116). İslam'ın da getirdiği tasvirlerin yasaklanmasına yönelik kurallar gereği Roma'daki halinden farklı olarak heykelle değil stilize bitki ve yazı sanatı ile sunulmuştur. Bu dini sunumun gereği olarak ait olmayı ve ona tabi kılmayı sağlayan bir nişan işlevi örmüştür. Saray mimarisi içinde ele alınan havuzlar ve de özellikle gusül havuzları suyun gündelik kullanımına yönelik önemli bir örnek olarak görülür. İslam mimarisi içinde ele alınabilecek çeşme ve havuz yapıları birçok konut ve kamusal yapı içinde kullanılmıştır. İslam sanatı ve mimarisi ile özdeşleşebilecek yapılar arasında önem arz eden Endülüs sanatı içinde Granada'da inşa edilen saray içindeki çeşme ve havuz bunun en önemli örnekleri arasındadır. Elhamra Sarayı "Kızıl Saray" içinde yer alan aslan motiflerinin kullanıldığı çeşme yapısı ile göz kamaştırıcı bir Endülüs ve İslam sanatı örneğidir. V. Muhammed tarafından 1354-1359 yılları arasında yaptırılan çeşme aslan figürlerinin kullanımı (Görsel 17) ile ilk olma özelliğini taşımaktadır (Gümüş, 2023, s. 78-79).



Görsel 17. Elhamra Sarayı Aslanlı Çeşme

Erişim:16.01.2025 <https://tls.tc/jSkUD>

Farklı coğrafyalardaki uygulama örnekleri üzerinden düşünüldüğünde, Türk Sanatı içinde çeşme ve havuz yapımı kamusal ihtiyacın karşılanması yanında suyun kullanımı ve halka ulaştırılması bakımından da son derece önemlidir. İslam öncesi dönemde su ve yaşam arasındaki bağ nedeniyle suyun kutsiyeti üzerinden değer atfedilirken zamanla yapısal düzenlemenin bir gereği, süs ve ihtiyaçlar etrafında fiskiyeler kullanılmıştır. Sanatsal uygulama örnekleri düşünüldüğünde plastik olarak üç boyutlu sanat örneklerin nadide uygulama alanları olarak süsleme unsurlarının dönüşümü estetik niyetler içinde bu yapılar çerçevesinde gerçekleşmiştir.



Görsel 18. Lale Devri'nin sembolik yapılarından olan III. Ahmet Çeşmesi
Erişim:16.01.2025 <https://tls.tc/Esj2I>

Bunun en önemli ve güzide örneklerinden bir tanesi de Osmanlı'nın Batılaşma hareketleri merkezinde gelişen Lale Devri içinde yaptırılan III. Ahmet Meydan Çeşmesi'dir (Görsel 18). Bu çeşme hem yapımı, görüntüsü ve çağrıştırdığı dönem düşünüldüğünde ilgi çekicidir. Pasarofça Anlaşması ile Osmanlı'da çöküş döneminin başlaması ve Osmanlı içinde bilim ve sanata yönelmeye dönük atılımın sanatla bütünleştiği bir dönem olarak son derece önemlidir. Padişah III. Ahmet'in isyanlar ile gelen iktidarı neticesinde sanata yatkın bir ruha sahip olması ile bu devrin doğduğu kayda geçmiştir. Bu devrin ürünü olarak Batı'daki uygulamalara yakınlığı ile ortaya çıkan bu eser rivayetlere göre bizzat padişah tarafından tasarlanmıştır (Karakuş, ve Diğerleri 2006, s. 241).



Görsel 19. Schöner Brunnen Çeşmesi Çizimi ve Çeşmenin bugünkü durumu.
Erişim:16.01.2025 <https://life-globe.com/en/schoner-brunnen-nuremberg/>

17 ve 18. Yy. da ise çeşme yapıları saray yapılarının gösterişini taçlandıran yapılar olmuşlardır. Özellikle Fransa Versay Sarayı'nda tasarlanan otomat fikri suyu havai fişekler ile püskürten sistemler ile gösteri ve şatafatlı sunumlar haline getirir.



Görsel 20. Gian Lorenzo Bernini tarafından tasarlanan ve "Dört Nehir Çeşmesi"



Görsel 21. Giacomo Della Porto yapılan ve Gian Lorenzo Bernini tarafından eklemeler yapılan "Moro Çeşmesi" ya

Su ile çalışan otomatlarla şaka yapan su düzenekleri morfolojik bir sunum olarak hayatla buluşur. Sanayi devrimi sonrasında gelişen teknik ilerleme neticesinde pompa sistemleri ile hidrolik düzeneklerin çalıştığı sistemler geliştirilmiştir. Kamusal meydanlarda boy gösteren bu çeşme yapıları kamusal alandaki önemli örnekleri arasında yer bulmuştur.

7. Modern Dünyanın Sanatında Suyu Kullanımı

1850 sonrasında gelişen teknoloji ve artan sanayi üretimleri ile birlikte sanat ve eleştirel alan sanat uygulamalarına odaklanan fikirler sunumun yapıldığı alanın aurası dışında ürettiği yaratıcı fikir ve yarattığı biçimsellik ile mekân ile bütünleşen işlerin öne çıkması ile sonuçlanmıştır. Kamusal alanlarda daha fazla yer almak isteyen ve sanatı daha multi disiplinler düşünen sanatçılar modern sanatın da kendilerine sunduğu kabul sınırlarının genişlemesi ile geleneksel akışkanlık sunumunu daha kapsayıcı alanları içeren bir bakışla ele almışlardır. Özellikle en sıra dışı isimlendirme kuşkusuz bir pisuarı sanatsal bir hazır yapım nesne olarak sunan Marcel Duchamp'tan gelmiştir. Duchamp ikonik çalışmasında seçici bir değerlendirme unsuru olmayacağı beklentisi ile sergiye "R. Mutt" adına katılmış ve reddedilmiştir (Man, 2017).



Görsel 22. Marcel Duchamp, Çeşme, Porselen, 1917,
Erişim:16.01.2025 <https://124.im/lBzkex>

Aslında bir çeşmeden esinlenerek üretilen çalışma daha çok bir dil oyununu amaçlasa da yarattığı devrim ile halen daha çokça üzerine düşünülen bir çalışmadır. Sanatçının kendi yerine kullandığı “R. Mutt” takma adı Almanca yoksulluk anlamına gelen “Armut” kelimesini çağrıştırmaktadır. Bedenden sıvının püskürtmesi Elsa von Freytag-Loringhoven tarafından yapıldığına yönelik iddiaları da beraberinde üretmiştir. Sanatçının bedensel sıvıların kutsanmasına yönelik çalışmalarının olması bu iddiayı güçlendirmiş hatta aynı tarihlerde sanatçı tarafından yapılan “God” isimli çalışması ise yine tesisat borularından yapılan bir çalışmadır (Görsel 24). Duchamp “Çeşme”yi (Görsel 23) yatırmakla aslında onu bir sıvı kabına dönüştürmüştür. Su kabına sıvının varlığı ile sıvı ile değişkenlik arz eden bir morfoloji yaratmaktadır. Özellikle bazı havuz heykellerinde sıklıkla rastlanan bu alaycı tutum erkek çocuk bedeni ve cinsel organı üzerinden aktarılan bir geleneğe göndermedir.



Görsel 23. Hieronymus Duquesnoy, “Manneken Pis”, Bronz Heykel ve Çeşme, 1619
Erişim: 16.01.2025 <https://tripomatic.com/tr/poi/manneken-pis-poi:2195>



Görsel 24. Denis-Adrien Debouvrie, “Jeanneke Pis”, Bronz Heykel ve Lavabo, 1985

Sıvının bedenden püskürtülmesi ve bunun bir çeşme olarak tasarlanması orta çağda sıklıkla rastlanan bir mitolojidir. Belçika’nın ünlü “Manneken Pis” isimli çeşmesi ise havuzda küçük bir çocuğun çişini yaptığı bir konuyu tasvir eder. 1619 yılında Hieronymus Duquesnoy adlı bir sanatçı tarafından tasarlanan bronz heykel 61 santimetrelilik ölçüleri ile şehrin sembolü olmuştur (Visit Brussel Web Sitesi, 2024). Rivayete göre bu heykelin konusunu Brüksel şehrini kuşatan düşmanların geride bıraktıkları bombaları ateşlemek üzere yakılan fitilin ateşini bir çocuğun idrarı ile söndürmesinden almıştır. Cinsiyetçi bir bakış çağrıştırdığı için şehre 1987 yılında kız çocuğun oturarak idrarını yaptığı heykel de yapılmıştır. “Jeanneke Pis” isimli heykel ise su içilen bir çeşme ve lavabo olarak tasarlanmıştır.

8. Yöntem

Bu araştırma, nitel (kalitatif) bir yaklaşımla gerçekleştirilmiş ve sanatsal imgelerin kavramsal, görsel ve mekânsal çözümlemesine odaklanmıştır. Çalışmada, betimsel analiz yöntemi ile birlikte eleştirel yorumlama teknikleri kullanılmış; sanat eserlerinin sunduğu anlam katmanları tarihsel, estetik ve sosyopolitik bağlamlarda okunmuştur. Nitel veriler, Marcel Duchamp’ın “Çeşme” adlı yerleştirmesi ile birlikte, tarihsel ve güncel kamusal sanat örnekleri üzerinden

görsel analiz yoluyla toplanmıştır. Görsel verilerin analizinde, sanat kuramları, özellikle de postmodern sanat eleştirisi, iktidar estetiği, kamusal alan kuramı ve göstergebilimsel yaklaşımlar temel alınmıştır. Ayrıca, sanat tarihinden türetilmiş biçimsel analiz yöntemleri aracılığıyla suyun bir anlatı aracı olarak yapılandığı biçimsel kodlar çözümlenmiştir.

Çalışmanın kuramsal çerçevesi; Michel Foucault'nun ve Jean Starobinski'nin iktidar ve mekân ilişkisine dair görüşleri, postmodern sanat nesnesi üzerine değerlendirmeleri dikkate alınarak oluşturulmuştur. Elde edilen bulgular, tematik bütünlük sağlanarak içerik analizi yöntemiyle yorumlanmıştır. Bu yöntemsel yaklaşım sayesinde, suyun sanatsal temsil biçimleri aracılığıyla nasıl kavramsal, eleştirel ve politik anlamlar yüklediği disiplinlerarası bir bakışla ortaya konulmuştur.

9. Sonuç

Marcel Duchamp'ın "Çeşme" isimli hazır yapım nesnesine odaklanıldığında suyun kamusal alandaki kullanımına ilişkin çeşme fikrinin tarihsel bir içerik üreterek izlenebileceği ve özellikle sanat ve bilimin morfolojik bir perspektiften ele alındığında, yarattığı dönüşümün kaydına dair ikna edici kanıtlara ulaşılmıştır. Sanat ve bilimin ilerleyişinde morfolojik bir bağlamın kapsam sınırları, su ile değişen ve dönüşen bir çıkar unsurdur. Suyun iktidar niyetleri etrafında kullanımı ve etkileri azımsanamayacak derece zorunlu bir ilişkiyi bu doğrultuda yaratmaktadır. Su, çağlar boyunca gelişmenin ve ilerlemenin önünde bir mecburi eleman olarak hep var olacağı bu kapsamda iddia edilebilir. Suyun kullanımı üzerinde kendi emellerinin etrafında düşünen iktidar yapıları teknik ve estetik unsurları da kullanarak hep kendini onayan içerikleri desteklemiştir. Gerçekleştirilen sunumların görünürde yarattığı faydanın arka planında ise ona sahip olmanın mazeretini de bu yolla kendince üretmektedir. Bütün bu niyetlerin var ettiği desteğin özellikle değişen toplumsal beklentiler etrafında alternatif yollar açtığı da ortadadır. Modernizmin değiştirdiği niyetlere bir eleştirel kapsam bakımından Duchamp'ın "Çeşme"si ile hem bir niyet okuma hem de bir alay unsuru olarak öne çıkar. Yerine kullandığı ve önerdiği gerçeklikleri ile bu eser daha önceki öncülleri gibi kendi mitosunu üretmiştir. Bu mitos dallara ayrılarak halen daha çoğalmaya devam edeceği ortadadır. Günümüz koşullarının yarattığı zorunluluk ve yaşamsal niyetler bizi farklı biçimde düşünmeye zorluyor olsa da özellikle suyun kullanımı üzerindeki hak iddiasının zaruriyet ile paylaşımı fikri temel ihtiyaçlar adına alınması en temel haktır. Bu hakkın yaşam hakkı gibi devredilmesi kamusal olanı kamudan uzak olarak düşünülmesini akılsızlık olarak sunacaktır.

Çiş ve çeşme alegorisi ise birçok açıdan özünde mizah barındıran anlatımın alçaltıcı jesti olduğunu hatırlatır. Duchamp'ın "Çeşme"si sanat ve estetik alanını genişletirken ilkin geleneğe karşı gelmiştir. Geleneğin tüm estetik kaygılarını hiçe sayan, anlamsız, boş ve gereksizliğini ifade eden –eleştiren- aşağılayan bir imgeyle eşleştirmiştir. Aynı zamanda olabildiğine ciddi ve resmi halde olan eleştiri makamına da gayri resmi ve ciddiyetsiz olanı eşleştirerek çiş göndermesi üzerinden pisuar ile itibarsızlaştırmıştır. Dahası çeşmeler iktidarların meydanlarda kendilerini işaret eden gösteri nesnesi olarak sundukları hatırlandığında eleştiri çok daha çarpıcı olmaktadır. Ayrıca sunulan pisuara çeşme isminin vermesi ve bu eylemi sanatçının kendi adı yerine kullandığı sahte isim ile imzalaması ikili bir alegori yaratmaktadır. Almanca fakirlik anlamına gelen "Armut" biçiminde imzalaması ise ciddi bir iktidar eleştirisi yaptığını kanıtlamaktadır. Çeşmelerin anıtsal bir biçimde ve olabildiğine gösterişli fetiş nesneleri olarak sunulması iktidarların uhrevi boyutuna sanatçının alaycı göndermesine neden olmuştur. Duchamp bu yolla iktidarın itibarını çiş indirgenmiş, zenginliğini ve gücünü kendi pisliği ile bedensel suya dönüştürerek murdar kılınmıştır. Sonuç itibarıyla morfolojik bir biçimsel dönüşümün üzerinden varılan nihai yargı, çeşmenin bir pisuar olması ve çiş gibi iğreti sıvıya dönüşümü ile estetik görüntü ironik bir alay ile alt üst edilmiş olmaktadır. Bu durum, iktidarı maddi düzeyde indirgeyen ve onurunu kirleten bir biçime dönüştüğünü düşündürmektedir.

Kaynakça

Arkeo Türkiye. (2017, Mart 13). İmparator Hadrian'ın Roma'daki Dünyası: Villa Hadrianus. Eylül 3, 2024 tarihinde Arkeo Tr: <https://www.arkeo-tr.com/imparator-hadrianin-romadaki-dunyasi-villa-hadrianus.html> adresinden alındı

- Arkeolojikh Haber. (2018, Temmuz 13). Nymphaion: Nymphaeum Nedir? Ağustos 23, 2024 tarihinde Arkeolojik Haber Web Sitesi: <https://www.arkeolojikhhaber.com/haber-nymphaion-nymphaeum-nedir-14477/> adresinden alındı
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. (2013, Kasım 7). Fountain. Ağustos 23, 2024 tarihinde Encyclopedia Britannica Web Sitesi: <https://www.britannica.com/art/fountain> adresinden alındı
- Cartwright, M. (2019, Eylül 04). Poseidon: Deniz Tanrısı. (Ç. B. Çiçek, Editör) World History Web Sitesi: <https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-950/poseidon-deniz-tanrısı/> adresinden alındı
- Ciberneticzoo Web Sitesi. (2009, Ekim 6). 1891-1893 – Steam Man – Prof. George Moore – (Kanadalı/Amerikalı). Eylül 24, 2024 tarihinde Ciberneticzoo Web Sitesi: <https://cyberneticzoo.com/steammen/1891-1893-steam-man-prof-george-moore-canadianamerican/> adresinden alındı
- Cohen, A. (2018, Mayıs 27). What Do You Need To Know About Rene Magritte. Artsy Net: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rene-magritte> adresinden alındı
- Çeçen, K. (1992, Nisan). Suyun Yaşam İklim ve Uygarlık İçin Önemi. Temmuz 25, 2024 tarihinde Tübitak E-Dergi: <https://services.tubitak.gov.tr/edergi/yazi.pdf;jsessionid=FJEYfOUQVZ8Vb625-iN-wLpx?dergiKodu=4&cilt=25&sayi=293&sayfa=36&yaziid=6431> adresinden alındı
- Çırak, B., & Yörük, A. (2015). Mekatronik Biliminin Öncüsü İsmail El-Cezeri. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (4), 174-194. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/160458> adresinden alındı
- Demirağ, D., Erten, A., & Şen, M. (2006). Suyla Gelen Kültür. (M. Gencer, Dü.) İstanbul: İSKİ Kültür Yayınları.
- Demirpolat, E. (2004). Benu Musa (Şakiroğulları)'nın İlmi ve Felsefi Etkinlikleri. İlahiyat Fakültesi Dergisi, 9(1), 69-78.
- Fidan, M. K. (2021, Mart). Kutsal Suyun İzinde: Suyla Yüklenen Dini ve Sembolik Anlamlar. İlsam Akademi Dergisi, 1(1), 1-26. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ilsam-akademi/issue/66001/1035831> adresinden alındı
- Foucault, Michel. (2006). Deliliğin Tarihi (M. A. Kılıçbay, Çev). Ankara: İmge Kitabevi.
- Gökdoğan, M. D. (2020). Mehmet Şerefettin Yaltkaya'nın Benî Mûsâ Hakkındaki Yazısı. Dört Öge(17), 151-176.
- Gümüş, B. (2023). Endülüs Sarayları ve Saray Kültürü. Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 8 (1), 60-104.
- Hickson, S. (2015). Van Eyck Gent Sunağı. Eylül 24, 2024 tarihinde Khan Academy Web Sayfası: <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/northern-renaissance1/burgundy-netherlands/a/vaneyck-ghentaltar> adresinden alındı
- Karakuş, R. (2006). Çeşme. N. Ertuğ içinde, İstanbul Tarihi Çeşmeler Külliyyatı Cilt I (Cilt 1, s. 23-40). İstanbul: İSKİ Genel Md.lüğü.
- Karakuş, R., Kızıltoprak, S., Aykut, H., Önuçak, A., Turgut, N., & Doğan, S. (2006). İstanbul Tarihi Çeşmeler Külliyyatı. (N. Ertuğ, Dü.) İstanbul: İSKİ Kültür Yayınları.
- Klaos, Y. (2023, Eylül 14). "Beautiful fountain" in Nuremberg (Schöner Brunnen). Eylül 24, 2024 tarihinde Life Globe Web Sitesi: <https://life-globe.com/en/schoner-brunnen-nuremberg/> adresinden alındı
- Külcü, r. (2016). Sanayi Devriminden 1700 Yıl Önce Yapılmış Erken Bir Keşif: Heron'un Buhar Türbini (Aerolipie). Akademia Sosyal Bilimler Dergisi, 1(2), 32-39. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/567951> adresinden alındı
- Man, J. (2017, Mayıs 9). How Duchamp's Urinal Changed Art Forever. Eylül 24, 2024 tarihinde Artsy We Sitesi: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-duchamps-urinal-changed-art-forever> adresinden alındı

Soylu, N. (2014, Kasım 2). Sulamanın Tarihçesi ve Uygarlık. Temmuz 25, 2024 tarihinde Hidropolitik Akademi Web Sitesi: <https://www.hidropolitikakademi.org/tr/article/6077/sulamanin-tarihcesi-ve-uygarlik> adresinden alındı

Sözlük TDK. (2024, Eylül 05). Morfoloji Nedir. Eylül 5, 2024 tarihinde Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı

Starobinski, Jean. (2012). Özgürlüğün İcadı ve Aklın Amblemleri (H. Bayrı, Çev). İstanbul: Metis Yayınları.

T.C. Tarım Orman ve Bakanlığı. (2021, Mart 22). Dünyada 844 Milyon İnsan İçme Suyuna, 2,1 Milyar İnsan Temiz Suya Ulaşmıyor. Temmuz 25, 2024 tarihinde T.C. Tarım ve Orman Bakanlığı Web Sitesi: <https://www.tarimorman.gov.tr/Haber/4960/Dunyada-844-Milyon-Insan-Icme-Suyuna-21-Milyar-Insan-Temiz-Suya-Ulasamiyor> adresinden alındı

T.C. Çevre, Şehircilik ve İklim değişikliği Bakanlığı. (2024, Temmuz 25). Hidrometeoroloji Dünyada Su. Meteoroloji Genel Müdürlüğü Web Sitesi: <https://www.mgm.gov.tr/genel/hidrometeoroloji.aspx?s=3> adresinden alındı.

Topdemir, H. G. (2011, Kasım). Bilim Tarihinden: Philon. Eylül 16, 2025 tarihinde Tübitak E-Dergi: <https://edergi.tubitak.gov.tr/edergi/yazi/pdf;jsessionid=ovxf8lPH7h1Hp3xPlY2qR96J?dergiKodu=4&cilt=45&sayi=752&sayfa=90&yaziid=32461#:~:text=Philon%2C%20hava%20ile%20birlikte%20bo%20C5%9Fflu%20C4%9Fu,de%20ve%20Rodost%20ge%20C3%A7irmi%20C5%9Ftir.> adresinden alındı

Topdemir, H. G. (2011). Geç İskenderiye Döneminde Bilim: İskenderiyeli Heron. Bilim ve Teknik, 90-92.

Topdemir, H. G. (2019). Türklerin İslâmiyet'e Giriş Döneminde Bilim ve eknolojiye Etkileri. E. Yörükoğulları, Ö. Orhun, H. G. Topdemir, & E. M. İhsanoğlu içinde, Bilim ve Teknoloji Tarihi (s. 110-135). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Visit Brussel Web Sitesi. (2024). Manneken Pis. Eylül 24, 2024 tarihinde Visit Brussel Web Sitesi: <https://www.visit.brussels/nl/bezoekers/venue-details.Manneken-Pis.250486> adresinden alındı

Wallace, E. J. (2021, Şubat 17). Found: Emperor Hadrian's Palatial Breakfast Chamber. Eylül 3, 2024 tarihinde Atlasobscura Web Sitesi: <https://www.atlasobscura.com/articles/villa-adriana-breakfast> adresinden alındı

wikipedia. (2024, Eylül 2). Fountain. Eylül 3, 2024 tarihinde Wikipedia Web Sitesi: <https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain> adresinden alındı.

wikipedia. (2025, Mayıs 26). Buhar Makinesi. Temmuz 8, 2025 tarihinde Wikipedia Web Sitesi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Buhar_makinesi adresinden alındı.

Görseller

Görsel 1 Jan ve Hubert van Eyck, (1390-1441), Mistik Kuzuya Tapınma, (Gent Sunağı Resminden Detay) Ahşap panel üzerine yağlıboya, https://en.wikipedia.org/wiki/Ghent_Altarpiece adresinden erişildi 16.01.2025.

Görsel 2 Arnold Böcklin, Dalgalarda Oyun, 180x238 cm, tüyb., 1883 <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/bocklin-arnold/arnold-bocklin-dalgalarda-oyun-10382/> adresinden erişildi 16.01.2025.

Görsel 3 Hieronymus Bosch, 1494-1510, Deliler Gemisi, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 58x63 cm, <https://shorturl.at/pVhNM> adresinden erişildi 16.01.2025.

Görsel 4 Theodore Gericault, Medusa'nın Salı, 490x716 cm, tuval üzerine yağlıboya, (1819). https://tr.wikipedia.org/wiki/Medusa%27n%C4%B1n_Salı%C4%B1 Adresinden erişildi 16.01.2025.

Görsel 5 William Turner, "Köle Gemisi", 91x123 cm, T.Ü.Y.B., 1840. Erişim: 16.01.2025 https://en.wikipedia.org/wiki/The_Slave_Ship

Görsel 6 Pirene Çeşmesi [https://en.wikipedia.org/wiki/Pirene_\(fountain\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pirene_(fountain)) adresinden erişildi 16.01.2025.

Görsel 7 Hadrianus'un Tivoli Yakınlarındaki Villasındaki Havuzu <https://antigonejournal.com/2024/06/hadrians-villa-and-its-treasures/> adresinden erişildi 16.01.2025.

Görsel 8 İmparatorun yarım daire planlı Nymphanion şeklinde hazırlanmış saray kahvaltı salonu <https://www.atlasobscura.com/articles/villa-adriana-breakfast> adresinden erişildi 16.01.2025.

Görsel 9. Deniz Tiyatrosu İmparator Hadrianus tarafından kullanılan konut olarak inşa edilen yapı. <https://www.istockphoto.com/tr/foto%C4%9Fraf/villa-adriana-near-rome-italy-gm105756662-12216307> adresinden erişildi 01.16.2025.

Görsel 10 Archytas tarafından yapılmış buhar gücü ile çalışan ahşaptan güvercin <https://tr.wikipedia.org/wiki/Cezer%C3%AE> adresinden erişildi 16.01.2025.

Görsel 11 Philon tarafından yapılmış otomat. <https://shorturl.at/4BfU0> adresinden erişildi 16.01.2025.

Görsel 12 Yunanlı Heron tarafından tasarlanan çeşme modeli. <https://tls.tc/JJS2t> adresinden erişildi 16.25.2025.

Görsel 13 El Cezeri tarafından tasarlanan Piston sistemi ile suyun naklini sağlayan düzenek. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Cezer%C3%AE> adresinden erişildi 16.01.2025.

Görsel 14 El Cezeri tarafından tasarlanan Piston sistemi ile suyun naklini sağlayan düzenek Görsel 14. El Ceziri Abdest Aldıran Çocuk Otomatı. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Cezer%C3%AE> adresinden erişildi 16.01.2025.

Görsel 15 George Moore “Steam Man-Buhar Adam”, kendi kendine buhar gücü ile yürüyen insansı Robot. <https://tls.tc/79N7Z> adresinden erişildi 16.01.2025.

Görsel 16 Leonardo Da Vinci tarafından tasarlanan mekanik zırlı şövalye. https://en.wikipedia.org/wiki/Leonardo%27s_robot adresinden erişildi 16.01.2025.

Görsel 17 Elhamra Sarayı Aslanlı Çeşme <https://tls.tc/jSkUD> adresinden erişildi 16.01.2025.

Görsel 18 Lale Devri'nin sembolik yapılarından olan III. Ahmet Çeşmesi <https://tls.tc/Esj2I> adresinden erişildi 16.01.2025.

Görsel 19 Schönen Brunnen Çeşmesi Çizimi ve Çeşmenin bugünkü durumu. <https://life-globe.com/en/schoner-brunnen-nuremberg/> adresinden erişildi 16.01.2025.

Görsel 20 Gian Lorenzo Bernini tarafından tasarlanan ve Dört Nehir Çeşmesi. <https://life-globe.com/en/schoner-brunnen-nuremberg/> adresinden erişildi 16.01.2025.

Görsel 21 Giacomo Della Porto yapılan ve Gian Lorenzo Bernini tarafından eklemeler yapılan Moro Çeşmesi ya da Mağribi çeşmesi <https://life-globe.com/en/schoner-brunnen-nuremberg/> adresinden erişildi 16.01.2025.

Görsel 22 Marcel Duchamp, Çeşme, Porselen, 1917. <https://124.im/IBzkex> adresinden erişildi 16.01.2025.

Görsel 23 Hieronymus Duquesnoy, “Manneken Pis”, Broz Heykel ve Çeşme, 1619 <https://tripomatic.com/tr/poi/manneken-pis-poi:2195> adresinden erişildi 16.01.2025.

Görsel 24. Denis-Adrien Debouvrie, “Jeanneke Pis”, Bronz Heykel ve Lavabo, 1985 <https://124.im/nU06Q> adresinden erişildi 16.01.2025.

Nermin SARAL

Öğretim Görevlisi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, saralusta@ktu.edu.tr, Trabzon-Türkiye
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5224-2525>

Fatma KOÇ

Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, f.koc@hbv.edu.tr, Ankara-Türkiye
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3267-5366>

Rize-Hemşin El Örgüsü Çoraplarının Kompozisyon Özelliklerinde Simetri Kullanımı

Özet

El örgüsü çoraplar ve çorap örücülüğü, üretimi günümüzde de devam eden, el ile veya basit araçlar ile üretilen, motiflerinde üreticisinin duygu ve düşüncelerini aktardığı düşünülen bir halk sanatıdır. Anadolu'nun tüm bölgelerinde halk kültürünün önemli bir parçası olan el örgüsü çoraplar ve çorap örücülüğü; malzemesi, üretim şekli, renkleri, motifleri, kompozisyon özellikleri, kullanım şekli ve kullanıcıları ile birlikte yaşayan kültür hazinesi olarak kabul edilmektedir. Her ne kadar malzemesi, biçimi, kullanım amacı benzer özellikler gösterse de ait olduğu bölgenin ve yörenin kültürel değerleri ile şekillendirilen motif ve kompozisyon özellikleri ve kullanılan renkleri ile el örgüsü çoraplar, önemli ölçüde kültürel ayırmacılık taşımakta ve yöresel imza olarak kullanılabilecek coğrafi işaretler olarak kabul görmektedir. Bu çalışma; Rize ili Hemşin yöresine ait çorapların yöreye ait motiflerinin üreticileri tarafından çorapların üzerine yerleştirilmesiyle oluşturulan kompozisyon özelliklerinin belirlenmesi ve kompozisyonlardaki simetri kullanımının nasıl olduğunun araştırılması amacı ile planlanmış ve yürütülmüştür. Toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşma amacını hedefleyen tarama yöntemi ile ele alınıp, değerlendirilmiştir. Araştırmada elde edilen tüm veriler, nitel ve nicel veri analizi ile karma yöntem kullanılarak sonuca ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: El Örgüsü Çorap, Rize/ Hemşin, Simetri, Gelenek, Motif, Kompozisyon

Use Of Symmetry In The Composition Features Of Rize-Hemşin Hand-Knitted Socks

Abstract

Hand-knitted socks and socks knitting are folk art that is still being produced today, produced by hand or with simple tools, and is thought to convey the feelings and thoughts of the producer in its motifs. Hand-knitting socks and socks knitting, which are an important part of folk culture in all regions of Anatolia, are considered a living cultural treasure with their material, production method, colors, motifs, compositional features, usage method and users. Although their material, form and purpose of use show similar characteristic, hand-knitted socks, with their motif and compositional features shaped by the cultural values of the region and district they belong to and the colors used, carry a significant cultural distinctiveness and are accepted as geographical indications that can be used as a local signature. This study was planned and conducted to determine the compositional features of socks belonging to the Hemşin region of Rize province, created by placing regional motifs on the socks by their producers, and to investigate how symmetry is used in the compositions. The collected data was handled and evaluated with the scanning method, which aims to reach concepts and relationships that can explain them. All data obtained in the study were concluded using a mixed method with qualitative and quantitative data analysis.

Keywords: Hand-Knitted Socks, Rize/Hemşin, Symmetry, Tradition, Motif, Composition.

1. Giriş

Geleneksel çorap örücülüğü, özellikle Anadolu, Kafkasya, Orta Asya ve Avrupa'nın farklı bölgelerinde kültürel motifler ve özgün tekniklerle gelişmiş, ait olduğu yörenin özgün kültürel değerleri ile biçimlenmiş ve kullanılmış gelenekli bir halk sanatıdır. El örgüsü çoraplar, yöreye ait motifleri, kullanılan renkleri, yüzeye uygulanan kompozisyonları ve örgü teknikleri ile yalnızca ayağa giyilen bir giysi parçası değil, aynı zamanda önemli bir anlatım aracı olarak kullanılmışlardır. Antropolog Mead (1963) kültüre ait değerler ile ilgili bir araştırmasında *“bir kabilenin bir başka kabileden almış olduğu bir olguyu, bu formun daima değişik bir sosyal ve kültürel anlamlar üzerine oluşturulduğu ve bu yüzden objelerin hiçbir zaman bire bir aynı olmadığı”* şeklindeki ifadesiyle, toplumların geçmişteki yaşamışlıkları ile elde edilen kültür birikimlerinin sadece o kültüre ait olabileceği, birbirine çok benzer gelenekli toplumlarda bile önemli farklılıkların olmasının olağan olduğunu söylemek mümkündür.

Kültürel anlamı açısından düşünüldüğünde giyinme, gelenekli toplumlarda bir önceki kuşağın bedeni üzerinde başlayıp, değişikliklerle bir sonraki kuşağın bedenlerine aktarılan ve gelecek kuşaklarla devam ettirilen bir yolculuk gibidir (Koç ve Koca, 2019, s.168). İnsanlar belirli bir gruba dâhil olabilmek için veya kendi kişiliğini ifade etmek için giysilerinde ve bunlarla birlikte kullandıkları aksesuar ve tamamlayıcılarda farklı biçimler, renkler kullanabilmekte ve bunlara anlamlar yüklemektedirler. Söz konusu anlamları kullanarak da benzersizliklerini pekiştirmektedirler (Craik, 1998, s. 206). Giysiler ile giysilere ilişkin tamamlayıcı unsurları süslemek amacıyla kullanılan objelere yüklenen anlamlarla, yansıttıkları mesajlar toplumların yapısına göre çeşitlilik göstermekle birlikte, nazar, bereket, şans, kısmet vb. sembolleri hâline gelmiş objelerin genellikle ortak olduğu, ancak yörelere göre çeşitliliklerin arttığı, pek çok çalışmada görülebilmektedir (Koca ve Kırkıncıoğlu, 2021, s. 199). Anadolu'da çoraplar ve çorap örücülüğü, giysilerin en önemli tamamlayıcıları arasında yer alırken, üzerine işlenen motifler, motiflerin dizilimi ile çorapların yüzeyinde oluşturulan kompozisyonlar ve kullanılan renkler her yörenin kendine has kültürel birikimlerinin ve benzersizliklerinin kanıtları niteliğindedir.

Çorap ile ilgili ilk buluntu keçeden yapılmış konç bölümü koçboynuzu motifi ile işlenmiş çorapların varlığı Orta Asya'da M.Ö. 7- 8. yüzyıllar arasında yaşayan Hunlara ait Pazırık kurganından çıkarılmıştır (Diyarbakirli,1972,s. 16). El örgüsü sanatının ilk olarak nerede veya ne zaman uygulandığı bilinmemekle birlikte, örülmüş tekstil parçaları olarak tanımlanan en eski örneklerin M.S. 256'dan önceye dayandığı tahmin edilen, Suriye antik kenti Dura Europos'ta bulunmuştur. Bu örgüler hangi ürünün parçası olduğu bilinmemekle birlikte, günümüzde Yale Üniversitesi koleksiyonunda bulunmaktadır (Bush,2011,s.14). Orta Asya'da bulunan eserlerden sonra çorapların en eski örgü örneklerine ve bulgularına Mısır mezar yerleşkelerinde rastlanmıştır. Başparmağı ayırık kırmızı yün çoraplar klasik örme örneklerini oluşturmuş en eski örnek olarak günümüzde Londra'da Victoria Albert Müzesi'nde sergilenmektedir (Tavman, 1994, s.112).

El örgüsü çoraplar; kullanım amacına göre, gündelik kullanıma (kadın, erkek ve çocuk ölçülerinde), törenlerde ve özel günlerde kullanımına (çeyiz, gelin ve damat, yol, töre, asker çorapları vb.), malzemesine (yün, pamuk, tiftik ve sentetik çoraplar), örgü tekniğine (renkli desenli, ajurlu, düz ve desenli örgü) göre çeşitlenmektedir (Akpınarlı, 1995, s.17). El örgüsü çorapların üzerinde yer alan motifler, giyenin ait olduğu toplumu, yöreyi, köyü yansıtan yöresel ve kültürel sembol olmanın yanında kullanılan renkler, motifler dinsel ve büyüsel inancı simgelemektedir. Aynı zamanda sosyal ve medeni durumu belirlemede, duygu ve düşüncelerin aktarılmasında da rol oynamaktadır (Arslan ve Akpınarlı, 2020, s.166).

Gelenekli kültürlerde kullanılan el örgüsü çoraplar genellikle beş şiş ile örülmekte, geometrik, bitkisel (floral) veya sembol motiflerle süslenmektedir. Bereket, nazar, aşk gibi temaları içeren ve yün ipliklerle örülen çoraplar soğuk iklime karşı koruma sağlamaktadır. Çoraplarda kullanılan semboller, sadece süsleme amacıyla değil, aynı zamanda bir kültürün, toplumun inançlarını ve yaşam biçimini yansıtmak amacıyla kullanılmıştır. Çiçek desenleri doğa ve yaşamı, geometrik desenler düzen ve dengeyi, hayvan desenleri güç, koruma ve doğa ile bağlantıyı simgeler. Desenlerde

kullanılan renkler ve yönler semboliktir. Kırmızı renk canlılık ve enerjiyi simgelerken, mavi renk huzur ve sakinliği ifade etmektedir. Desenlerin belirli yönlere yerleştirilmesi, işaret ettiğine inanılan yönler (doğu-batı gibi) ve yerler ile ilgilidir (Özbel, 1945, s.14). Çorap kompozisyonu, bir veya daha fazla motif türünün birleştirilmesiyle oluşturulmaktadır. Bu kompozisyon renkli çoraplarda; orta, serpme, köşe ve kenar olarak dört bölüme ayrılmaktadır. Tek renk örülen çoraplar ise, serpme ve kenar olarak iki bölüme ayrılmaktadır. Motifler bir araya gelerek kompozisyonu oluşturmaktadır (Özbel, 1980, s.8).

El örgüsü çorapların en belirgin özellikleri objeler yani motiflerdir. Çoraplarda kullanılan motif ve semboller yöresel tanımlamayı sağlayan kültürel görevler üstlenmişlerdir. Bunlar; çorabı giyenin bağlı olduğu toplumu ve köyünü yansıtır, kullanılan renk ve motifler dinsel ve büyüsel inanmaları içerdiğinden giyen bireyin korunduğuna inanılır. Sosyal ve medeni durumu belirler, kıymetli hediye sayılır, anlatılmak istenen duygu ve düşüncelerde iletişim aracı olur, toplumda yaşanan unutulmayan olayları anlatır (Akpınarlı ve Ortaç, 2008). Koç ve Koca, 2016, s.759) gelenekli giysiler ile ilgili yapmış oldukları bir çalışmada “giysiler ve giysilere ilişkin unsurlarda üzerindeki herhangi bir imge, işaret veya giyinme biçiminden kaynaklanan özelliklerin içine gizlenmiş, kullanıldığı toplum tarafından algılanabilen anlamlar ve mesajlar yansıtmaktadır. Gelenekli toplumlarda bedene giyilen, giysi katmanları, süsleme unsurları, renkler ve biçimler bireysel değil toplumsal çizgiler gibidir. Oluşturulan her bir obje veya davranış biçiminin bir anlamı olduğu düşünülmelidir” şeklindeki ifadeleri giysilerde kullanılan motif, işaret veya imgelerin gelenekli toplumlarda önemli anlatım unsuru olduğunu vurgulamışlardır.

Sanat eserlerindeki estetik ve güzellik unsurlarının ortaya çıkması tasarım öğelerinin varlığı ile tanımlanabilir. Yoğun bir şekilde kullanıldığında sıkıcı, monoton ve sıradan, doğru yoğunlukta ve doğru yerde kullanıldığında güzelliği ve estetiği ortaya çıkardığı düşünülen tasarım öğelerinin bir maddesi de simetridir. Hermann Weyl (1989) simetriyi, “Geçmişten bugüne evreni anlamaya çalışan insanlığın, algıladığı düzen, güzellik ve kusursuzluğu tanımlayabilmek adına ürettiği bir fikirdir” şeklinde tanımlamıştır.

Simetri, tüm bir nesnenin nitel bir dengeden kaynaklanan armonik durumunu tanımlamakta ve yaygın anlamıyla, bir nesnenin çeşitli parçaları arasındaki birbirine eş olma, birbirine benzeme ve birbirini tutma durumları için kullanılmaktadır (Lederman ve Hill,2004). Washburn ve Crowe (1988), simetri ile ilgili yapmış oldukları çalışmalarında simetriyi, bir model içindeki tekrar eden motiflerin düzenlenmesini sınıflandırmak için kullanılan simetri analizi, kristal kafesler, astronomik nesneler, çiçekler ve insanlar da dahil olmak üzere doğadaki simetriyi analiz etmek için de kullanılmaktadır” şeklinde tanımlamışlarken simetri varlığının yaşamımızın her alanında gözlenebilen değerler olduğunu vurgulamışlardır.

Simetri bir üründe denge ve orantıyı ölçmek ya da tarif etmek için kullanılan kavramdır. Başka bir deyişle, iki nesnenin birbirine benzemesi ve uyumu olarak da söylenebilir. Estetik açıdan simetri, iki farklı nesnenin birbirine benzemesinde mükemmeliyet ve güzellik arayışının yansımasıdır. Matematikte ise, kesin ve iyi tanımlanmış biçimsel sistemin kurallarına uygun denge ve orantı olarak ortaya çıkmaktadır. Bir düzeneğin ya da dizimin simetrik olarak kabul edilebilmesi için matematiksel işleme ihtiyaç duyulur. Bir üyeden diğeri elde edilebiliyorsa ya da tersi iki üyenin birbirine göre simetrik olduğu söylenebilir (Perchegani, 2015, s.14). Denge, bakan kişinin gözünü bir noktadan diğerine yönlendiren ve görsel bir huzur yaratan önemli bir tasarım ilkesidir. Simetrik ve asimetrik denge olarak ikiye ayrılır. Simetrik dengede eserin ortasında bir eksen vardır ve bu eksen de sağ-sol, üst-alt ya da ön-arka gibi unsurlar birbirine benzer şekilde yerleştirilirken, asimetrik dengede eserin unsurları farklı boyutlarda, renklerde veya dokularda olabilir; ancak bunlar yine de bir denge oluşturacak biçimde yerleştirilir (Orvirk ve Stinson, 2017).

Simetri, toplumların kültürel birikimlerinin oluşturulmasında tasarım ögesi olarak kullanılmış ve ait olduğu kültürün sanatsal ve estetik algısını, bilimsel birikim ve gelişkenliğini önemli ölçüde etkilemiştir. Simetri bazı kültürlerde günlük hayata dair ikonik ifadelerden tamamen sıyrılarak, kavrayışı zor yüzey düzenleri oluşturmak amacıyla; yapının pratik işlevine eklenmiş sembollerle kusursuz bir düzeni işaret eder (Gülfidan, 2022, s.13). Simetri, çeşitli kültürlerin

tasarlama ve üretme yaklaşımlarının değerlendirilmesinde nicel verilere ulaşmak için sistematik yöntemler önerir. Çeşitli kültürel örneklerde simetrinin tasarımda kullanım biçimleri ile hem ilgili kültürün evreni algılama biçimlerine, hem de bu kültürlerin katıldığı toplumlar arası ilişki şekilleri ve bilgi akışlarına ışık tutabilmektedir. Ayrıca simetrinin tasarım öğelerinde kullanımı toplumların teknik becerileri ve dünya görüşleriyle ilgili de izler taşımaktadır. Kültürle birlikte gelişimini sürdüren bir tasarım aygıtı olarak değerlendirilebilecek simetriyi kimi topluluklar tılsımlı olduğuna inandıkları ya da görünüş olarak cazip buldukları için kullanmışlardır (Makovicky, 2016; Washburn ve Crowe, 1988).

Simetri terimi bir bütünün bir kısmının diğer kısımlarına ya da biçimin kendisine benzemesi durumunu tanımlar. Bir bütünlüğe ait parçaların bir ölçüde birbirini tutması ya da dengelemesi gibi sezgisel olarak kavranabilir ve ölçülebilir durumlarla ilgili kıyas belirtir. Yaşadığımız çevrede her yerde karşımıza çıkan simetrinin, tasarım söz konusu olduğu zaman adı daha sık duyulmaktadır.

El örgüsü çoraplardaki örgü teknikleri, motif özellikleri, renkler ve renk armonileri ile motiflerin ve kompozisyon diziliminde kompozisyonlarda denge unsuru önem taşımaktadır. Anadolu'nun pek çok bölgesinde yöresel giysiler ile birlikte ayağa giyilen giysi tamamlayıcıları olarak karşımıza çıkmaktadır. Anadolu'da el örgüsü çorapların üzerindeki motifler, renkler ve yüzeyde oluşturulan kompozisyonlar ve kullanılan örgü teknikleri birbiri ile benzerlik göstermesine rağmen her yörenin yöresel özelliklerini içinde barındıran o yörenin kültürel değerlerini, farklı kültürler ile etkileşimlerinin derecesini ve işaretlerini yansıtarak farklılıkları açıkça tanımlanabilen yöresel el örgüsü çorap örnekleri kültürel zenginliği yansıtan kültür hazineleridir. El Örgüsü çorap örücülüğünün en güzel örneklerinin yer aldığı birbirinden farklı desen ve kompozisyonların uygulandığı, renk çeşitliliğinin ve örme tekniği ile Türk halk kültürünün önemli değerleri arasında kendine ait özellikleri ile diğer bölgelerden kendini ayırarak farklılık gösteren Rize ili Hemşin ilçesinde üretilen ve kullanılan el örgüsü çoraplardır.

Geleneksel Rize-Hemşin çorapları ve çorap örücülüğü kendine ait renk birleşimleri, karakteristik motifleri ve motiflerin çorap üzerine diziliminden oluşan kompozisyon özellikleri yöreye ait imza niteliğindedir. Yöresel motifler kullanılarak çoraplar üzerinde kompozisyonların oluşturulması simetrinin farklı kullanımlarını ortaya çıkararak, motifin yöreye ait karakteristik özelliklerini vurgulamada ve öne çıkartmada önemli rol oynadığı düşünülmektedir. Söz konusu çoraplar kullanılan malzeme, renk armonisi, motif ve kompozisyon özellikleri açısından coğrafi işaret olarak **“Rize-Hemşin çorapları”** olarak tanımlanmış ve yöreye ait kültür değerleri literatüre dahil edilmiştir.



Görsel 1. Rize-Hemşin İlçesinin Haritadaki Yeri

Ülkemizin Doğu Karadeniz Bölgesi'nde Rize'nin doğusunda, şehir merkezine 57 km, denize 19 km uzaklıkta yer alan, yüzölçümü yaklaşık 120 km² olan Hemşin, yeşil doğası, dağları ve yaylaları ile tanınan, Fırtına Dersi boyunca uzanan tarihi geçmişi ve kültürel birikimleri ile önemli bir ilçedir (http.4). Bizans'ın 8. Yüzyılda Araplarla olan savaşından kaçan Ermenilerin bu bölgeye yerleştikleri ve zaman içinde bölge halkıyla birlikte yaşadıkları düşünülmektedir (Simonian, 2007). Hemşin'in adı Mitolojik dönemlerde Dambur'dur ve merkezi bugün ki Hala Köyü civarındır (http.2).

Bölge, Roma ve Bizans dönemlerinden Osmanlı İmparatorluğu'na kadar çeşitli medeniyetlerin izlerini taşır (http.3) Hemşin'in ekonomisi ağırlıklı olarak tarım ve hayvancılığa dayanmaktadır. Çay ve fındık üretimi yapılan Hemşin, doğal güzellikleri ve tarihi yapılarıyla da dikkat çekmektedir. El örgüsü çorap ve patiklerdeki motifler bölgenin özgün kültürel unsurlarındandır ve coğrafi işaretli olarak tescillenmiştir.

Bu çalışma; Rize ili Hemşin yöresine ait çorapların yöreye ait motiflerinin üreticileri tarafından çorapların üzerine yerleştirilmesiyle oluşturulan kompozisyon özelliklerinin belirlenmesi ve kompozisyonlardaki simetri kullanımının nasıl olduğunun araştırılması amacı ile planlanmış ve yürütülmüştür. Toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşma amacını hedefleyen tarama yöntemi ile ele alınıp, değerlendirilmiştir. Araştırmada elde edilen tüm veriler, nitel ve nicel veri analizi ile karma yöntem kullanılarak sonuca ulaşılmıştır.

Bu amaç doğrultusunda, Rize-Hemşin'de günümüzde de devam eden çorap örücülüğü ele alınmış, elde edilen veriler ışığında araştırmacılar tarafından farklı zamanlarda kaydedilerek 54 Hemşin çorabı yöreye ait motiflerin kullanımı ile oluşturulan kompozisyon özellikleri açısından sınıflandırılmış ve çoraplarda yöreye ait motiflerin oluşturduğu kompozisyonlarda kullanılan simetri çeşitlerinin belirlenerek alanın gerektirdiği sistematik ile incelenmiştir. Araştırma verilerinin elde edilmesinde öncelikle kaynak kişilerle yapılan yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılarak çorap örücülüğünde kullanılan hammadde-malzeme, örme teknikleri ve motifler hakkında bilgi alınarak, araştırmaya konu olan çoraplar fotoğraflanmış, gruplandırılmış ve konuyla ilgili literatür araştırmaya eklenerek araştırma amacına yanıt verecek şekilde incelenerek yorumlanmıştır. Araştırmaya konu edilen çoraplarda kullanılan motiflerin simetrik özelliklerinin analiz edilmesi ve çalıklı çoraplar araştırma kapsamı dışı bırakılmıştır. Araştırma amacına ulaşabilmek için aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır;

1. Rize ili Hemşin yöresi el örgüsü çoraplarının teknik ve estetik özellikleri nasıldır?
2. Rize ili Hemşin yöresi el örgüsü çoraplarının kompozisyon özelliklerinde simetri nasıl kullanılmıştır?

Araştırmada Rize-Hemşin yöresine ait çoraplarda motiflerin oluşturduğu kompozisyonların simetri açısından değerlendirilmesi, yöresel kültür değerlerinin belirlenmesi, sınıflanması ve yöresel tasarım disiplini ve estetik algısı aracılığıyla yapılacak ve değişimi etkileyen araştırmalara, örnek oluşturabilecek zemin hazırlaması açısından son derece önemlidir. Ayrıca bu tespitlerin yapılması şüphesiz tasarımcılar için özgün fikirlerin oluşturulması ve geliştirilmesinde de önemli katkı sağlayacak kaynaklar olarak kullanılabileceği düşünülmektedir.

2. Yöntem

Bu araştırmada, Rize ili Hemşin ilçesinde geleneksel el örgüsü çorapların motif ve kompozisyon özellikleri bakımından incelenerek simetri analizi yapılmıştır. Araştırma materyalini Hemşin ilçesinde ulaşılabilen 54 adet Hemşin çorabı oluşturmaktadır.

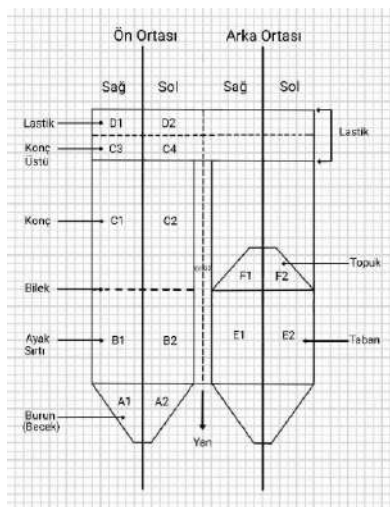
Araştırmanın evrenini; Rize ili Hemşin yöresinde halkın kendi kültür malzemelerini kullanarak estetik değerleri ile geliştirdikleri ve üreterek kullandıkları el örgüsü kadın çorapları, örneklemine ise yörede farklı teknik, renk ve kompozisyon özellikleri açısından sınıflandırılan 54 kadın çorabı oluşturmaktadır. Araştırmacılar tarafından yörede tespit edilen Rize-Hemşin çorabı motif ve kompozisyon özelliğinin dışında yer alan çoraplar kapsam dışı bırakılmıştır.

Saha araştırması ile Rize ili Hemşin ilçesine ziyaret gerçekleştirilmiş, Rize-Hemşin ilçesinde örülmekte olan çorapların kompozisyon özellikleri belgelenerek kayıt altına alınmıştır. Geleneksel el örgüsü çorap üreticisi, kursiyer ve usta öğreticilerden konuyla ilgili bilgi alınmıştır. Kaynak kişiler ile görüşmeler yapılarak, konuyla ilgili literatürden yararlanılmıştır. Araştırma problemi ve örneklem açısından bakıldığında veri toplama araçları ve ulaşılan verilerin simetrik açıdan analizi doğrultusunda bu araştırma nicel bir araştırmadır. Araştırmada, fotoğraf, dergi, kitap, film, video ve internet sayfaları gibi kaynakların görsel olarak incelenmesini sağlayan görsel analiz yöntemi, alan araştırması sırasında ise yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır.

Araştırma kapsamına alınan 54 el örgüsü kadın çorabının kompozisyon özellik verilerinin elde edilmesinde Washburn ve Crowe’in, (1988) simetrisinin kültürel formları ile ilgili yapmış olduğu çalışmada tanımladığı ve kültürel formlardaki kompozisyonların simetri analizinde kullanılan dört simetri çeşidi kullanılmıştır. Washburn ve Crowe’in, çalışmasında kültürel formlardaki kompozisyonlarda kullanılan simetri türlerini aşağıdaki şekilde sınıflamışlardır. Bunlar yansıma, öteleme, dönme ve ötelemeli yansıma simetrisidir. Çalışmada Rize-Hemşin el örgüsü kadın çoraplarında kullanılan yöresel motifleri ile yüzeyde oluşturulan kompozisyon özellikleri öncelikle motif türü açısından gruplandırılmış, çorapların bölümleri üzerinde oluşturulan kompozisyon özelliklerindeki simetri kullanımının nasıl olduğunun belirlenmesi için her bir simetri kategorisinde tablolar oluşturulmuş ve bu tablolar alanın gerektirdiği sistematik ile yöresel özellikleri açısından yorumlanmıştır.

Simetri analizinin yapılmasında araştırma kapsamına alınan çoraplardaki simetrisinin analiz edilmesi için hazırlanan tabloların oluşturulmasında Eroğlu ve Akpınarlı’nın, (2023) yapmış olduğu “Makedonya Örmek Kültüründe Hayvan Figürlü Çoraplar” adlı çalışmada yapılan gruplama göz önünde bulundurulmuştur. Verilerin analiz edilmesinde öncelikle yörede kullanılan çoraplar üzerinde kullanılan motif özelliklerine göre gruplandırılmış ve Rize-Hemşin yöresi çoraplarında uygulanan teknik ve yapısal özellikler dikkate alınarak çoraplar üzerindeki kompozisyon alanları burun (becek), ayak sırtı, konç, lastik (lastik-konç üstü) taban, topuk ve yandan oluşan 7 bölüm ve 8 ölçme alanı olarak belirlenerek, simetri analizi için kodlar verilmiştir (Şekil 1-Tablo1). Çorapların üzerindeki kompozisyonlarda kullanılan motif özellikleri ise, figürlü, nesnel, bitkisel (floral), geometrik ve sembolik motifler olarak anlamlarına göre ayrıca gruplandırılmıştır.

Çorapların kompozisyon özelliklerinin simetri analizini yapabilmek için ölçme aracının hazırlanmasında, çorap üzerinde, ön ve arka ortası işaretlenmiş, sağ ile solda bulunan noktaların çorabın ön ve arka ortası çizgisine olan uzaklıkları ölçülmüştür. Çorapların sağ ya da sol simetrik değerlendirmelerinin daha anlamlı verilebilmesi için çorap fotoğrafları üzerinde ön ve arka ortası kullanılmıştır. Sağ ve sol taraftaki noktaların ön ve arka ortasına uzaklıkları karşılaştırılmıştır. Çorap ön ve arka ortası çizgisi çizildikten sonra, buna paralel enine ve boyuna dik çizgiler çizilerek çorabın simetrisi değerlendirilmiştir. Bu çizgilerin, çorabın sağ ve sol tarafına aynı ölçü aralıklarıyla ön ve arka ortası çizgisine paralel çizilmesi; bunların ön ve arka ortası çizgisine olan uzaklıklarının aynı olması, simetri açısından önem taşımaktadır.



NO	ÖLÇME ALANI	KOD	
		Sağ	Sol
1	Burun (Becek)	A1	A2
2	Ayak Sırtı	B1	B2
3	Konç	C1	C2
4	Lastik	C3	C4
	Konç Üstü	D1	D2
5	Taban	E1	E2
6	Topuk	F1	F2
7	Yan	G1	G2

Şekil 1. Rize- Hemşin El örgüsü Çorapları Simetri Alanları ve Kodları Ölçme Aracı

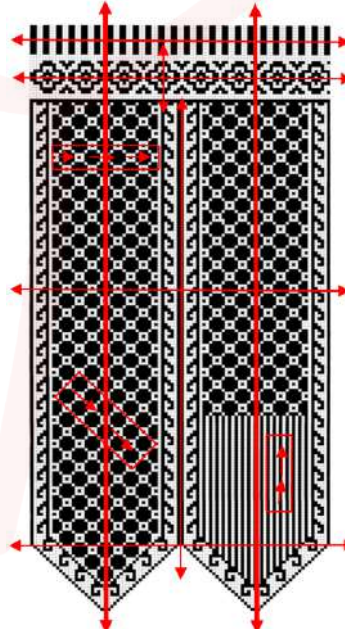
Tablo 1. Ölçek Üzerinde Belirlenen Ölçme Alanları ve Kodları

Çorapların kompozisyon özelliklerinin simetri analizinde Washburn ve Crowe'nin, (1988) "Symmetries of Culture: Theory and Practice of Plane Pattern Analysis", adlı çalışmasında tanımlanan ve araştırma verilerinin elde edilmesinde kullanılan simetri analizinde kullanılan sınıflama aşağıda özetlenmiştir.

Şekil 2. Öteleme Simetrisi	Şekil 3. Yansıma (ayna) Simetrisi	Şekil 4. Dönme Simetrisi	Şekil 5. Ötelemeli-Yansıma Simetrisi

Tablo 2. Simetri Türleri

1. Bir düzlem üzerinde birimlerin art arda aynı yönde tekrarına dayanan simetri türüne "öteleme simetrisi" denir. Bu simetri türünde bir eksen boyunca düzenli olarak üst üste binen elemanlar, bu nedenle düzenli olarak tekrarlanır. Tekrar sonucunda ortaya çıkan desen simetriktr. Öteleme adı verilen bu tekrarlama sadece bir simetri çeşidi değil, aynı zamanda desen kavramının kalbi olarak tanımlanmaktadır (Şekil 2).
2. Bir düzlem etrafındaki her noktayı L doğrusundaki ayna görüntüsüne alan izometriye L doğrusundaki "yansıma (ayna) simetrisi" dir. Burada L doğrusu birimlerin yansımalarının aynası veya eksenidir (Şekil 3).
3. Bir düzlem üzerinde birimlerin belirli açılarda ileriye ve aşağı yukarı şeklini koruyarak döndürülmesine dayanan "dönme simetrisi" dir (Şekil 4).
4. Bir düzlem üzerinde birimlerin belirli bir çizgi üzerine ileri ve aşağı yukarı yansıtılarak tekrarlanması "ötelemeli-yansıma simetrisi" dir (Şekil 5). Ötelemeli yansıma simetrisinde birimler belirli bir çizgide çizgiye paralel yönde ve ileri doğrultuda kaydırılınca tekrarlar kendisiyle çakışır (Washburn ve Crowe,1988).



Ön Ortası

Arka Ortası

Şekil 6. Rize-Hemşin Çorap Kompozisyon Özelliklerinde Kullanılan Görsel Analiz Simetri Ölçeği

Araştırmada, Hemşin çoraplarının sistemli bir şekilde incelenebilmesi için çoraplar üzerinde "Ölçme Alanları ve kodları" (Şekil 1-Tablo 1) belirlenmiştir. Araştırmaya, belirli noktalar arasındaki simetrik ilişkilerin tespiti için "görsel

analiz ölçeği” hazırlanarak başlanmıştır. Görsel analiz ölçeği çoraplardaki simetri özellikleri dikkate alınarak oluşturulmuştur. Çorap kompozisyonundaki kırmızı simetri okları, motiflerin ilerleyişini göstermektedir. Kompozisyonda yer alan ve dikey, yatay ve diyagonal biçimde ilerleyen dikdörtgen içindeki oklar öteleme simetrisini göstermektedir. Arka ve ön ortası çizgisi ise sağ ve sol tarafın yansıma simetrisini ölçmek için kullanılmıştır (Şekil 6).

3. Bulgular ve Yorum

3.1.Hemşin Çorapları

Geleneksel Türk el sanatlarından biri olan Hemşin çorabı, özellikle Karadeniz Bölgesi’nde, Rize’nin Hemşin ilçesine özgü bir örf ve geleneği temsil etmektedir. Bu çoraplar, bölgenin el işçiliğini ve kültürel mirasını yansıtan önemli bir giyim unsurudur. Sevil BEKAR (KK1)’a göre, “Rize-Hemşin çorapları, genellikle organik yün ve pamuk ipliğinden örülmektedir”. Geleneksel olarak Hemşinli kadınlar tarafından evlerde ve halk eğitim merkezlerinde örülen bu çoraplar, günlük hayatta kullanılmaktadır.

Hemşin çoraplarının en çok dikkat çeken özelliği, kullanılan renk ve desenlerin zenginliğidir. Bu çoraplar genellikle çok renkli ve çeşitli geometrik ve bitkisel (floral) desenlerle süslenmektedir. Desenlerin farklı anlamları olduğu ve belirli bir kültürel kodu taşıdığı düşünülmektedir. Bu çoraplar, kırsal yaşamın veya doğanın çeşitli özelliklerini simgelemenin yanında geleneksel bir anlam da taşımaktadır.

Hemşinliler Orta Asya’dan Türk boylarındandır ve folklorik özelliklerini günümüze kadar taşımışlardır. Hemşin Çorabı da bunlardan birisi olup 1879 ve 1881 tarihli Trabzon Vilayeti Salnamesinde Hemşin’de çorap üretilip satıldığı belirtilmektedir.

Rize-Hemşin çorabının karakteristik renkleri kırmızı, mavi, yeşil ve beyazdır. Ayrıca motiflerin belirgin olabilmesi için kontrast renkler seçilir. Genellikle zeminde beyaz ve sarı gibi açık renkler, motiflerde baskın ve koyu renkler kullanılır (http.5).

Rize-Hemşin çoraplarının yapımında özel bir teknik kullanılmaktadır. Genellikle beş şiş ile örülen bu çoraplar, ustalık gerektiren bir sürece sahiptir. Çoraplar sadece giyim eşyası olarak değil, kültürel miras olarak ta değer taşımaktadır. İlçe ekonomisine katkısı olan Rize-Hemşin çoraplarına özellikle turistler ve koleksiyoncular tarafından büyük ilgi duyulmaktadır.

Yıllardır kuşaktan kuşağa aktarılan Rize-Hemşin çorabı çeşitleri temelde “tek telli” ve “iki telli” olarak ikiye ayrılmaktadır. Tek telli yani tek renk iplikte örülenler erkekler içindir ve boyları kadın çoraplarına göre daha kısadır. Geçmişte sadece doğal boyalarla boyanan yün ipliklerle örülen Rize-Hemşin çorapları günümüzde farklı ipliklerle de örülmektedir (http.2).



Görsel 2. Hemşin Kadın Çorabı
(Nermin SARAL Fotoğraf Arşivi)

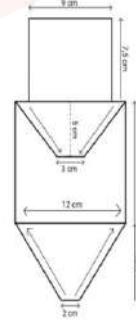
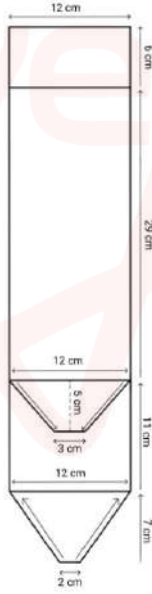


Görsel 3. Hemşin Erkek Çorabı
(Nermin SARAL Fotoğraf Arşivi)

Yazın koyunyünü, kışın keçi kılı kullanılan Rize-Hemşin çorabının yöresel adı “Cimil” çorabıdır. Hemşin dışında, Rize’nin Çamlıhemşin ve İkizdere ilçelerinde hala kullanılmaktadır (Öztürk,2005). Doğu Karadeniz başka illere göç veren bir bölgedir. Hemşinli kadınlar ve erkekler yaz mevsiminde memleketlerine geldiklerinde düğünlerde, yaylalarda, festivallerde Hemşin çoraplarını giyerler. Bu şekilde memleketlerine olan bağlılıklarını belirtirken aynı zamanda bu kültürü de yaşatmaya çalışırlar. Reyhane Bozkurt (KK2)’a göre, “Hemşin çoraplarında kullanılan iplikler kış mevsiminde sıcak, yaz mevsiminde ise serin tutmaktadır. Antibakteriyel özelliğe sahip olan bu çoraplar insan vücudundaki elektriği toprağa vererek rahatlama sağlamaktadır.”

Hemşin yöresinde araştırmacılar tarafından 2013 yılından bu yana yapılan araştırmalarda, çoraplarda kullanılan motifler ile aile damgaları geleneği tarihinin Türk kültür coğrafyasıyla örtüştüğü ortaya çıkarılmıştır. Hemşin çoraplarında kullanılan motif örneklerinin tamamının Sibiry’a dan Urallar’a veya Sibiry’a dan Balkanlar’a kadar Türk kültürünün yer aldığı bölgelerde görüldüğü kaydedilmektedir (http.5).

Doğu Karadeniz Bölgesi Rize iline bağlı Hemşin ilçesinde yapılan araştırmada, kayıt altına alınan 54 adet çorap örneği incelenerek, çoraplarda rastlanan Hemşin ilçesine ait uzun, orta boy ve kısa çorap ölçülerinin ve bu çorapların kompozisyon örneklerinin yer aldığı teknik çizimler bilgisayar ortamında hazırlanmıştır (Şekil 7-8-9-10-11-12-13-14).



Şekil 7. Uzun Çorap Ölçüleri

Şekil 8. Orta Boy Çorap Ölçüleri

Şekil 9. Kısa Çorap Ölçüleri

Şekil 10.Geometrik Kilim Motifli Uzun Çorap	Şekil 11.Sembolik Yıldız Motifli Orta Boy Çorap	Şekil 12.Nesneli Beşi Bir Yerde Motifli Kısa Çorap	Şekil 13.Figürlü Koç Boynuzu Motifli Orta Boy Çorap	Şekil 14.Bitkisel (Floral) Lale Motifli Orta Boy Çorap
---	---	--	---	--

				
Görsel 4.	Görsel 5.	Görsel 6.	Görsel 7.	Görsel 8.

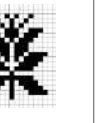
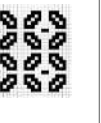
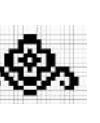
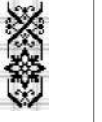
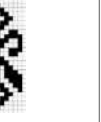
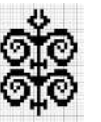
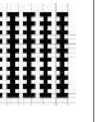
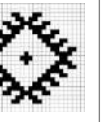
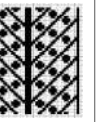
Tablo 3. Kompozisyon Özellikleri ve Boylarına Göre Rize –Hemşin Çorapları

(Nermin SARAL Fotoğraf Arşivi)

Çorabın bölümlerinden biri olan burun (becek), parmakları saran kısımdır. Konç, bilekten başlayarak lastikte biter. Konç üstünde Rize-Hemşin çoraplarının % 90'ında yer alan keroç motifli kısım yer alır. Lastik kısmı ise çorabın kaymasını önlemek için örülür. Taban, çorabın arka kısmında yer alır ve burundan başlayarak bileğe kadar devam eder. Topuk bölümü, arka kısımda bulunur ve topuğu sararak bileğe kadar devam eder.

Örnekler incelendiğinde, uzun çoraplarda kullanılan kompozisyon özelliklerinin kısa ve orta boy çoraplarda da tekrarlandığı görülmektedir. Suyolu motifi keroç ve muskallardan oluşurken, çorapların yan kısımlarındaki kompozisyonunda yer almaktadır. Uzun, orta boy ve kısa çorapların örme teknikleri aynı olup, kısa çorapların kiminde lastik bilekten başlayarak, kiminde ise konçtan başlayarak örülmektedir. Kişinin ayak numarasına göre çorapların taban, burun ve topuk ölçüleri değişmektedir.

3.2. Rize-Hemşin Çoraplarında Kullanılan Motifler

BİTKİSEL (FLORAL) MOTİFLER								
1								
	Çiçek	Çam Ağacı	Sarmaşık	Lale	Çift Lale	Karanfil	Palamut Yaprığı	Çiçek
								
FİĞÜRLÜ MOTİFLER								
2								

	Koçboynuzu	Kuğu	Koçboynuzu	Koçbaşı	Koç Başı	Kurt İzi	Akrep	Kuş Pençesi	Sinek
	GEOMETRİK MOTİFLER								
3									
	Baklava	Tren Yolu	Sepet	Altı Köşeli	Zik Zak	Kilim Deseni	Çizgili	İsimsiz	
	NESNELİ MOTİFLER								
4									
	Keroç	Köstek	Çengel	Çift Keroç	Beşi Bir Yerde	Hızır Dişi	Çakmak	Pusula	Balon
	Zincir	Muskalı	İsimsiz						
	SEMBOLİK MOTİFLER								
5									
	Yıldız	Gelin Yanağı	Çatı	Yıldız	Göz	Suyolu	Pıtrak	İsimsiz	

Tablo 4. Rize-Hemşin Çoraplarında Kullanılan Motiflerinden Bazı Örnekler

Rize-Hemşin çoraplarında kullanılan motifler ülkemizin çeşitli yörelerinde de kullanılan geleneksel motifler ile benzerlik göstermektedir. Motifler aynı olmakla birlikte, motif isimleri yöresel ağızda farklıdır. Karadeniz insanı, kültürünü, hayallerini, duygu ve düşüncelerini motiflerle çoraplara yansıtmaktadır.

RİZE-HEMŞİN ÇORAP ÖRNEKLERİNDE MOTİF ÇEŞİTLERİ			
NO	MOTİF	SAYI	%
1	Bitkisel (Floral) Motifler	8	19
2	Figürlü Motifler	7	17
3	Geometrik Motifler	8	19
4	Nesneli Motifler	11	26
5	Sembolik Motifler	8	19
TOPLAM		42	100

Tablo 5. Rize-Hemşin Çoraplarında Motif Çeşitleri

Tablo 5 incelendiğinde, Rize-Hemşin çoraplarında tespit edilen motiflerin bitkisel (floral), figürlü, nesneli, sembolik ve geometrik olduğu görülmektedir. Rize-Hemşin çorapları motif çeşitlerine göre sınıflandırıldığında, 54 adet çorap örneğinde 42 farklı motife rastlanmıştır. Bu motiflerin % 26'sını nesneli motifler, % 19'unu bitkisel (floral) motifler, % 19'unu sembolik motifler, % 19'unu geometrik motifler ve % 17'sini ise figürlü motifler oluşturmaktadır. Rize-Hemşin

çoraplarının kompozisyon özellikleri motif yönünden incelendiğinde nesneli motiflerin görülme sıklığının diğer motiflere oranla daha fazla olduğu görülmektedir.

Bitkisel (Floral) motifler; çiçek, dört yapraklı yonca, karanfil, çam ağacı, sarmaşık, lale, çift lale ve palamut yaprağı, figürlü motifler; koçboynuzu, koçbaşı, kuğu, kurt izi, akrep ve kuş pençesi, geometrik motifler; baklava dilimi, sepet, altı köşeli, çizgili, tren yolu, kilim desenli ve zikzak, nesneli motifler; çakmak, keroç, çift keroç, balon, beşi bir yerde, pusula, köstek, çengel, muskalı ve zincir, sembolik motifler; yıldız, gelin yanağı, hızar dişi, su yolu, çatı ve göz motiflerinden oluşurken (Tablo 6); çoraplarda, dikey, yatay ve diyagonal motif tekrarları tespit edilmiştir.

HEMŞİN ÇORAP ÖRNEKLERİNDE MOTİFLER

1	Floral Motifler	Sayı	%	4	Nesneli Motifler	Sayı	%
	Çiçek	11	58		Çakmak	1	3
	Dört Yapraklı Yonca	1	5		Keroc	6	17
	Karanfil	1	5		Çift Keroc	11	30
	Çam Ağacı	1	5		Beşi Bir Yerde	2	5
	Sarmaşık	2	11		Kostek	1	3
	Lale	1	5		Çengel	3	8
	Çift Lale	1	5		Muskalı	5	14
	Palamut Yaprığı	1	5		Pusula	1	3
	TOPLAM	19	100		Balon	1	3
					Zincir	4	11
					İsimsiz	1	3
					TOPLAM	36	100
2	Figürlü Motifler	Sayı	%	5	Sembolik Motifler	Sayı	%
	Koç Başı	1	7		Yıldız	3	3
	Koç Boynuzu	6	40		Çatı	31	32
	Kuşu	1	7		Gelin Yanağı	4	4
	Kuş Pençesi	1	7		Pıtrak	2	2
	Akrep	2	13		Hızar Dişi	2	2
	Kurt İzi	2	13		Su Yolu	52	54
	Smek	2	13		Göz	1	1
	TOPLAM	15	100		İsimsiz	1	1
					TOPLAM	96	100
3	Geometrik Motifler	Sayı	%				
	Baklava Dilimi	2	9				
	Sepet	4	17				
	Zık Zık	1	4				
	Çizgili	7	30				
	Altı Köşeli	1	4				
	Kilim Deseni	2	9				
	Tren Yolu	5	22				
	İsimsiz	1	4				
	TOPLAM	23	100				

Tablo 6. Rize-Hemşin Çorap Örneklerinde Motiflerin Görülme Sayıları

Tablo 6 incelendiğinde bitkisel (floral) motiflerin % 58'ini çiçek motifi, % 11'ini sarmaşık motifinin; figürlü motiflerin % 40'ını koçboynuzu motifinin; geometrik motiflerin % 30'unu çizgili, % 22'sini tren yolu, % 17'sini sepet desenli motifler; nesneli motiflerin % 30'unu çift keroç, % 17'sini keroç, % 14'ünü muskalı motifi; sembolik motiflerin % 54'ünü su yolu, % 32'sini çatı motifinin oluşturduğu görülmektedir. Hemşin çorap kompozisyonlarında sırasıyla en çok kullanılan motifler, % 58'lik oranıyla çiçek motifi, % 54'lük oranıyla su yolu motifi, % 40'lık oranıyla koçboynuzu motifi, % 32'lik oranıyla çatı motifi ve % 30'luk oranlarıyla çift keroç ve çizgili motifleridir.

3.3. Rize-Hemşin Çoraplarında Kompozisyon Özellikleri

Rize-Hemşin çoraplarında motifler genellikle yatay ve dikey şeritler halinde sıralanırken bazı motifler ise çapraz veya zikzak geçişler ile bağlanır. En çok kullanılan motifler, çiçek, koç boynuzu, keroç, çatı, çizgili, yıldız ve su yolu motifleridir.

		KOMPOZİSYON TÜRLERİ		
		Dikey Kompozisyon	Yatay Kompozisyon	Diyagonal Kompozisyon
		s (%)	s (%)	s (%)
MOTİF ÇEŞİTLERİ	Bitkisel (Floral) Motifler	29 (34)	7 (17)	10 (50)
	Figürlü Motifler	14 (16)	2 (5)	2 (10)
	Geometrik Motifler	8 (9)	13 (31)	5 (25)
	Nesneli Motifler	17 (20)	19 (45)	1 (5)
	Sembolik Motifler	18 (21)	1 (2)	2 (10)
TOPLAM		86 (100)	42 (100)	20 (100)

Tablo 7. Rize-Hemşin Çoraplarında Motif Çeşitlerinin Kompozisyon Türlerine Göre Dağılımı

Tablo 7 motif çeşitlerine göre incelendiğinde, bitkisel (floral) motifler % 34, sembolik motifler % 21, nesneli motifler % 20, figürlü motifler % 16 ve geometrik motifler % 9'luk oranıyla dikey kompozisyona; nesneli motifler % 45, geometrik motifler % 31, bitkisel (floral) motifler % 17, figürlü motifler % 5 ve sembolik motifler % 2 oranıyla yatay kompozisyona; bitkisel (floral) motifler % 50, geometrik motifler % 25, figürlü motifler % 10, sembolik motifler % 10 ve nesneli motifler % 5 oranıyla diyagonal kompozisyona sahip oldukları görülmektedir. Hemşin çoraplarının kompozisyon özelliklerine bakıldığında bitkisel (floral) motiflerin yer aldığı çoraplarda daha çok dikey % (34) ve diyagonal (% 50) kompozisyona, nesneli motiflerin yer aldığı çoraplarda daha çok yatay (% 45) kompozisyona rastlanmıştır.

Çoraplarda, koyu zemin üzerinde parlak ve canlı renklerin yer aldığı görülebilir. Malike Bozkurt (KK3)'e göre, “en çok kullanılan renkler, beyaz, pembe, sarı, kırmızı, mavi ve yeşildir”. Renkler arasındaki kontrast motiflerin belirgin olmasını amaçlamaktadır. Renk seçimi yörede hem simgesel hem de estetik anlam taşımaktadır. Kırmızı renk gençliği ve hayatı, siyah renk kökleri ve geçmişi simgelemektedir.

Rize-Hemşin çorapları biçimsel olarak incelendiğinde, desenlerin en yoğun olarak yer aldığı bölüm konç kısmıdır. Ayaküstü çoğunlukla konç ile aynı örülür. Topuk ve tabanda daha sade motifler tercih edilir. Lastik ise genellikle tek renkli örülür. Lastik ve konç arasındaki kısımda ve yanlarda en çok keroç motifi yer alır. Hemşin çoraplarında kompozisyon dikey, yatay ve diyagonal ekseninde düzenlenmiştir.

		KOMPOZİSYON TÜRLERİ			TOPLAM
		Dikey Kompozisyon	Yatay Kompozisyon	Diyagonal Kompozisyon	
		s (%)	s (%)	s (%)	
ÇORAP BÖLÜMLERİ	Burun (Becek)	54 (100)	-	-	54 (100)
	Ayak Sırtı	52 (96)	1 (2)	1 (2)	54 (100)
	Konç	52 (96)	1 (2)	1 (2)	54 (100)
	Lastik	7 (13)	45 (83)	2 (4)	54 (100)
	Konç Üstü	44 (81)	9 (17)	1 (2)	54 (100)
	Lastik	52 (96)	1 (2)	1 (2)	54 (100)
	Taban	52 (96)	1 (2)	1 (2)	54 (100)
	Topuk	52 (96)	1 (2)	1 (2)	54 (100)
	Yan	54 (100)	-	-	54 (100)

Tablo 8. Rize- Hemşin Çoraplarında Çorap Bölümlerinin Kompozisyon Türlerine Göre Dağılımı

Tablo 8 çorap bölümlerine göre incelendiğinde, tüm çorap burunları % 100, ayak sırtının % 96, koncun % 96, konç üstünün % 13, lastiğin % 81, tabanın % 96, topuğun % 96 ve yanın % 100 oranında dikey kompozisyona; konç üstünün % 83, lastiğin % 17 ve ayak sırtı, konç, taban ve topuğun % 2 oranında yatay kompozisyona; konç üstünün % 4, ayak sırtı, konç, lastik, taban ve topuğun % 2 oranında diyagonal kompozisyona sahip olduğu görülmektedir.

Rize-Hemşin çoraplarının yan kısımlarında dikey olarak sağ ve sol kısımda su yolu denilen birbirine sırtını dönmüş keroç ve muska motifleri yer alır. Lastik (konç üstü) kısmındaki motiflerin çoğu yatay kompozisyonda arka arkaya

tekrarlanırken, diyagonal kompozisyonlara da rastlanmıştır. Rize-Hemşin çoraplarının topuk ve taban kısımlarında genellikle çatı, çizgili, kareli, kuş pençesi ve tren yolu motifleri kullanılır. Çorabın burun (becek) kısmı suyunun başlangıcı olarak örülür. Çorabın konç kısmında çeşitli motifler kompozisyon oluştururken lastik kısmının altında tek ya da çift sıra, çift taraflı keroç motifleri kullanılarak lastik örmeye çorap tamamlanır. Reyhane Bozkurt (KK2)’a göre, “çoraplarda iki farklı motif oluşturma tekniği vardır. Birincisi; motifin örgü yapılırken oluşturulması, ikincisi ise “çalıklı” denilen ve motifin işleme yapılarak renklendirildiği tekniktir. Çalıklı tekniğinde ilmek alınmadan şişe renkli iplik dolanarak motif oluşturulur”.

Bir motif, bir çizgi boyunca 'düzenli bir şekilde' tekrar ettiğinde bir desen oluşur. Bir desen, tek bir çizgi boyunca düzenlenmiş bir modeldir ve bu nedenle tek boyutludur. Birbirine paralel yerleştirilmiş birkaç özdeş motif, iki boyutlu bir desen oluşturur (Washburn ve Crowe,1988). Çoraplardaki teknik özellikleri incelendiğinde, beş şiş kullanılarak örülen çoraplar sık örgü ile örülerek sıcak tutması ve desen netliği sağlar. Çoraplar, kışın sıcak ve yazın serin tutması için doğal koyun yünü, keçi kılı ve pamuktan örülür. En çok düz örgünün kullanıldığı çoraplar dikişsizdir. Motifler bilekten lastiğe kadar olan bölümde daha yoğundur. Desenler genellikle simetrik. Ritmik düzenlemeler tekrar ederek çorap kompozisyonunu güçlendirmektedir. Az sayıda rengin kullanıldığı çoraplarda zengin kompozisyonlar oluşturmak için zıt renkler kullanılır. Çoraplardaki renk ve motifler yöresel kimliğin bir göstergesi olarak ta kullanılmaktadır.

3.4. Rize- Hemşin Çorap Kompozisyonlarında Simetri Kullanımı

Zengin bir bölgesel dilin ve kültürel hafızanın taşıyıcısı olan geleneksel Rize-Hemşin çorapları, sadece giyim eşyası değildir. Örgü motifleri ve motiflerin yerleşiminde dikkat edilen simetri anlayışı bu çorapların en dikkat çekici özelliklerindendir. Doğadaki canlılardan ve objelerden esinlenilerek stilize edilen motifler dengeli olarak yerleştirilir. Çoraplardaki kompozisyon görsel bir dengeye sahiptir ve motiflerin anlaşılmasında büyük rol oynar.

		Burun (Becek)	Ayak Sırtı	Konç	Lastik		Taban	Topuk	Yan
					Konç Üstü	Lastik			
		s (%)	s (%)	s (%)	s (%)	s (%)	s (%)	s (%)	s (%)
SİMETRİ TÜRLERİ	Yansıma Simetrisi	54 (100)	34 (63)	34 (63)	9 (29)	49 (91)	53 (98)	54 (100)	54 (100)
	Dönme Simetrisi	-	-	-	-	-	-	-	-
	Öteleme Simetrisi	-	15 (28)	15 (28)	22 (71)	5 (9)	1 (2)	-	-
	Ötelemeli- Yansıma Simetrisi	-	5(9)	5(9)	-	-	-	-	-
	TOPLAM	54 (100)	54 (100)	54 (100)	31 (100)	54 (100)	54 (100)	54 (100)	54 (100)

Tablo 9. Rize-Hemşin Çoraplarının Bölümlerine Göre Dikey Kompozisyon Simetri Türlerinin Dağılımı

Tablo 9 dikey kompozisyona göre incelendiğinde, çorap bölümlerinden burunun % 100, ayak sırtının % 63, koncun % 63, konç üstünün % 29, lastiğin % 91, tabanın % 98, topuğun % 100 ve yanın % 100 oranında yansıma simetrisine; ayak sırtının % 28, koncun % 28, konç üstünün % 71, lastiğin % 5 oranında öteleme simetrisine; ayak sırtının % 9 ve koncun % 9 oranında ötelemeli yansıma simetrisine sahip olduğu görülmektedir. Dikey kompozisyonda en fazla yansıma simetrisine rastlanmış, dönme simetrisine rastlanmamıştır.

Tasarımda denge ve düzene dair görsel etkilerin güçlendirilmesini sağlamak amacıyla kullanılan simetri, geometrik ve strüktürel niteliklerin ve tasarım sürecine dair yöntemlerin çeşitlenmesi amacıyla kullanılabilen bir yoldur (Horne,2000). Bir çizginin her iki tarafında meydana gelen bir motifin ayna yansımaları dikey veya yatay olabilir. Bu yansımanın gerçekleştiği çizgi 'yansıma çizgisi' olarak bilinir (Grunbaum ve Shephard,1987). Motif soldan sağa yansıtılırsa dikey bir yansıma meydana gelir, böylece dikey bir yansıma eksenine sahip olur (Washburn ve Crowe,1988).Çoraplarda motiflerin dikey bir düzenle tekrarlanması, desenlerin çorabın burnundan başlayarak yukarı doğru yani dikey olarak yerleştirilmesiyle oluşmaktadır. İnce ya da kalın çizgiler, aynı motifin dikey bir hat boyunca

aralıklı olarak dizilmesi, şekillerin ritmik dizilimi, dikey uzayan dallar veya çiçekler Rize-Hemşin çoraplarında sıkça karşılaşılan kompozisyonlar arasında yer almaktadır.

SİMETRİ TÜRLERİ		Burun	Ayak Sırtı	Konç	Lastik		Taban	Topuk	Yan
		s (%)	s (%)	s (%)	Konç Üstü	Lastik	s (%)	s (%)	s (%)
		s (%)	s (%)	s (%)	s (%)	s (%)	s (%)	s (%)	s (%)
	Yansıma Simetrisi	-	25 (46)	25 (46)	22 (100)	-	-	-	-
	Dönme Simetrisi	-	2 (4)	2 (4)	-	-	-	-	-
	Öteleme Simetrisi	-	19 (35)	19 (35)	-	-	-	-	-
	Ötelemeli- Yansıma Simetrisi	-	8 (15)	8 (15)	-	-	-	-	-
	TOPLAM	-	54 (100)	54 (100)	22 (100)	-	-	-	-

Tablo 10. Rize-Hemşin Çoraplarının Bölümlerine göre Yatay Kompozisyon Simetri Türlerinin Dağılımı

Tablo 10 yatay kompozisyona göre incelendiğinde, çorap bölümlerinden ayak sırtının % 46, koncun % 46, lastik (konç üstü) % 100 oranında yansıma simetrisine; ayak sırtının % 4, koncun % 4 oranında dönme simetrisine; ayak sırtının % 35, koncun % 35 öteleme simetrisine; ayak sırtının % 15 ve koncun % 15 oranında ötelemeli-yansıma simetrisine sahip olduğu görülmektedir. Yatay kompozisyonda en çok yansıma simetrisine rastlanmış, çorap bölümlerinden burun, taban, topuk, lastik ve yanda dönme, öteleme ve ötelemeli-yansıma simetrisine rastlanmamıştır.

Simetri eksenini yatay ise, motif bu eksenin üstünde ve altında yansıdığı gibi yatay bir yansıma meydana gelir. Desenler, hem dikey hem de yatay yansımaları aynı anda akan motifler sergileyebilir (Washburn ve Crowe,1988).Çoraplarda motiflerin yatay bir düzenle tekrarlanması, desenlerin çorabın önünde ve arkasında, bilekten yukarıya veya aşağıya doğru paralel çizgiler ya da bantlar halinde dizilmesiyle oluşmaktadır.

SİMETRİ TÜRLERİ		Burun	Ayak Sırtı	Konç	Lastik		Taban	Topuk	Yan
		s (%)	s (%)	s (%)	Konç Üstü	Lastik	s (%)	s (%)	s (%)
		s (%)	s (%)	s (%)	s (%)	s (%)	s (%)	s (%)	s (%)
	Yansıma Simetrisi	-	-	-	-	-	-	-	-
	Dönme Simetrisi	-	-	-	-	-	-	-	-
	Öteleme Simetrisi	-	-	-	-	-	-	-	-
	Ötelemeli- Yansıma Simetrisi	-	11 (100)	11 (100)	22 (100)	-	-	-	-
	TOPLAM	-	11 (100)	11 (100)	22 (100)	-	-	-	-

Tablo 11. Rize-Hemşin Çoraplarının Bölümlerine göre Diyagonal Kompozisyon Simetri Türlerinin dağılımı

Tablo 11 diyagonal kompozisyona göre incelendiğinde, çorap bölümlerinden ayak sırtının % 100, koncun % 100 ve lastik (konç üstü) % 100 oranında ötelemeli-yansıma simetrisine sahip olduğu görülmektedir. Diyagonal kompozisyonda yalnızca ötelemeli-yansıma simetrisine rastlanmış, diğer simetri türlerine rastlanmamıştır.

Çoraplarda diyagonal kompozisyon estetik açıdan dinamik bir görünüm sağlarken, dikey ve yatay kompozisyonlardan farklı bir tasarım sunmaktadır. Desenler sağ üstten sol alta ya da tam tersi yönle doğru çorap boyunca uzanırken, motifler diyagonal eksenle dizilerek hem dengeli hem de hareketli görüntü oluşturmaktadır.

4. Sonuç

Rize'nin Hemşin ilçesinde çorap örücülüğü sanatının tarihi çok eskilere dayanmakta olup yüzyıllardır süregelmektedir. Çorap örme sanatında kullanılan motiflerin kompozisyonlarını ülkemizin çeşitli yörelerinde de kullanılan geleneksel motifler oluşturmaktadır. Bu motiflerin benzerlerine Rize-Hemşin çoraplarında da rastlamak mümkündür. Bu motiflerden bazıları; muska, su yolu, yıldız, göz, koçboynuzu, lale, çengel, papatya, kilim deseni, kuğu, çatı motifleridir. Bunların dışında, bitkisel (Floral) motifler; çiçek, dört yapraklı yonca, karanfil, çam ağacı, sarmaşık, lale, çift lale ve palamut yaprağı, figürlü motifler; koçboynuzu, koçbaşı, kuğu, kurt izi, akrep ve kuş pençesi, geometrik motifler;

baklava dilimi, sepet, altı köşeli, çizgili, tren yolu, kilim desenli ve zik zak, nesneli motifler; çakmak, keroç, çift keroç, balon, beşi bir yerde, pusula, köstek, çengel, muskalı ve zincir, sembolik motifler; yıldız, gelin yanağı, hızar dişi, su yolu, çatı ve göz motiflerinden oluşurken; çoraplarda, dikey, yatay ve diyagonal motif tekrarları tespit edilmiştir.

Rize'nin Hemşin ilçesinde çorap örmede kullanılan iplikler doğal yündür. Uzun, orta boy ve kısa çoraplar olarak örülen çoraplarda sosyal medyanın gelişmesiyle farklı motifler de kullanılmaya başlanmıştır. Eskiden doğal yöntemlerle boyanan iplikler artık satın alınarak kullanılmaktadır. Çorap örme işlemi burundan başlayarak yapılmaktadır. Kadın çorapları genellikle renkli, erkek çorapları ise tek renklidir. Hemşin ilçesinde halk hala bu çorapları giymektedir. Çorabın bitim işlemi genellikle lastik örme ile yapılır. Bazı uzun çoraplarda ise lastik yer almaz.

Bu araştırma; Rize'nin Hemşin ilçesinde yer alan ve ulaşılabilen geleneksel el örgüsü 54 adet kadın çorabı üzerinde yapılmıştır. Çoraplar, kompozisyon özellikleri ve simetri türleri bakımından incelenmiştir. Giriş bölümünde çorap örücülüğü ve simetri ile ilgili kavramlar ele alınmıştır. Rize-Hemşin çoraplarında yer alan motifler isimleriyle birlikte tablolaştırılmış, çorap çeşitleri ve çorap boyları ile ilgili çizimler yapılarak örnekler verilmiştir.

İncelenen çoraplarda dikey, yatay ve diyagonal kompozisyonlar yer almaktadır. Çoraplar bölümlerine göre incelendiğinde, tüm çorap burunlarının % 100, ayak sırtının % 96, konçun % 96, konç üstünün % 13, lastiğin % 81, tabanın % 96, topuğun % 96 ve yanın % 100 oranında dikey kompozisyona; konç üstünün % 83, lastiğin % 17 ve ayak sırtı, konç, taban ve topuğun % 2 oranında yatay kompozisyona; konç üstünün % 4, ayak sırtı, konç, lastik, taban ve topuğun % 2 oranında diyagonal kompozisyona sahip olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca, dikey kompozisyonda en fazla yansıma simetrisine rastlanırken, dönme simetrisine rastlanmamıştır. Yatay kompozisyonda en çok öteleme ve yansıma simetrisine rastlanırken, çorap bölümlerinden burun, taban, topuk, lastik ve yanda dönme ve ötelemeli-yansıma simetrisine rastlanmamıştır. Diyagonal kompozisyonda yalnızca ötelemeli-yansıma simetrisine rastlanmış, diğer simetri türlerine rastlanmamıştır.

Rize-Hemşin çoraplarının kompozisyonunu oluşturan simetri türleri, yansıma, öteleme ve ötelemeli yansıma simetrileridir. Çorapların burun bölümlerinde yansıma simetrisi, ayak sırtı bölümlerinde, yansıma, öteleme ve ötelemeli yansıma simetrisi, konç bölümlerinde, yansıma, öteleme ve ötelemeli yansıma simetrisi, lastik bölümünde yansıma ve öteleme simetrisi, tabanda yansıma simetrisi ve topukta yansıma simetrisi, çorap kompozisyonlarında ise çoğunlukla dikey ve yatay kompozisyon tespit edilmiştir. Genellikle kompozisyon ve motif bakımından simetrik olan çoraplarda en fazla öteleme ve yansıma simetrisi yer alır.

Rize-Hemşin çorapları incelendiğinde, kompozisyon ve kullanılan motifler ile yöre kültürü çıkarımı yapılabilmektedir. Rize-Hemşin çoraplarını özellikli kılan yalnızca kompozisyonlarda kullanılan simetriler değildir. Bu çorapları Anadolu'nun diğer çoraplarından ayıran en önemli özelliği, çorapların her iki yanında ve ucunda var olan sağlı sollu yerleştirilmiş keroç motifinden oluşan su yolu ile lastik bölümünde yer alan bir veya iki sıra çift keroç motifleridir. Araştırma, Rize-Hemşin çoraplarındaki simetri izlerini ve çorap örmenin kompozisyonlardaki simetrilerle anlam kazandığını göstermektedir.

Bu konunun seçiminde, kültürümüz içinde yüzyıllardır çeşitli dokuma ve örmelerde kullanılmakta olan simetriye, çoraplarla ilgili yapılmış daha önceki araştırmalarda rastlanmamış olması etkili olmuştur. Araştırma, konuyla ilgili bundan sonra yapılacak çalışmalara ışık tutması açısından önem taşımaktadır.

Kültürel değer taşıyan, bölge turizmine ve ekonomisine katkısı büyük olan Rize-Hemşin çorapları coğrafi işarete sahiptir ve yaşatılması için bölge halkı ile resmi kurum yöneticileri oldukça büyük çaba göstermektedir. Geleneksel ürünlerin kullanımının her geçen gün azalmakta olduğu günümüzde, bu ve benzeri çalışmalar ile tespit edilen, kültürel kimliğimizi yansıtan çorap motiflerinin yaşatılması ve gelecek nesillere aktarılması için arşivlenmesi büyük önem taşımaktadır.

Kaynakça

- Akpınarlı, F., (1995). “El Örgüsü Çorapların Teknik Desen Renk ve Kullanım Özellikleri” (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi), 17.
- Akpınarlı, F. ve Ortaç, H.S., (2008). “Sivas El Örgüsü Çorapların Motif ve Kompozisyon Özellikleri”
- Cumhuriyet Döneminde Sivas Sempozyum Bildirileri Sivas 27-31 Ekim, Sivas: Sivas Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Akpınarlı, F., (2008). “Akşehir El Örgü Çoraplarında Motif ve Kompozisyon Özelliklerinin İncelenmesi”, I. Uluslararası Selçukludan Günümüze Akşehir Kongresi ve Sanat Etkinlikleri, Konya.
- Arslan, P. ve Akpınarlı, F., (2020). “Karadeniz Çalıklı Teknikli Çorapların Tasarım Özellikleri”, İdil Dergisi, 0 (65), s. 166.
- Bush, N., (1994-2011). Folk Sock: The History & Techniques Of Handknitted Footwear, Printed In China C&C Offset.
- Craik, J., (1998). Identity Gender & Culture, Routledge is an imprint of Taylor & Francis,
- Diyarbakirli, N., (1969). *Türk Sanatlarının Kaynaklarına Doğru*, Türk Sanat Tarihi Araştırma ve İncelemeleri II, s. 111-204.
- Diyarbakirli, N., (1972). *Hun Sanatı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları.
- Eroğlu, M.A. ve Akpınarlı, F., (2023). “Makedonya Örmek Kültüründe Hayvan Figürlü Çoraplar”, VAKANÜVİS- Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi/ International Journal of Historical Researches, Yıl/Vol. 8, Sayı/No. 2, Güz/Fall 2023.
- Grunbaum, B. & Shephard, G.C.,(1987). *Tilings and Patterns*, New York:W.H.Freeman And Company.
- Gülfidan, K., (2022). İç Mimari Yüzey Tasarımında Simetri Algoritmalarının Kullanımına Yönelik Bir Model Önerisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İç Mimarlık Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Horne, C. E., (2000). Geometric Symmetry in Pattern and Tilings. Woodhead Publishing Ltd and CRC Press LLC.
- Koca, E. ve Kırkıncıoğlu, Z., (2021). “Biçimsel Özellikleri ile Anlamlandırılan Bir Giysi: Yarlık” Millî Folklor, 129, 192-203.
- Koç, F. ve Koca, E., (2016). “Halk Giyim Kuşamının Yok Olmasına İlişkin Nedenler ve Koruma Altına Alınması Gerekliğinin 5N1K Yöntemi İle Analizi”, TURKISH STUDIES -(Prof. Dr. Hayati Akyol Armağanı), 11/2 , 755-778. DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.9274> .
- Koç, F. ve Koca, E., (2019). Gelenekli Halk Giyim Kuşamında Yozlaşmaya Yönelik Bazı Tespitler, *24 Kasım Başöğretmen Uluslararası Eğitim ve Yenilikçi Bilimler Sempozyumu 23-24 Kasım Ankara*, 165-175.
- Lederman, L. M. ve Hill, C. T. (2004). *Symmetry And The Beautiful Universe*. Prometheus Books.
- Makovicky, E. (2016). Symmetry Through the Eyes of the Old Masters. De Gruyter.
- Mead, M., (1963). People and Places, New York: A Bantam Book.
- ORVİRK, O.G. ve STINSON, R.T.,(2017). *Sanatın Temelleri-Teori ve Uygulama*, (çev. Nur Bakır Kuru, Ali Kuru), Karakalem Yayınevi.
- Özbel, K., (1945-1980). *El Sanatları I Anadolu Çorapları*. Kılavuz Kitaplar: IX, C.H.P. Halkevleri Bürosu.
- Öztürk, Ö., (2005). *Karadeniz: Ansiklopedik Sözlük*, Heyamola Yayınları, s. 506. Journal of Fine Arts, S1, n.7.

Parchegani ,R.,(2015). Soyut Resimde Simetri, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi. Ankara.

Simonian, H. (ed), (2007). *The Hemshin: History, Society and Identity in The Highland of Northeast Turkey*, Routledge.

Tavman, M., (1994). “The Development Of FlatBed Machine Technology And Knitted Fabric Design”. Yayımlanmamış Doktora Tezi. The University of Manchester/Institute of Scienceand Technology, Department of Textiles, England.

Washburn, D.K., & Crowe, D.W.,(1988). *Symmetries of Culture: Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seatle, WA: University of Washington Press, 20-65.

Weyl, B. Y. H., (1989). *Symmetry*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

Kaynak Kişiler

(KK1) Sevil Bekar, 1976 doğumlu, Hemşin Kaymakamlığı Halk Eğitim Merkezi Kursu Usta Öğreticisi
(Görüşme Tarihi: 5 Şubat 2025, Hemşin/Rize).

(KK2) Reyhane Bozkurt, 1968 doğumlu, Çorap Örucülüğü Alanında Kültür Bakanlığı Soyut Olmayan
Kültürel Miras Taşıyıcısı Hemşin Kaymakamlığı Halk Eğitim Merkezi Kursu Yürütücüsü El Sanatları
Ustası ve Usta Öğreticisi (Görüşme Tarihi: 5 Şubat 2025, Hemşin/Rize).

(KK3) Malike Bozkurt, 1964 doğumlu, Ev hanımı (Görüşme Tarihi: 5 Şubat 2025, Zafer Mahallesi. Yukarı
Bulep Köyü. Pazar/Rize).

İnternet Kaynakları

http. 1. www.harita.gen.tr

http. 2. www.hemsin.gov.tr

http. 3. www.kocaelirizelilerdernegi.com

http. 4. www.rize.gov.tr

http. 5. www.rize.ktb.gov.tr

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: www.harita.gen.tr

Tablo 2: Washburn, D.K., & Crowe, D.W.,(1988). *Symmetries of Culture: Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seatle, WA: University of Washington Press, 20-65.

Nihat LEVENT

İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, nihatlavent@gmail.com, Malatya-Türkiye
ORCID ID: 0009-0003-1849-8740

Fahrettin GEÇEN

Prof. Dr., İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, fahrettin.gecen@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye
ORCID ID: 0000-0002-0787-7505**Türk Resim Sanatında Mezar Taşları: Hoca Ali Rıza ve Hüseyin Avni Lifij'in Mezar Taşlarına Yaklaşımları³****Özet**

Mezar taşları, insanlık tarihinin en eski dönemlerinden bu yana yalnızca bireysel hafızayı değil, aynı zamanda kolektif kültürel değerleri de simgeleyen güçlü yapılardır. Türk resim sanatında ise bu taşlar, ölüm ve yaşam döngüsü çerçevesinde ele alınarak, doğayla bütünleşen sanatsal ve felsefi bir anlatıma dönüşmüştür. Bu Araştırmada Hoca Ali Rıza ve Hüseyin Avni Lifij'in eserleri üzerinden mezar taşı temsillerinin doğa, insan ve ölüm ilişkisini nasıl yansıttığı incelenmiştir. Hoca Ali Rıza'nın doğa içinde neredeyse kaybolmuş mezar taşı betimlemeleri, ölümün doğanın olağan ve kabul edilebilir bir evresi olduğunu düşündürür. Bu yaklaşım, yumuşak ışık geçişleri ve doğayla bütünleşen mezarlık betimlemeleri aracılığıyla onun ölüm kavrayışındaki kabul edici tavrı yansıtır. Buna karşın Lifij'in eserlerinde mezar taşları, bireysel yalnızlık ve varoluşsal kaygılarla yüklüdür. Lifij'in figüratif anlatımı, dramatik ışık-gölge ve renk kullanımı ölüm temasını insanın iç dünyasındaki çözümler üzerinden ele alır. Her iki sanatçının mezar taşı temalarına yaklaşımları, özellikle renk tercihleri, ışık-gölge dengesi ve kompozisyon anlayışları bakımından karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Bu farklılıklar yalnızca sanatsal teknikle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda sanatçının kişisel dünya görüşünü ve dönemin kültürel atmosferini de yansıtmaktadır. Bu bağlamda araştırmanın temel amacı, mezar taşlarının Türk resmindeki sanatsal, kültürel ve duygusal anlamlarını, doğa ile ölüm kavramlarının sanatçının bireysel ifade diliyle nasıl bütünleştiğini ortaya koymaktır. Araştırmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş, eserler yorumlamacı hermeneutik ve semiyotik yaklaşımla görsel olarak analiz edilmiştir. Özellikle, Panofsky'nin ikonolojik analiz ilkeleri temel alınarak, görsel formların ötesindeki anlam katmanları çözümlenmiştir. Mezar taşı imgeleri, yalnızca geçmişin sessiz tanıkları değil, aynı zamanda sanatçının içsel yolculuğuna, ruhsal kırılmalarına ve ait olduğu kültürel belleğe ışık tutan güçlü metaforlar olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mezar taşı, Türk resim sanatı, Hoca Ali Rıza, Hüseyin Avni Lifij.

Tombstones in Turkish Painting Art: The Approaches of Hodja Ali Rıza and Hüseyin Avni Lifij to Tombstones**Abstract**

Tombstones are powerful structures that have symbolized not only individual memory, but also collective cultural values since the earliest periods of human history. In Turkish painting art, these stones have been turned into an artistic and philosophical expression that integrates with nature by considering them within the framework of the death and life cycle. In this research, it has been examined how tombstone representations reflect the relationship between nature, man and death through the works of Hoca Ali Rıza and Hüseyin Avni Lifij. Hodja Ali Rıza's tombstone depictions, which are almost lost in nature, suggest that death is a normal and acceptable phase of nature. This approach reflects the accepting

³ Bu makale, Nihat Levent tarafından İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Prof. Dr. Fahrettin Geçen danışmanlığında hazırlanan "Doğa Konusu Üzerine Görsel Algılama Biçimleri Bağlamında Sembolik İmge Yorumlamaları" başlıklı yayımlanmamış yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

attitude of his understanding of death through soft light transitions and cemetery depictions that integrate with nature. In contrast, in Lifij's works, tombstones are loaded with individual loneliness and existential anxieties. Lifij's figurative narrative, dramatic use of light-shadow and color deals with the theme of death through the dissolutions in the inner world of man. The approaches of both artists to tombstone themes have been evaluated comparatively, especially in terms of color preferences, light-shadow balance and composition understanding. These differences are not limited only to artistic technique, but also reflect the artist's personal worldview and the cultural atmosphere of the period. In this context, the main purpose of the research is to reveal the artistic, cultural and emotional meanings of tombstones in Turkish painting, how the concepts of nature and death are integrated with the artist's individual language of expression. The qualitative research method was adopted in the research, the works were visually analyzed with an interpretive hermeneutic and semiotic approach. In particular, based on Panofsky's principles of iconological analysis, layers of meaning beyond visual forms have been analyzed. Tombstone images have been evaluated not only as silent witnesses of the past, but also as powerful metaphors that shed light on the artist's inner journey, spiritual fractures and the cultural memory to which he belongs.

Keywords: Tombstone, Turkish painting art, Hoca Ali Rıza, Hüseyin Avni Lifij.

1. Giriş

Mezar taşları, yalnızca bireysel kayıpların izlerini değil, toplumların kültürel, dini ve tarihsel hafızasını da taşıyan önemli belgeler olmuştur. Özellikle İslam kültüründe mezar taşları, bireyin toplumsal konumunu, inançlarını ve yaşadığı dönemin kültürel kimliğini yansıtan güçlü semboller hâline gelmiştir. Türk kültüründe ise bu taşlar, ölüm ve yaşam döngüsünün sanatsal anlatımıyla birleşerek derin anlamlar barındıran görsel unsurlar olarak öne çıkmıştır (Açıkgözoğlu, 2009: 297). Mekân olarak kültürel ve dini yapılarımızdan biri olan mezar alanları sanat için kullanılabilecek bir alan olarak görülmektedir. İskenderoğlu'na göre bulunulan alan yani bir cismin kapladığı yer olarak mekân görülür. Bu çalışmada da mezar taşları mekânı kaplayan cisim tanımlarının karşılığı olarak görülebilir (Nalbantoğlu, 2008; 90 aktaran İskenderoğlu ve Gögebakan, 2022: 515).

Sanat tarihinde doğa ve ölüm kavramları, daima birbirini tamamlayan iki tema olarak işlenmiştir. Doğa, yaşamın kaynağı olduğu kadar, ölümün de kaçınılmaz sahnesi olarak değerlendirilmiş, sanatçılar bu iki olguyu bir arada tasvir ederek doğanın döngüsellikini vurgulamışlardır. Bu bağlamda mezar taşları, doğayla bütünleşmiş bir ölüm algısının simgesi olarak sanat eserlerinde yer bulmuştur. Türk resim sanatında da mezar taşı betimlemeleri, insanın doğa içerisindeki konumunu ve zaman karşısındaki geçiciliğini etkileyici imgelerle ifade etmiştir. Tanzimat Dönemi sonrası Batı etkisinin artmasıyla birlikte, Türk resim sanatında doğa betimlemeleri daha fazla önem kazanmıştır. Sanatçılar, doğayı yalnızca bir arka plan unsuru olarak değil, anlatının merkezi ögesi olarak ele almışlardır. Bu süreçte mezar taşları, doğa manzaralarının içine dâhil edilmiş, zamanın akışı ve yaşamın geçiciliğine dair metaforik anlamlar yüklenmiştir. Bu doğrultuda Hoca Ali Rıza ve Hüseyin Avni Lifij gibi sanatçılar, doğa ve mezar taşı temalarını özgün estetik yaklaşımlarla yorumlamışlardır.

Hoca Ali Rıza, doğayı ve mezar taşlarını bir bütün olarak ele alarak, ölümün doğanın olağan döngüsü içerisindeki yerini vurgulamıştır. Onun eserlerinde doğanın unsurları olan ağaçlar ve taşlar, ışık oyunları ile kaynaşır. Böylece ölüm, yaşamın doğal bir devamı olarak sunulur (Kaya, 2020: 5). Öte yandan Lifij, mezar taşlarını daha melankolik bir yaklaşımla ele almıştır. Lifij'in eserlerinde mezar taşları, doğadan kopmamış ancak doğanın içinde unutulmuş, geçmişin sessiz tanıkları gibi tasvir edilir. Bu çalışmada, insanın doğa karşısındaki yalnızlığını ve ölümün bireysel boyutunu derin bir duygusallıkla ifade eder (Gören, 2015: 240). Hoca Ali Rıza ve Hüseyin Avni Lifij'in doğaya ve ölüme yönelik sanatsal yaklaşımları karşılaştırmalı bir şekilde incelenmiş, mezar taşı imgelerinin sanatçıların bireysel estetik anlayışları, dönemsel kültürel yapılar ve doğa algılarıyla nasıl şekillendiği analiz edilmiştir. Her iki sanatçının eserlerinde kullandıkları renk, ışık, doku ve kompozisyon gibi plastik unsurlar üzerinden yapılan çözümlemelerle, mezar taşı temalarının sanattaki estetik ve duygusal rolleri daha anlaşılır hâle getirilmiştir. Ayrıca, Türk sanat tarihinde

ölümün temsiline ve doğa tasvirlerinin zaman içerisindeki değişimi de ele alınmış, bu bağlamda mezar taşı imgelerinin yalnızca bireysel kayıpları değil, aynı zamanda kolektif bilinçaltını da yansıttığı sonucuna ulaşılmıştır. Böylece mezar taşlarının hem bireysel hem de toplumsal belleğin sanat yoluyla nasıl somutlaştığı daha geniş bir perspektifle ortaya konulmuştur. Bu bağlamda, metinde yer alan mezar taşı imgeleri görsel kültür, sanat belleği ve mezar tasviri gibi kavramlar çerçevesinde, özellikle Panofsky'nin ikonolojik analiz ilkeleri kullanılarak yorumlanmıştır.

1.1. Araştırmanın Problemi

Türk resim sanatında mezar taşı imgesinin estetik, sembolik ve kültürel anlamları üzerine yapılan çalışmaların yetersizliği, bu araştırmanın temel problemidir. Özellikle Hoca Ali Rıza ve Hüseyin Avni Lifij gibi önemli sanatçıların eserlerinde mezar taşı temasının doğa ve ölüm ilişkisi bağlamında nasıl ele alındığına dair sınırlı akademik literatür bulunmaktadır. Bu durum, konunun yalnızca sanatsal ve felsefi değil, aynı zamanda görsel kültür, sanat belleği ve mezar tasviri gibi sosyokültürel yönleriyle de daha derinlemesine incelenmesini zorunlu kılmaktadır. Mevcut çalışmalarda betimleyici düzeyin ötesine geçerek, Panofsky'nin ikonolojik analiz ilkeleri ışığında görsel formların ardındaki anlam katmanlarının çözülmesi, bu imgenin sanatsal ve kültürel semiyotik bağlamda yeterince ele alınmadığını ortaya koymaktadır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Hoca Ali Rıza ve Hüseyin Avni Lifij'in eserlerindeki mezar taşı imgeleri üzerinden doğa, insan ve ölüm ilişkisini derinlemesine incelemektir. Araştırma, bu imgelerin sanatçılar tarafından benimsenen sanatsal ve simgesel bağlamlarını detaylıca ortaya koyarak, Türk resim sanatındaki mezar taşı temalarının görsel kültür ve sanat belleğindeki yansımalarını analiz etmeyi hedeflemektedir. Özellikle, bu temsillerin kültürel semiyotik ve ikonolojik boyutlarını çözümleyerek, mezar taşlarının bireysel ve kolektif anlam katmanlarını görünür kılmak amaçlanmıştır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, hem Türk resim sanatı literatürüne katkı sunmayı hem de görsel kültürde yer edinmiş bir imgenin farklı sanatsal yaklaşımlarla nasıl şekillendiğini göstermeyi hedeflemektedir. Ayrıca mezar taşı gibi kültürel açıdan yüklü bir unsurun sanatsal temsil biçimleri üzerinden, bireysel ve toplumsal ölüm algısına dair ipuçları sunması bakımından önem arz etmektedir. Araştırma, mezar taşlarını birer "mezar tasviri" olarak ele alarak, sanat belleğimizdeki yerini ve Panofsky'nin ikonolojik analiz ilkeleriyle derinlemesine nasıl yorumlanabileceğini ortaya koyması açısından da önemlidir.

1.4. Araştırmanın Denencesi (Hipotezi)

Araştırmada Hoca Ali Rıza ve Hüseyin Avni Lifij'in mezar taşı temalı eserlerinde, ölüm ve doğa ilişkisinin, sanatçının estetik tercihlerine ve dönemsel kültürel atmosferine bağlı olarak farklı biçimlerde temsil edildiği. Bu farklılıkların, eserlerin görsel kültür ve sanat belleği içindeki konumları ile mezar tasviri yaklaşımlarının Panofsky'nin ikonolojik analiz ilkeleri çerçevesinde incelenmesiyle anlamlı ve ölçülebilir düzeyde ortaya konulacağı öngörülmektedir.

1.5. Sayıtlar

Bu çalışmada, sanatçıların eserlerinin özgün ve güvenilir kaynaklardan elde edildiği, eserlerde yer alan imgelerin sanatçının estetik ve düşünsel yaklaşımlarını yansıttığı, kullanılan analiz yöntemlerinin sanat tarihi araştırmalarında geçerli ve yeterli olduğu varsayılmaktadır. Ayrıca bu temsillerin, görsel kültür ve sanat belleği bağlamında, birer mezar tasviri olarak Panofsky'nin ikonolojik analiz ilkeleriyle incelendiğinde bu farklılıkların daha belirgin hale geleceği varsayılmaktadır.

1.6. Sınırlılıklar

Araştırma yalnızca Hoca Ali Rıza ve Hüseyin Avni Lifij'in mezar taşı temalı eserleriyle sınırlıdır. Bu bağlamda, diğer sanatçıların benzer temaları işlediği eserler kapsam dışı bırakılmış, görsel materyal seçimi, analizdeki derinlik ve yorumlar bu iki sanatçının eserleri üzerinden yapılmıştır. Çalışmanın bu sınırlılığı, özellikle Türk resim sanatındaki mezar tasviri geleneğinin daha geniş bir görsel kültür ve sanat belleği perspektifinden incelenmesi potansiyelini kısıtlasa da, Panofsky'nin ikonolojik analiz ilkeleriyle derinlemesine bir odaklanma sağlamaktadır.

1.7. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir ve sanat tarihi perspektifinden betimleyici bir analiz yapılmıştır. Araştırmanın temel amacı, sanat eserlerinden anlam katmanlarını ve kültürel bağlamı incelemektir. Bu süreçte, mezar taşı imgelerinin sembolik ve felsefi anlamları üzerinde durulmuştur. Sanat eserleri üzerinden yapılan çözümlemelerde, Panofsky'nin ikonolojik analiz ilkeleri temel alınarak, yorumlama ve göstergebilimsel yöntemler uygulanmıştır. Yorumlayıcı yaklaşım, sanat eserlerinin anlamlarını daha derinlemesine anlamaya yönelik bir yol sunarken, göstergebilimsel çözümleme mezar taşı imgelerinin kültürel ve metaforik anlamlarını açığa çıkarmayı hedeflemiştir. Bu yöntemle, eserler öncelikle betimsel düzeyde, ardından ikonografik düzeyde ve son olarak ikonolojik ile semiyotik düzeyde (kültürel ve felsefi anlamlandırma) incelenmiştir.

1.8. Araştırma Bulguları

Araştırmada elde edilen bulgular, sanatçıların mezar taşı temalı eserleri üzerinden yapılan detaylı çözümlemeler sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu eserlerin, ölüm ve doğa temasını nasıl işlediği, sanatçıların kişisel ve toplumsal bağlamlarla kurduğu ilişkiler ışığında değerlendirilmiştir. Ayrıca, her bir sanatçının estetik tercihleri ve sembolik anlatımlarındaki benzerlikler ve farklar tespit edilmiştir. Bu bulgular, aynı zamanda mezar taşlarının görsel kültür ve sanat belleği içerisindeki rolünü ve birer mezar tasviri olarak Panofsky'nin ikonolojik analiz ilkeleriyle nasıl anlamlandırılabilceğini ortaya koymuştur.

1.9. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, betimleyici-yorumlayıcı analiz modeli kullanılmıştır. Bu model, mezar taşı imgelerinin ve sanat eserlerinin incelenmesinde sembolik anlamların ortaya çıkarılmasını hedeflemektedir. Sanatçıların estetik dilinin, kültürel ve tarihi bağlamda nasıl şekillendiği üzerine bir analiz yapılmıştır. Özellikle mezar taşı imgelerinin görsel kültür ve sanat belleği içerisindeki rolünü anlamak ve birer mezar tasviri olarak ikonolojik düzeyde yorumlamak için uygun bir çerçeve sunar.

1.10. Çalışma ve Gözlem

Araştırmanın evreni, Türk sanatında mezar taşı temalı sanat eserleridir. Bu çalışma ve gözlem olarak, Hoca Ali Rıza ve Hüseyin Avni Lifij'in mezar taşı temalı eserleri seçilmiştir. Seçilen eserler hem görsel açıdan analiz yapılabilir nitelikte hem de sanatçıların kültürel ve felsefi yaklaşımlarını yansıtacak temsili örneklerdir. Bu kapsamdaki eserler, mezar tasvirlerinin Türk resim sanatındaki estetik ve sembolik değişimini, görsel kültürün farklı dönemlerindeki yansımalarını sergilemesi açısından değerlidir.

1.11. Veri Toplama Araçları

Veri toplama sürecinde, sanat tarihi literatürü, sanatçı katalogları, akademik makaleler ve dijital sanat arşivleri gibi güvenilir kaynaklardan yararlanılmıştır. Bu araçlar sanatçıların eserlerini belirlemek ve eserlerin arka planını anlamak için kullanılmıştır. Ayrıca, eserlerin incelenmesinde görsel materyaller de önemli bir veri kaynağı olarak değerlendirilmiş, böylece mezar taşı imgelerinin sanatsal, kültürel ve ikonolojik bağlamda ele alınabilmesi sağlanmıştır.

1.12. Verilerin Toplanması

Çalışmada veri toplama süreci, öncelikle mezar taşı imgelerinin Türk sanatındaki anlamına dair literatür taraması yapılarak başlamıştır. Ardından Hoca Ali Rıza ve Hüseyin Avni Lifij'in mezar taşı temalı eserleri belirlenmiş ve bu eserlerin her biri detaylı şekilde analiz edilmiştir. Sanatçıların yaşadıkları dönemin toplumsal yapıları ve kişisel özellikleri de veri toplama sürecine dâhil edilmiştir. Bu kapsamlı veri toplama, mezar taşlarının bireysel bir ifade aracı ve kolektif sanat belleğinin bir parçası olarak nasıl işlev gördüğünü anlamak anlamaya olanak sağlamıştır.

1.13. Verilerin Çözümlemesi

Verilerin çözümlemesinde, betimleyici-yorumlayıcı analiz yöntemi kullanılmıştır. Bu çözümleme, sanat eserlerinin kompozisyon yapısını, renk kullanımını, ışık-gölge dengesini ve sembolik öğelerini inceleyerek, her bir sanatçının eserinde ortaya çıkan estetik ve felsefi anlamları ortaya koymayı amaçlamaktadır. Ayrıca, ikonolojik ve göstergebilimsel yaklaşım, eserlerin kültürel ve metaforik anlamlarını çözümlemek için kullanılmıştır. Özellikle Panofsky'nin ikonolojik analiz ilkeleri, mezar tasvirlerinin görsel formlarının ötesindeki sanat belleği ve kültürel anlam katmanlarının çözümlemesinde temel alınmıştır.

1.14. Verilerin Yorumlanması

Elde edilen bulgular, sadece biçimsel analizle sınırlı kalmayıp, sanatçıların içsel dünyası ve toplumsal bağlarıyla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. Hoca Ali Rıza ve Hüseyin Avni Lifij'in eserlerinde yer alan mezar taşı imgeleri, sanatçıların ölüm, doğa ve birey arasındaki ilişkilerini yansıtan görsel anlatılara dönüşmüştür. Bu süreçte, her iki sanatçının eserlerinde belirginleşen tematik farklılıklar ve benzerlikler karşılaştırmalı bir şekilde ele alınmıştır. Yapılan değerlendirmeli yorumlamalar, mezar taşı imgelerinin görsel kültür ve sanat belleği içindeki yerini, onların birer mezar tasviri olarak taşıdığı ikonolojik ve sembolik değerleri derinlemesine ortaya koymuştur.

1.15. Verilerin Güvenirliği

Verilerin güvenirliliği, kullanılan kaynakların çeşitliliği ve güvenilirliğiyle sağlanmıştır. Araştırmada kullanılan sanat tarihi literatürü ve dijital arşivler, akademik olarak doğruluğu kanıtlanmış materyallerden seçilmiştir. Ayrıca, sanatçıların eserleri, alanında uzman akademisyenlerin yorumlarına dayalı olarak analiz edilmiştir, böylece sonuçların güvenirliliği artırılmıştır.

2. Mezar Taşlarında Ölüm Temasının İkonolojik ve Semiyotik Açından İncelenmesi

Mezar taşları ve ölüm temasının sanatsal temsillerini derinlemesine anlamlandırmak amacıyla ikonoloji ve semiyotik analiz gibi temel yöntemler bu araştırmada ayrıntılı olarak ele alınmaktadır. Bu yöntemler, sanat eserlerinde yer alan görsel unsurların sadece yüzeysel anlamlarıyla sınırlı kalmayıp, onların kültürel, tarihsel ve felsefi bağlamlarını kapsamlı bir şekilde çözümlemeyi amaçlar. Bu yüzden ikonoloji, ünlü sanat tarihçisi Erwin Panofsky tarafından geliştirilmiş, sanat eserlerinin anlam katmanlarını üç farklı düzeyde inceleyen özel bir yaklaşımdır (Şirin & Coşkun, 2023: 27-42). Bu düzeyler sırasıyla, eserdeki temel biçimlerin doğrudan saptandığı ön-ikonografik, yani betimsel düzeyi kapsar. Ardından, gözlemlenen nesnelerin geleneksel motifler ve temalarla ilişkilendirildiği ikonografik, yani konu düzeyi gelir. Son olarak, sanat eserinin altında yatan temel ilke, dünya görüşü veya ait olduğu dönemin kültürel değerlerinin açığa çıkarıldığı en derin katman olan ikonolojik, yani içsel anlam veya dünya görüşü düzeyi yer alır. Özellikle bu son aşamada, "mezar tasviri"nin kültürel ve felsefi derinliği analiz edilirken, bireysel ve toplumsal sanat belleği de önemli bir rol oynar.

Semiyotik veya diğer adıyla Göstergebilim ise, işaretlerin ve sembollerin anlam üretme süreçlerini inceleyen geniş bir alandır (Ümer, 2017: 1535-1553). Bu disiplin bağlamında sanat eserleri, her bir görsel bileşenin (renk, çizgi, kompozisyon, figür gibi) form ile anlam arasında ilişki kurduğu bir gösterge sistemi olarak ele alınır. Örneğin, koyu renklerin yas veya melankoliyi ifade etmesi, kompozisyonun dinginlik veya yalnızlık hissi uyandırması, ışığın dramatik bir etki yaratması ve mezarlık mekânının geçmiş ile bugün arasında bir köprü görevi görmesi gibi durumlar bu ilişkinin

birer göstergesi sayılabilir. Bu iki (ikonoloji ve semiyotik) analiz yöntemi, bir araya geldiğinde sanat eserlerindeki mezar taşı imgelerinin sadece yüzeysel betimlemeler olmaktan çıkmasını sağlar. Böylece, mezar taşı imgeleri derinlemesine kültürel, psikolojik ve felsefî anlamlar barındıran "görsel metinler" olarak okunabilir hale gelir. Bu bütüncül yaklaşım, sanatçının bireysel ifadesini, dönemin kültürel ve toplumsal bağlamıyla ilişkilendirerek eserlerin çok katmanlı anlamlarını eksiksiz bir şekilde açığa çıkarmayı hedefleyecektir.

3. Türk Resim Sanatında Mezar Taşları

Türk resim sanatı, tarih boyunca doğa ile insan arasındaki ilişkiyi eserlerinin merkezine yerleştirmiştir. Özellikle Tanzimat sonrasında Batı etkisinin sanat ortamına girmesiyle birlikte, doğa tasvirlerinde ayrıntılar artmış, bireysel ve psikolojik yorumlara açık anlatım biçimleri gelişmiştir (Açıkgözoğlu, 2009: 298). Bu değişimle birlikte sanatçılar, yalnızca doğanın güzelliğini betimlemekle kalmamış, aynı zamanda doğa içerisinde yer alan tarihî ve kültürel unsurları da eserlerine yansıtmışlardır. Bu unsurlar arasında mezar taşları, en anlamlı ve derinlikli sembollerden biri olarak öne çıkmıştır (Sağiroğlu, 2017: 1925). Mezar taşları, yalnızca kaybedilen bireylerin anılarına dikilen yapılar olarak değil, geçmişle bugün arasındaki sürekliliğin ve ölüm-yaşam döngüsünün görsel temsilleri olarak değerlendirilmiştir. Türk resminde mezar taşlarının zamanla doğa içerisinde kaybolarak doğanın bir parçası hâline gelmesi, ölümün de doğanın kaçınılmaz ve doğal bir aşaması olduğu düşüncesini güçlendirmiştir (Çal, 2015: 307-316). Bu yaklaşım, İslam kültüründe ölümün bir son değil, yeni bir başlangıç olarak kabul edilmesi anlayışıyla da örtüşmektedir (Dönmez, 2011: 307-318).

Dolayısıyla geleneksel sanat, geçmiş dönemlerin ifade biçimlerinde yaşanan değişimlere rağmen varlığını sürdürmüş ve günümüzde de etkisini korumaktadır. 19. Yüzyıl sonlarıyla 20. Yüzyılın başlarında, geleneksel sanatta gün yüzüne çıkan biçimsel ve düşünsel değişimler, farklı sanat biçimlerinin ortaya çıkmasına kapı aralamıştır. Bu süreçte, geleneksel sanatın yerini modern sanat ve beraberinde gelişen diğer farklı akımlar yer almıştır (Geçen, 2020: 141). Bu akımlardan realizm ve empresyonizm sanat akımları, doğanın doğrudan gözlemlenmesine ve anlık atmosferlerin resmedilmesine önem vermiştir (Çal, 2020: 159-161). Bu dönemin sanatçıları doğayı yalnızca betimlemekle kalmamış, bireysel ruh hâllerini de doğa üzerinden ifade etmişlerdir. Mezar taşları da bu bireysel anlatımın bir parçası hâline gelerek eserlerde zaman kaybı ve unutulma gibi kavramların sembolleri olarak yer almıştır. İstanbul'un Eyüp, Üsküdar ve Galata gibi tarihî semtlerinde yer alan mezarlıklar, sanatçılar için güçlü birer mekânsal ve kültürel ilham kaynağı oluşturmuştur. Bu alanlarda mezar taşlarının doğayla sarılması, zamanla aşınması ve doğayla bütünleşmesi gibi temalar sıkça işlenmiştir (Çal, 2020: 168-187). Bu tür sahneler, ölüm ve yaşamın iç içe geçtiği doğal ve huzurlu atmosferler yaratarak, sanatçıların ölüm olgusuna yönelik kabullenici ve dingin bir bakış geliştirmesine olanak sağlamıştır.

Türk resim sanatında mezar taşlarının doğa unsurlarıyla bütünleşik biçimde sunulması, Batı sanatındaki “vanitas” temasından belirgin biçimde ayrılmaktadır. Batı sanatında ölüm, çoğunlukla karamsar, korkutucu ve geçiciliği vurgulayan bir atmosfer içinde ele alınırken, Türk sanatında ise ölüm, doğanın sürekliliği içinde daha uyumlu ve huzurlu bir bakışla resmedilmiştir (Sağiroğlu, 2017: 1929). Sanatçılar, mezar taşlarını yalnızca bireysel kayıpların anımsatıcısı olarak değil, aynı zamanda kültürel kimliğin ve tarihsel belleğin taşıyıcısı olarak da ele almışlardır. Her bir mezar taşı, bireysel yaşam öykülerini olduğu kadar, toplumun ortak geçmişini de temsil eden görsel bir bellek unsuru hâline gelmiştir. Resimlerde, mezar taşlarının çevresinde yer alan ağaç, çalı ve sarmaşık gibi doğa öğeleri, yaşamın sürekliliğini ve doğanın ölüme karşı kazandığı sessiz zaferi simgelemiştir (Çal, 2021: 665). Özellikle Tanzimat sonrası sanatçı kuşağı, mezar taşlarını estetik bir unsur olarak da değerlendirmiştir. Bu taşlar üzerindeki hat yazıları, süslemeler ve zamanla aşınan yüzey dokuları hem görsel çeşitlilik hem de anlatımsal derinlik sağlamıştır (Çal, 2022: 500). Böylece mezar taşları, yalnızca anlatımsal değil, aynı zamanda plastik açıdan da zengin sanat nesneleri olarak resimlerde kendine kalıcı bir yer edinmiştir.

İnceleme sonuçlarına bakıldığında, Türk resim sanatında mezar taşı teması, insanın doğa içerisindeki konumunu, yaşam ve ölüm arasındaki kopmaz ilişkiyi ve bireysel hafızanın kültürel belleğe nasıl dönüştüğünü aktaran güçlü bir metafor

işlevi görmüştür. Mezar taşları, sanat eserlerinde yalnızca geçmişe bir gönderme değil, aynı zamanda doğanın sonsuz döngüsü içinde insan varoluşunun anlamını sorgulayan derinlikli imgeler olarak sanat tarihinde yerini almıştır.

3.1. Hoca Ali Rıza'nın Mezar Taşlarına Yaklaşımı

Hoca Ali Rıza (1858–1930) doğa tasvirlerindeki yalnlık, gözleme dayalı anlatım tarzı ve doğayla kurduğu samimi bağ sayesinde Türk resim sanatında özgün bir konum elde etmiş önemli bir sanatçıdır (Ciddi, 2017: 92). Onun sanat anlayışında doğa, yalnızca estetik bir arka plan değil, hayatın başlangıcını, gelişimini ve kaçınılmaz olan ölümün dinginliğini barındıran anlam yüklü bir sahnedir. Sanatçının doğayı ele alış biçimi, insan varoluşunun faniliğini, zamanın geri döndürülemez akışını ve yaşamın doğayla bütünleşen döngüsünü izleyiciye sunar (Kayalıoğlu, 2024: 183). Özellikle mezarlık ve mezar taşı tasvirlerinde doğanın sessizliği ile ölümün doğal düzen içerisindeki yerini etkileyici biçimde ortaya koyar (Saridikmen, 2019: 185). Hoca Ali Rıza'nın resimlerinde mezar taşları, gür ağaçların gölgesinde, kurumuş otların arasında ve doğayla bütünleşmiş hâlde betimlenir. Bu sahneler, ölümün doğanın değişmeyen döngüsündeki doğal bir evre olduğunu ve insanın zaman karşısında sessizce kaybolduğunu görsellikle ifade eder (Doğan, 2021: 95). Işık ve renk kullanımı, sanatçının mezarlık sahnelerinde duygusal atmosferi derinleştiren başlıca unsurlardandır. Özellikle doğal ışığın yumuşak geçişlerle uygulanması, mezarlık alanlarına huzurlu bir hava kazandırır (Akgün, 2018: 162). Bu durum, ölümün trajik bir son yerine, doğanın sakin döngüsü içinde dingin bir kabulleniş olarak yorumlanmasını sağlar.

Hoca Ali Rıza, pastel tonlar ve doğaya özgü sıcak renkleri tercih ederek ölüm temasını karamsar ya da korkutucu bir bakış açısından uzaklaştırır. Bunun yerine, doğayla uyum içinde gerçekleşen, kaçınılmaz ve huzurlu bir süreç olarak yansıtır (Kayalıoğlu, 2024: 186). Hoca Ali Rıza, Üsküdar, Eyüp ve çevresindeki eski mezarlıkları konu aldığı resimlerinde, mezar taşlarının doğayla bütünleşerek zamana direnen ama aynı zamanda doğanın gücü karşısında silinip kaybolan varlıklar hâline geldiği görülür (Saridikmen, 2019: 190). Bu eserlerde, insan yapıtlarının geçiciliği ve doğanın kendini sürekli yenileyen gücü yalın ama etkileyici bir biçimde gözler önüne serilir (Ciddi, 2017: 96). Hoca Ali Rıza'nın resimlerinde mezar taşları sadece bireysel kayıpların ya da geçmiş yaşamların hatırlatıcıları değildir. Aynı zamanda insanlık tarihinin, kültürel mirasın ve doğanın sürekli yenilenen döngüsü içinde sessiz tanıklardır (Doğan, 2021: 97). Bu yaklaşım, sanatçının doğaya duyduğu derin hayranlık ve insanın doğa karşısındaki mütevazı konumunu kabul eden felsefi bakış açısıyla bütünleşir.

Tüm bu bilgiler ışığında, Hoca Ali Rıza mezar taşı imgelerini yalnızca ölümün sembolleri olarak kullanmamış, bunları doğanın sürekliliği, zamanın geri döndürülemez olması ve insan yaşamının faniliği üzerine geliştirdiği derin felsefi düşüncelerin anlatım aracı hâline getirmiştir (Kayalıoğlu, 2024: 185). Onun eserlerinde ölüm dramatize edilmeden, doğanın sonsuz ritmi içinde tasvir edilmiş ve hayatın doğal bir devamı olarak sunulmuştur. Hoca Ali Rıza'nın doğaya olan içten sevgisi ve doğanın döngüsel yapısına duyduğu saygı, eserlerinin ruhuna da yansımıştır. Onun sanatında doğa, yalnızca canlılar için bir yaşam alanı değil, aynı zamanda yaşamla ölüm arasındaki geçişin kaçınılmaz bir parçasıdır. Mezar taşı temsillerinde bu anlayış açıkça hissedilir, taşlar, zamana karşı direnmekten vazgeçmiş ve doğayla bütünleşmiş birer varlık hâlinde resmedilmiştir (Ciddi, 2017: 98).

İstanbul'un eski semtlerindeki tarihi mezarlıklar, Hoca Ali Rıza için sadece bir resim konusu değil, aynı zamanda yaşamın geçiciliği ve doğanın değişmez gücü üzerine düşüncelerini somutlaştırdığı anlamlı mekânlardır (Saridikmen, 2019: 192). Bu eserlerde, insan-doğa ilişkisinin ne kadar kırılgan olduğu ancak aynı zamanda doğa içerisinde nasıl sonsuz bir döngünün parçası hâline geldiği izleyiciye ustalıkla aktarılır (Akgün, 2018: 175). Hoca Ali Rıza'nın doğa ve yaşama dair geliştirdiği bu içten ve felsefi bakış açısı, mezar taşı sahnelerinde ölüm temasını korkutucu veya acı dolu bir son olarak değil, doğanın ritmi içinde, yaşamın son derece doğal bir aşaması olarak yansıtmayı sağlamıştır (Doğan, 2021: 100). Böylece Hoca Ali Rıza, doğayla uyumlu bir ölüm anlayışını zarif ve huzurlu bir estetik içerisinde eserlerine başarıyla taşımıştır.

3.1.1. Hoca Ali Rıza'nın "Peyzaj" adlı Eserin Genel Analizi



Görsel 1. Hoca Ali Rıza, "Peyzaj", KÜGB, 20x27 cm, 1922, Üsküdar, İstanbul.

Hoca Ali Rıza'nın 1922 yılında İstanbul, Üsküdar'da yaptığı "Peyzaj" adlı eseri, Hoca Ali Rıza'nın doğa ile kurduğu içsel bağın ve gözlem gücünün etkileyici bir yansımasıdır. Eserin kompozisyonu yatay bir düzende olup, yalın ancak derinlikli anlatımıyla izleyiciyi doğayla baş başa kalmaya davet eder. Geniş bir gökyüzü ve deniz alanı mekânsal derinlik oluştururken, ön plandaki koyu renkli, yer yer turuncu ve sarı detaylara sahip kayalıklar bu derinliği kuvvetlendirir. Uzak ve yakın planlar arasında kurulan bu görsel ilişki, izleyiciyi doğal alanla duygusal bir bağ kurmaya yönlendirir. Perspektif kullanımı, Batı sanat geleneğine yakın dururken, genel anlatımda doğulu bir sadelik ve zarafet hâkimdir. Eserde kullanılan renk kullanımı, atmosferin duygusal tonunu belirleyen önemli bir unsurdur. Pastel ve yumuşak mavi tonlar, ufuk çizgisiyle bütünleşen sakin bir deniz ve gökyüzü ortaya koyar. Turuncu ve sarı geçişler, gün ışığının doğaya bıraktığı yumuşak etkileri çağrıştırırken, mavi tonların baskınlığı sahneye dingin bir hava katar. Işık dağınıktır ve yumuşak bir etki yaratır.

Hoca Ali Rıza'nın doğayı betimleme biçimi, yalnızca gözlemle sınırlı kalmaz, doğanın içsel ritmini yakalama çabasını da barındırır. Eserde, gökyüzü, kayalıklar ve ufukta seçilen küçük bir deniz silüeti gibi doğa motiflerini barındırır ki, bu motifler Batı peyzaj geleneğinin temel unsurları arasında yer alır. Arka planda yer alan deniz, yalnızca görsel bir öğe değil, aynı zamanda zamanın ve mekânın belirsizliğini huzurla imgeleyen simgesel bir unsur gibi yansıtmıştır. Hoca Ali Rıza'nın bu eserinde dingin mavi tonlar ve ufuk çizgisiyle bütünleşen sakin deniz, yaşamın akışını ve ölümün bu akışa doğal şekilde kompoze edilmesiyle sembolize etmektedir. Kayaların durağanlığı ise zamanın ve ölümün kabullenilişini, doğa karşısındaki insan varoluşunun sessizce yerini buluşunu temsil eder. Bu durum, Panofsky'nin geleneksel anlam düzeyine işaret ederek, belirli formların kültürel olarak yüklenmiş anlamlarını taşıdığını gösterir. Dolayısıyla, geleneksel Türk kültürü ve İslam inancının ölümün bir son değil, bir geçiş olduğu anlayışıyla örtüşen huzurlu bir ölüm algısını yansıtır. Hoca Ali Rıza, doğa aracılığıyla sanat belleğini kullanarak yaşamın ve ölümün doğal döngüsünü vurgulayarak izleyiciye dingin bir mezar tasviri sunar. Doğal öğeler arasında kurduğu denge, resmin genel yapısını sakin ama etkileyici bir görsel anlatıya dönüştürür. Her öğe, resmin bir parçası olmanın ötesinde Hoca Ali Rıza'nın doğayı anlamaya ve anlatmaya çalıştığı birer anlatı aracı gibidir. "Peyzaj" adlı eseri, yalnızca bir doğa betimlemesi değil, aynı zamanda insanın doğayla olan ilişkisine dair sezgisel bir yorumdur. Bu yönüyle eser, geleneksel Türk

resminde Batı etkilerinin nasıl özümlelenip kişisel bir anlatı diliyle harmanlandığını gösteren güçlü örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

3.2. Hüseyin Avni Lifij'in Mezar Taşlarına Yaklaşımı

Hüseyin Avni Lifij, Türk resim sanatında bireyin duygularına, içsel çalkantılarına ve derin psikolojik sorgulamalara odaklanan çalışmalarıyla öne çıkan bir sanatçıdır. Onun eserlerinde, insanın varoluşla ilgili yalnızlığı, zamanın acımasızlığı ve hayatın geçiciliği gibi temalar güçlü biçimde hissedilir (Gören, 1990: 55-56). Lifij'e göre doğa, yalnızca dış dünyanın estetik bir yansıması değil, aynı zamanda insan ruhunun derin korkularını, yalnızlık hissini ve ölüm karşısındaki çaresizliğini gösteren bir aynadır (Ocak, 2011: 62-64).

Bu bağlamda, Lifij'in resimlerinde yer alan mezar taşı imgeleri yalnızca ölümün görsel bir temsili olmanın ötesinde, insanın doğa karşısındaki yalnızlığını, zamanın aşındırıcı etkisini ve yaşamın kırılgan doğasını sembolize eden güçlü simgeler hâline gelmiştir (Türkmen, 1982: 3-4). Lifij'in bu yaklaşımı, mezar taşlarını sıradan birer obje değil, insan yapımı ancak zamanla doğaya karışan, sessiz tanıklar olarak ele almasını sağlar. Lifij'in resimlerinde mezar taşları, genellikle karanlık, gölgeli ve hüzünlü sahneler içinde yer alır. Lifij'in ışık ve gölgeyi kullanma biçimi, ölümün kaçınılmazlığı ve yaşamın geçici doğasını dramatik bir biçimde vurgular (Gören, 1990: 56-57). Aydınlıkla karanlık arasındaki ani geçişler, izleyiciye hayatın her an sona erebileceğini, insanın sonunda doğanın sessiz kollarına bırakılacağını güçlü bir duygusal yoğunlukla hissettirir (Ocak, 2011: 65-66). Bu atmosfer, Lifij'in melankolik dünya görüşüyle doğrudan ilişkilidir. Doğa, onun için yalnızca bir arka plan değil, insanın içsel yalnızlığını ve varoluşsal çaresizliğini yansıtan bir sahne gibidir (Türkmen, 1982: 4-5).

Mezar taşı temsilleri, Lifij'in eserlerinde yalnızca ölümle ilgili bir gönderme olmakla kalmaz, aynı zamanda geçmişe duyulan özlemi, kaybedilen değerlere karşı hissedilen derin bir hüznü ve bireysel hafızaya tutunma çabasını da yansıtır (Küçük, 2019: 80-81). Lifij'in doğa betimlemelerinde hissedilen yoğun nostalji, zamanın her şeyi silip süpürmesine karşı duyulan çaresizlikle birleşir. Mezar taşları, doğanın içinde neredeyse görünmez hâle gelmiş, zamana direnmeye çalışan fakat sonunda doğaya teslim olmuş insan yapımı öğeler olarak resmedilmiştir (Ocak, 2011: 68-69). Bu durum, doğa-insan ilişkisini hem fiziksel hem de duygusal düzlemde sorgulayan bir boyuta taşır. Lifij'in mezarlık sahnelerinde doğa, yalnızca bir manzara değil, insanın iç dünyasındaki boşluk, çaresizlik ve yalnızlık duygularının somut bir yansımasıdır (Gören, 1990: 58-59). Çıplak dallarıyla göğe uzanan ağaçlar, sararmış otlar, yosunla kaplanmış ve yer yer aşınmış mezar taşları gibi unsurlar, insanın doğa karşısındaki güçsüzlüğünü ve ölüm karşısındaki kırılganlığını anlatır (Türkmen, 1982: 4-5). Bu görsel öğeler, aynı zamanda insan hayatının geçiciliğini ve doğanın sonsuz döngüsü içinde bireyin ne kadar küçük kaldığını gösterir (Ocak, 2011: 69-70).

Hüseyin Avni Lifij'in renk kullanımı da bu anlam derinliğini destekler. Lifij, genellikle soğuk tonlara, puslu maviler, mat yeşiller ve toprak renklerine yer vererek ölümün soğukluğunu ve doğaya karışmış varlıkların sessizliğini başarıyla yansıtır (Ocak, 2011: 66-67). Bu renk kullanımı, resimlere melankoli, unutulmuşluk ve yalnızlık gibi duyguları katarken, izleyici üzerinde ruhsal bir etki bırakır (Gören, 1990: 59-60, Küçük, 2019: 84-85). Renkler, yalnızca görsel bir tercih değil, aynı zamanda içsel duyguların aktarımında kullanılan bir anlatım aracıdır. Lifij'in mezar taşı imgeleri, sadece kişisel bir kaybın ifadesi değil, aynı zamanda insanın zaman karşısındaki güçsüzlüğünün, doğa karşısındaki kırılganlığının ve ölümle yüzleşmesinin sanatsal bir ifadesi olarak dikkat çeker (Türkmen, 1982: 4). Onun resimlerinde ölüm, doğanın doğal akışı içinde sessizce yok olan bir olay değil, insan ruhunun derin acılarını, korkularını dramatik biçimde anlatan güçlü bir temadır (Ocak, 2011: 67-68).

Özetle, Hüseyin Avni Lifij, mezar taşı imgelerini yalnızca estetik bir öğe olarak değil, yaşamın geçiciliği, ölümün kaçınılmazlığı ve insanın doğa karşısındaki yalnızlığını sorgulayan felsefi bir araca dönüştürmüştür (Gören, 1990: 60). Bu imgeler, zamanın yıkıcı etkisine karşı sessiz bir direnişi, unutulmuş hayatların izlerini ve ölümün insan ruhunda bıraktığı etkileri yansıtan semboller hâline gelmiştir (Küçük, 2019: 85). Lifij'in bu özgün yaklaşımı, Türk resim

sanatında mezar taşı imgelerine yalnızca görsel değil, derinlikli bir psikolojik ve felsefi boyut kazandırmış, izleyiciyi görsel bir algılamamanın ötesinde ruhsal bir yolculuğa çıkarmıştır. Bu bağlamda, Lifij'in eserlerindeki mezar taşları, modern bireyin kentleşme ve yalnızlaşma kaygılarını yansıtan "modern ikonlar" olarak da okunabilir. Soğuk renk kullanımında ve keskin gölgeler, bu varoluşsal boşluğun ve yabancılaşmanın görsel karşılığıdır.

3.2.1. Hüseyin Avni Lifij'in “Mezarlık” adlı Eserin Genel Analizi



Görsel 2. Hüseyin Avni Lifij, “Mezarlık”, AÜYB, 58x47 cm, 1986.

Hüseyin Avni Lifij'in “Mezarlık” adlı eseri, doğa ve ölüm arasındaki ilişkiyi simgesel bir anlatımla ele alan, düşünsel derinliği yüksek bir peyzaj çalışmasıdır. Eserin kompozisyonunda, Lifij eğimli bir zemin ve geniş perspektif kullanarak izleyiciyi içine çeken bir bakış açısı geliştirir. Bu eğimli zemin üzerinde dağınık mezar taşları ve çıplak ağaçlar yer almaktadır. Mezarlık alanı, sadece fiziksel bir mekân olmanın ötesinde, geçmişin izlerinin, hatıraların ve kayıpların bir araya geldiği bir düşünce alanı olarak karşımıza çıkar. Mezar taşları, zamanla silinmiş, doğanın içine karışmış halleriyle hem unutulmuşluğu hem de insanın faniliğini sembolize eder. Bu görüntü, yalnızlığı ve kaçınılmaz sonu hatırlatan sade fakat derin bir anlatım taşır. Figüratif unsurların azlığı, izleyicinin dikkatini doğrudan bu sembolik doğa unsurlarına yönlendirmesine olanak tanır. Mezarlık, burada bir bitişten çok, bir hatırlama ve düşünme alanı olarak belirir. Eserde kullanılan renk kullanımında koyu yeşil, kahverengi ve gri tonlar ile keskin ışık-gölge karşıtlıkları hâkimdir. Doğal renklerin yoğun olarak kullanıldığı renkler, özellikle toprak tonları ve koyu yeşillerle esere ağırbaşlı bir ifade kazandırır. Işık, gölge ve mekân arasındaki ilişki, doğa ile ölüm arasındaki narin dengeyi gözler önüne serer. Mezarlık, mezar taşları ve çıplak ağaçlar gibi motifler ölüm ve geçicilik temalarını çağırıştırır. Bu yönüyle Batı sanatındaki melankolik peyzaj geleneğiyle ilişkilendirilebilir. Kompozisyonunda mezar taşlarının dağınık ve eğik yerleşimi, varoluşsal kaosu ve bireyin düzensizliğini yansıtırken, karanlık ve puslu atmosfer bir yandan ölümün kaçınılmazlığını vurgular, diğer yandan ruhsal bir boşluk ve umutsuzluk hissi uyandırır. Lifij, geleneksel Türk resim geleneğini ileri görüşlü bir yaklaşımla birleştirerek, ölümün insan yaşamındaki yerini estetik ve duygusal açıdan sorgulayan bir yapı kurar. Ağaçların uzun ve yükselen gövdeleri, zamanın sürekliliğini ve değişimin doğallığını yansıtarak geçmişle bugün arasında bir bağ kurar. Bu doğal unsurlar, yalnızca mekânı tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda yaşam ile ölüm

arasındaki sınırın görsel ifadesi hâline gelir. Sessizliği ve durağanlığıyla eserin geneline yayılan anlam, yalnızlık, kabulleniş ve içe dönüş temalarını güçlendirir. Bu durum, sanatçının dünya görüşünü doğrudan yansıtır. Eser, sanat belleğini kullanarak modern bireyin kentleşme ve yalnızlaşma kaygılarını ve mezar tasviri üzerinden yabancılaşmasını ifade ederken, sanatçı doğayı insan iç dünyasının bir uzantısı olarak görerek, ölümün birey üzerindeki psikolojik etkisine odaklanır. Ahşap plaka üzerine uyguladığı yağlıboya tekniği, yüzeyde hem dokusal hem de atmosferik bir derinlik oluşturur. Lifij, bu eseriyle yalnızca bireysel duyguları değil, aynı zamanda evrensel temaları işleyerek resim sanatında sembolizme önemli bir katkı sunar. Yani, "Mezarlık", izleyiciye yalnızca görsel bir izlenim değil, aynı zamanda ölüm ve yaşam üzerine içsel bir düşünme alanı sunan estetik ve felsefi yönü güçlü bir eser olarak değerlendirilmiştir.

3.3. Karşılaştırmalı Değerlendirme

Sanat tarihinin önemli isimlerinden Hoca Ali Rıza ve Hüseyin Avni Lifij, Türk resim sanatında mezar taşı temsilleriyle doğa ve ölüm kavramlarına yükledikleri anlamlarla dikkat çeker. Her iki sanatçı da doğayı sadece bir arka plan olarak değil, ölümün ve ruhsal boşluğun yer bulduğu bir alan olarak resmeder. Bu çerçevede, mezarlıklar ve mezar taşları onların sanatında sadece fiziki yapılar değil, sanatçının iç dünyasını, hayatın anlamına ve yok oluşa dair sorgulamalarını yansıtan simgesel unsurlar hâline gelir.

Hoca Ali Rıza'nın resimlerinde mezar taşları doğayla iç içe geçmiş bir biçimde yer alır. Bu taşlar doğadan ayrı durmaz, doğaya hükmetmeye de çalışmaz, aksine, doğanın sessizliği içinde ölümün kabul görmüş, sakin bir gerçeklik olduğunu yansıtır. Özellikle suluboya peyzajlarında görülen bu uyum, doğanın gündelik huzuruyla mezar taşlarının sessiz duruşu arasında kurulan dengeli ilişki sayesinde, izleyicide hem dingin hem de hafif melankolik bir his uyandırır. Rıza'nın manzaraları, sanki doğanın kucağında unutulmuş birer anı mekânı gibi görünür (Küçük, 2019: 80-82). Hoca Ali Rıza'nın kompozisyonlarında mezar taşları, yatay çizgiler ve yumuşak geçişlerle doğanın bütünsel akışına entegre olur. Bu, ölümün yaşamın doğal bir parçası olduğu fikrini destekler. Bu yaklaşım, Türk kültürel semiyotiğinde ölümün bir son değil, bir dönüşüm olduğu algısıyla paralellik gösterir.

Buna karşılık Hüseyin Avni Lifij'in mezarlık temsilleri daha yoğun, daha karanlık ve daha içsel bir duygusal dünyaya açılır. Lifij, özellikle pastel ve yağlı boya eserlerinde ölüm temasını bireyin varoluşsal yalnızlığı ve ruhsal çöküşü üzerinden işler. Onun resimlerinde mezar taşları, sadece manzaranın bir parçası değil, insanın kendi iç hesaplaşmasının sembolüdür. Işık ve gölgeyle kurduğu dramatik etki, ölümün yalnızca bir son olmadığını, aynı zamanda bir içe dönüş, bir çözülüş süreci olduğunu anlatır (Küçük, 2019: 83-85). Lifij'in bu temsillerinin klasik Osmanlı estetik anlayışından farklılaştığını ve modern bireyin yalnızlık, yabancılaşma ve varlık kaygılarını ifade eden çağdaş imgeler sunduğunu vurgular. Lifij'in yapıtlarında mezar taşları çoğunlukla dik ve belirgin çizgilere sahiptir. Bu durum, onların doğadan ayrı durduğunu, bireyin yalnızlığını ve varoluşsal yükünü öne çıkardığını gösterir. Kullanılan soğuk ile koyu renkler, bu yalnızlık ve hüznün duygusunu daha da derinleştirir. Bu kendine özgü sanatsal ifade, görsel kültürde bir mezar betimlemesi olarak çağdaş insanın iç dünyasını yansıtırken, sanatın kolektif hafızasını da farklı bir boyuta taşır.

Öte yandan, Türk kültüründe mezar taşları yalnızca dini veya sembolik anlamlar taşımaz, aynı zamanda toplumun ölüm algısını, bireyin kimliğini ve yaşamın geçiciliğine dair anlayışını yansıtan kültürel birer belgedir. (Karaca, 2001: 160-165). Osmanlı'daki mezar taşı yazıtlarının anlam katmanlarını taşıdığını ve bu taşların sadece taş değil, anlamla yüklü metinler olduğunu ifade eder. Bu nedenle, mezar taşları sanatçıları için yalnızca görsel değil, düşünsel açıdan da besleyici unsurlardır. Özellikle Lifij'in resimlerinde mezar taşlarının taşıdığı semboller, geleneksel kültürel kodlarla modern sanat dili arasında bir bağ kurarak çok katmanlı anlatılar yaratır. Ayrıca mezar taşlarının dinsel ve metafizik boyutları da bu sanatsal temsillerin zeminini oluşturur. Şiilik geleneğinde mezarlar ve türbeler, yalnızca ölümlerin mekânı değil, aynı zamanda manevî bağların kurulduğu, yasın toplumsal hafızada yer ettiği alanlardır (Köse, 2020: 170-180). Bu mekânların ölümden sonraki hayata dair umut ve kabullenişle ilişkili olduğunu ve bu ilişkinin türbe ziyaretleri ile

semboller aracılığıyla ifade bulunduğunu belirtir. Lifij'in bazı eserlerinde görülen mistik boşluklar ve sembolik detaylar, bu anlayışın sanattaki yansıması olarak okunabilir.

Kısaca, Hoca Ali Rıza ve Hüseyin Avni Lifij'in mezarlık temsilleri, sadece doğal imgeler değil, ölümün doğayla, bireyin iç dünyasıyla ve kültürel hafızayla kurduğu çok boyutlu ilişkilere dair görsel anlatılardır. Her iki sanatçı da mezar taşı imgesi üzerinden doğayı ölümle birleştirirken, bunu kendi estetik dilleri ve duygusal bakış açılarıyla özgün bir şekilde işler. Böylece doğa, ölüm ve insan arasındaki ilişki hem görsel hem de düşünsel olarak derinlik kazanır.

4. Sonuç

Bu çalışma, mezar taşlarının Türk resim sanatındaki estetik, kültürel ve felsefi yönlerini incelemek amacıyla Hoca Ali Rıza ve Hüseyin Avni Lifij'in eserleri üzerinden bir çözümleme sunmuştur. Her iki sanatçının da mezar taşı temsilleri, doğa ile ölüm arasındaki ilişkiyi nasıl kurduklarını ve bu kavramlara kendi sanat anlayışlarıyla nasıl anlamlar yüklediklerini ortaya koyan güçlü örneklerdir. Hoca Ali Rıza'nın mezar taşı betimlemeleri, doğayla bütünleşmiş bir huzur ve kabulleniş duygusu taşır. Onun resimlerinde ölüm, dramatik ya da korkutucu bir olay olarak değil, doğanın akışının, sonsuz döngüsünün doğal bir parçası olarak görülür. Yumuşak ışık geçişleri, pastel tonlarda renk kullanımı ve sakin atmosferler, yaşam ile ölüm arasındaki sınırın ne kadar geçirgen olabileceğini hissettirir. Rıza'nın yaklaşımı, ölümün doğayla iç içe geçmiş bir dönüşüm olduğu fikrini destekler, kişi öldüğünde yok olmaz, doğa içinde bir başka hâle bürünür (Burunsuz, 2020: 1198).

Buna karşın Hüseyin Avni Lifij'in mezar taşı temsilleri, insanın yalnızlığı, geçiciliği ve zaman karşısındaki çaresizliği gibi daha karanlık ve derin duyguları öne çıkarır. Lifij'in doğa ve mezar taşı tasvirlerinde, bireysel bir içe kapanış, unutulmuşluk ve melankoli hâkimdir. Özellikle dramatik ışık-gölge kullanımı ve koyu-soğuk renk kullanımları, onun eserlerine ölümün kaçınılmazlığına dair kasvetli ve iç burkan bir atmosfer kazandırır. Lifij'in mezar taşları, yalnızca fiziksel bir kaybı değil, aynı zamanda ruhsal bir boşluğu ve insanın silinmeye mahkûm izlerini temsil eder (Aydın, 2015; 244, Kocaman, 2014: 47). Her iki sanatçı da mezar taşlarını doğanın bir parçası olarak ele almış, fakat bu ortak zemin içinde ölüm ve yaşam döngüsüne yönelik bakış açıları farklılık göstermiştir. Hoca Ali Rıza, doğayla barış içinde olan, dingin bir ölüm anlayışı sunarken, Hüseyin Avni Lifij ise daha bireysel, daha yalnız ve varoluşsal bir sorgulamaya odaklanmıştır. Bu farklılık, her iki sanatçının iç dünyasını ve dönemin toplumsal ruh hâlini yansıtan güçlü bir anlatı kurar. Bu çerçevede, mezar taşları yalnızca bireysel anıları değil, aynı zamanda toplumun kolektif hafızasını, bilinçaltını ve kültürel sürekliliğini taşıyan görsel semboller olarak öne çıkar. Sanatçılar, doğayı yalnızca estetik bir fon olarak değil, yaşam ve ölüm karşısındaki insan hâlinin sorgulandığı, felsefi anlamlar yüklenen bir sahne olarak değerlendirmiştir.

Araştırma kapsamında elde edilen veriler sonucunda, Türk resim sanatında mezar taşı imgeleri, doğa, ölüm ve insan arasındaki kaçınılmaz bağa işaret eden derin anlamlar taşır. Hoca Ali Rıza'nın doğayla uyumlu, huzurlu temsilleri ile Hüseyin Avni Lifij'in melankolik ve içe dönük anlatımları, bu sembollerin farklı boyutlarını gözler önüne serer. Her iki sanatçının ortaya koyduğu yaklaşım hem bireysel duygulara hem de kültürel belleğe dokunan, zamanla silinmeyen güçlü bir sanatsal ifade olarak değerlendirilebilir. Buna ek olarak yapılan araştırma, mezar taşı motiflerinin Türk resim sanatındaki ikonografik ve sembolik derinliğini karşılaştırmalı bir perspektifle ele alarak, ilgili literatüre önemli bir katkı sunmaktadır.

Kaynakça

- Açıkgözoğlu, A. S., (2009). Mezar taşı çalışmaları. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, (14), 297-314.
- Akgün, B., (2018). Litografi sanatı ve Hoca Ali Rıza. Gazi Üniversitesi Polatlı Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Tasarım Bölümü, Art-Sanat Dergisi, (9), 159-180.

- Alkan, U., & Kahraman, M. E., (2017). Hüseyin Avni Lifij'in Kurtuluş Savaşı temalı resimlerinin ikonolojik ve ikonografik incelenmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(48). 240-252.
- Aydın, D., (2015). Hüseyin Avni Lifij'in Kurtuluş Savaşı temalı resimlerinin ikonografik ve ikonolojik analizi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(38). 242-245.
- Burunsuz, M., (2020). Hoca Ali Rıza desenlerinde üslup ve konu analizleri. *Hitit Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Resim Bölümü, Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(53). Çorum, 1195-1200.
- Ciddi, M. L., (2017). Hoca Ali Rıza'nın sanat anlayışı ve taş baskı resimlerinin sanat eğitimindeki önemi. *Bilim Eğitim Sanat ve Teknoloji Dergisi*, 1(2). Eskişehir, 91-103.
- Çal, H., (2015). Türklerde mezar-mezar taşları. *Aile Yazıları, T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı*, 8(8). Ankara, 295-332.
- Çal, H., (2020). Malatya Kırklar Mezarlığı mezar-mezar taşlarında bezeme. *Yesevi Üniversitesi, Bilig (Sosyal Bilimler Dergisi)*, (94), Eskişehir, 159-187.
- Çal, H., (2021). Türkiye mezar taşı tipleri 1: Güneş tepelikliler. *Belleten*, 85(303). Ankara, 661-668.
- Doğan, M. S., (2021). Hoca Ali Rıza'nın sanatının ortaöğretimde peyzaj çalışmalarına katkısı. (Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi). *Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul, 40-45.
- Dönmez, E. E. N., (2011). Türk sanatında mezar taşları ve çeşmeler üzerinde yer alan mimari öğeler üzerine bir deneme. *Özsait Armağanı (Ayrı Basım). Vehbi Koç Vakfı Yayınları*, İstanbul, 307-318.
- Geçen, F., (2020). Kullanım Nesnelerinin Kavramsal Değişimi ve Dadaizm. *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi*, 3(4). 141-151.
- Gören, A. K., (1990). Hüseyin Avni Lifij: Türk resim sanatı içindeki yeri ve önemi. (Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi). *İstanbul Üniversitesi*, 55-60.
- İskenderoğlu, L., & Gögebakan, Y., (2022). Sanat, Mekân ve Bellek. *Electronic Turkish Studies*, 17(3). 515.
- Karaca, F., (2001). Mezar taşlarına yansıyan şekliyle Türk kültüründe hayat ve ölümle ilgili bazı değerlendirmeler. *İslami Araştırmalar Dergisi*, 14(3-4). 153-170.
- Kaya, M., (2020). Hoca Ali Rıza Desenlerinde Üslup ve Konu Analizleri. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(37). 1-15.
- Kayaloğlu, S., (2021). Asker Ressamlardan Hoca Ali Rıza ve Hikmet Onat Peyzajlarının Batı Etkileri Açısından Analizi. *Journal of History School*, 54, 3506-3535.
- Kocaman, A. E., (2014). Hüseyin Avni Lifij ve sanat yaşamı. (Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi). *Pamukkale Üniversitesi*, 45-52.
- Köse, M., (2020). Ali er-Rıza Meşhed'i bağlamında Şiilikte ölüm, yas, türbe ve ziyaret. *Bilimname*, (41). 159-200.
- Küçük, N., (2019). Türk resminde mezarlık ve mezar taşı imgesi. (Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi). *Çanakkale On sekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*, 80-85.
- Nalbantoğlu, H. Ü., (2008). Nedir mekân dedikleri, zaman-mekân. *Yem Yayınları*, 90.
- Ocak, E., (2011). Hüseyin Avni Lifij'in yapıtlarında Paris ve İstanbul sanat çevrelerinin etkisi. (Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*). 62-70.

Sağıroğlu, A. A., (2017). Taşlar konuşur: Türk mezar taşlarının biçim dili. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi, 6(3). 1923-1937.

Sarıdikmen, G., (2019). Ressam Hoca Ali Rıza ve Çanakkale Kumkale’de bir çeşme: Moldovanlı Ali Paşa Çeşmesi. Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı, 17(29). 181-200.

Şirin, B., & Coşkun, N., (2023). İkonografi ve İkonoloji Yöntemi ile Fikret Mualla Saygı’nın “Yeni Harfleri Öğrenen Kızlar” Adlı Eserinin Analizi. Akademik Sanat, (19), 27-42.

Türkmen, M., (1982). Avni Lifij mezarı: Belgeler ve eskizler. Salt Araştırma Arşivi, İstanbul, 3-5.

Ümer, E., (2017). Görsel Kültür ve Resim Sanatında İmge. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 6(33), 1535-1553.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: Kayalıoğlu, S., (2021). *Asker Ressamlardan Hoca Ali Rıza ve Hikmet Onat Peyzajlarının Batı Etkileri Açısından Analizi*. Journal of History School, (54), 3506-3535.

Görsel 2: Ocak, E., (2011). *Hüseyin Avni Lifij’in yapıtlarında Paris ve İstanbul sanat çevrelerinin etkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 35.

Yavuz GÖRGÜN
Öğretmen, Meb, yavuzgorgun@gmail.com, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0002-7624-0380

Uğur ÖZHAN
Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi, ugur.ozhan@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0003-1890-3868

Retorik Figürlerin Grafik Tasarım Alanında Görsel Retorik Oluşturmak için Kullanımının İncelenmesi ⁴

Özet

Grafik tasarım, işlevsel ve estetik açıdan tatmin edici biçimde etkili bir görsel iletişim oluşturma çabasıdır. Grafik tasarımın temel amacı, görsel yolla alıcıya bir mesaj ileterek onu belirli bir davranışı gerçekleştirmeye veya bir düşünceye inanmaya ikna etmektir; başka bir deyişle retorik oluşturmaktır. Retorik ise etkili konuşmak, ikna etmek ve dinleyiciyi etkilemek için kullanılan yöntemleri ifade eder. Bu çalışmada, edebî dil sanatlarının görsel retorik amacıyla kullanımı incelenmiştir. Görsel retorik, görsel unsurların ikna edici ve etkili biçimde kullanılmasını amaçlayan bir iletişim stratejisidir. Etkili bir görsel retorik uygulaması, mesajın güçlü, akılda kalıcı ve ikna edici şekilde iletilmesini sağlayarak hedef kitlenin düşünce ve davranışlarında arzu edilen değişiklikleri oluşturmayı hedefler. Günümüzde dijital teknolojilerin gelişmesiyle birlikte, görsel içeriklerin üretim ve tüketiminin artması sonucunda görsel retorik özellikle sosyal medya gibi alanlarda yoğun olarak kullanılmaya başlamıştır. Görsel imgeler, düşüncelerimizi şekillendirmekte, duygularımızı tetiklemekte ve davranışlarımızı yönlendirmekte önemli bir rol oynamaktadır. Görsel tasarım disiplininde görsel retorik oluşturulurken renk, hiyerarşi, vurgu ve denge gibi temel tasarım ilkelerinin yanı sıra “metafor, metonimi, cinas, ironi” vb. retorik figürler de kullanılmaktadır. Bu kapsamda alan yazın taranarak mecaz, alegori, metafor, metonimi, sinekdok, hiperbol, cinas, ironi, parodi gibi retorik figürlerin görsel retorik oluşturmak için nasıl kullanılabileceği araştırılmıştır. Retorik figürlerin, görsel retorik amacıyla kullanımı derinlemesine incelenmiş ve görsel örnekler sunulmuştur. Amacı görsel retorik oluşturmak olan grafik tasarımcıların, retorik figürler hakkında bilgi sahibi olmalarının daha yaratıcı ve etkili tasarımlar ortaya koymalarını sağlayacağı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Söz Sanatları, Retorik Figürler, Retorik, Görsel Retorik, Görsel Metafor

Research on the Use of Rhetorical Figures to Create Visual Rhetoric in Graphic Design

Abstract

Graphic design is the effort to create effective visual communication in a functionally and aesthetically satisfying way. The primary aim of graphic design is to convey a message to the audience through visual means, persuading them to perform a specific action or to believe in a particular idea—in other words, to create rhetoric. Rhetoric refers to the methods used to speak effectively, persuade, and influence an audience. This study examines the use of literary rhetorical figures for the purpose of visual rhetoric. Visual rhetoric is a communication strategy that aims to use visual elements in a persuasive and impactful manner. An effective application of visual rhetoric ensures that the message is conveyed in a strong, memorable, and convincing way, aiming to bring about the desired changes in the thoughts and behaviors of the target audience. With the advancement of digital technologies and the increase in the production and consumption of visual content, visual rhetoric has become increasingly prevalent, especially on platforms such as social

⁴ Bu araştırma Yavuz Görgün’ün Görsel Retorik ve Temel Tasarım İlkelerinin Etkileri başlıklı Yüksek Lisans tezinden türetilmiştir.

media. Visual images play a significant role in shaping our thoughts, triggering our emotions, and influencing our behaviors. In the discipline of visual design, the creation of visual rhetoric involves not only fundamental design principles such as color, hierarchy, emphasis, and balance, but also rhetorical figures such as metaphor, metonymy, pun, and irony. Within this context, a literature review was conducted to explore how rhetorical figures such as figurative language, allegory, metaphor, metonymy, synecdoche, hyperbole, pun, irony, and parody can be used to construct visual rhetoric. The use of literary devices for visual rhetorical purposes has been examined in depth, and visual examples have been presented. It has been concluded that graphic designers aiming to create visual rhetoric will be able to produce more creative and effective designs by acquiring knowledge about rhetorical figures.

Keywords: Graphic Design, Figures of Speech, Rhetorical Figures, Rhetoric, Visual Rhetoric, Visual Metaphor.

1. Giriş

20. yy.'ın başındaki temel teknolojik değişimler, günümüzde dahi etkisini sürdüren kültürel değişimin temelini oluşturan buluşların ortaya çıkmasını sağlamıştır (Şahin, 2010). Günümüzde, internet ve sosyal medyanın yaygınlaşmasıyla kitle iletişim araçları daha geniş kitlelere hızla ulaşabilen araçlar haline gelmiştir. Bu gelişim, görsel iletişim araçlarının artan etkisiyle, bireylerin çevreleriyle kurduğu iletişimde sosyal medya ağlarının kullanımının ağırlık kazanmasına neden olmuştur. Fotoğraf video yüklenebilen, izlenebilen, paylaşılabilen sosyal medya uygulamaları görsel imgelerin ve grafik tasarımın önemini artırmıştır (Onursoy, 2019). İnternet ve sosyal medya, grafik tasarımın uygulama alanlarını genişletmiş ve de tasarımcıların daha geniş kitlelere ulaşmasına olanak sağlamıştır.

“Grafik tasarım, işlevsel ve estetik açıdan tatmin edici bir şekilde etkili bir görsel iletişim oluşturma çabasıdır” (Çeken, 2016). Grafik tasarım diğer sanat formlarından en önemli farkı, daha fazla retorik amacıyla kullanılmasıdır. Grafik tasarımcının temel amacı bir mesaj iletmek, izleyiciyi belirli bir fikre inandırmak ya da belirli bir davranışı gerçekleştirmesine ikna etmektir. Bu nedenle grafik tasarımcılar görsel retorik yapmaya çalışırlar. Görsel retorik, aslında edebi bir kavram olan, kökeni Antik Yunan'a kadar uzanan retorik kavramından doğmuştur. Retorik, dinleyici ikna etmek ve etkilemek için kullanılan yöntem ve tekniklerdir. (Aristoteles, 1995). Görsel retorik ise görsel unsurların insanlar üzerinde ikna edici ve etkili bir şekilde kullanılmasını amaçlayan bir iletişim stratejisidir (Bergström, 2008). Görsel retorik ancak retorik figürlerle etkili bir iletişim stratejisine dönüşür (Foss, 2004). Retorik figürler, imgeleri salt estetik ve bilgi aktaran nesneler olmaktan çıkartıp hedef kitlede anlam oluşturup ve duyguları tetikleyen sanatsal araçlardır (Lehtonen, 2011). Retorik figürler, anlatılması zor bir soyut kavramı tek bakışta anlaşılan sembollere yükler. Bu sayede karmaşık mesajlar kolaylıkla ifade edilebilir (Foss, 1994). Retorik figürlerin neler olduğunun, tasarım süreçlerinde nasıl kullanılacağını bilmesi grafik tasarımcıların görsel retorik oluşturabilmeleri için edinmeleri gereken temel bilgilerdendir.

Grafik tasarım disiplininde görsel retorik oluşturulurken renk, hiyerarşi, vurgu, denge vb. temel tasarım tekniklerinin yanı sıra “metafor, metonimi, cinas, ironi vb. bazı retorik figürlerde kullanılarak görsel retorik oluşturulmaya çalışılmaktadır. Alan yazın incelendiğinde retorik figürlerin retorik oluşturma sürecinde kullanımının yeterince araştırılmadığı görülmüştür. Bu çalışmada, mecaz, alegori, metaphor, metonimi, sinekdok, hiperbol, cinas, ironi, parodi gibi retorik figürlerin özellikleri ve görsel retorik oluşturmak için nasıl kullanılabileceği incelenmiştir.

2. Retorik

Retorik, TDK ya göre güzel söz söyleme, belagat anlamına gelmektedir. Retorik, konuşmacının kendi çıkarları doğrultusunda, dinleyicilerin inançlarını değiştirmelerine ve belirli davranışları sergilemelerine ikna etmek için yaptığı etkili ve güzel söz söyleme stratejisidir (Gezer, 2020). Retoriğin temel amacı, dinleyici veya okuyucuyu ikna etmek için etkili bir iletişim kurulmasıdır (Kaufer ve Butler, 2013). Aristo'ya göre retorik ethos, pathos ve logos ikna edici söylemin temel yapı taşlarını oluşturur (Aristoteles, 1995). Ethos, retorik yapana duyulan güvenle ilgilidir (Baba, 2018). Dinleyiciler, konuşmacının bilgi sahibi ve güvenilir olduğunu düşündüklerinde, onun sözlerine daha fazla değer

vermektedirler. Örneğin bir ürünün reklamında ünlü, itibar sahibi, alanında uzman olan ve sözüne inanılan kişilerin olmasıdır. Örnek olarak diş macunu reklamlarında İsviçreli diş hekimlerinin, bebek ürünlerinde pediatri uzmanlarının kullanılması retoriğin ethos boyutudur (Gezer, 2020). Pathos, dinleyicinin bir konudaki yargısını değiştirmek için duygularının manipüle edilmesidir (Aristoteles, 1995). Pathos'ta temel gaye izleyicide istenilen bir duygu durumunu tetiklemektir (Baba, 2018). Ayrıca dinleyicilerle duygusal bağ kurmak, dinleyicinin empati yapmasını ve de ikna edilmesini kolaylaştırır (McCormack, 2014). Örneğin dondurma yerken kendinden geçen biri, kendini güvende hisseden ve otomobilini süren biri, saçları parıltıyan ve havalı ve özgüvenli bir şekilde yürüyen bir kadın vb. retoriğin pathos boyutu olarak nitelendirilebilir. Logos ise dinleyicinin zekasına ve mantığına seslenerek, dinleyicinin mantık ilişkileri kurdurularak ikna edilmesidir. Dinleyiciyi ikna etmek için mantıklı ve tutarlı bir yapı oluşturulur (Aristoteles, 1995). Ethos, pathos ve logos birlikte dinleyicinin inançlarının, fikirlerinin, duygularının ve tutumlarının değişmesine yol açar ve dinleyicinin belirli bir davranışı gerçekleştirmesini sağlar (Aristoteles, 1995). Örneğin, siyasi konuşmalarda, liderler halkı ikna etmek ve destek sağlamak için retorik kullanır (Başarır, 2016). Pazarlama ve reklamcılıkta, ürün veya hizmetlerin cazibesini artırmak, tüketicileri belirli davranışları sergilemeye yönlendirmek için retorik stratejiler uygulanır (Batı, 2007; Gümüştakin, 2018; Kireççi 2009). Bu sebeple reklamcılar, görsel unsurlar ve sloganlarla izleyicinin bilinçdışlarını etkilemeye çalışırlar (Batı, 2010). Eğitimde öğretmenler öğrencilerin derse ilgilerini artırmak, motivasyonlarını yükseltmek ve öğrencilerle duygusal ve mantıklı bir bağ kurmak için retorik yaparlar (Biol, 2022; Şişman, 2009)

Sosyal medya ve dijital iletişimin yaygınlaşmasıyla birlikte, retorik günümüzde daha da önemli bir hale gelmiştir. İnternet ve sosyal medya platformları, kısa ve etkili görsel mesajlarla hızlı bir şekilde iletişim kurulmasına olanak tanırken, aynı zamanda büyük kitlelere ulaşmayı mümkün kılmaktadır (Özhan, 2019). Bu dijital ortamda, ikna edici görsel içerik yaratma ve dijital pazarlama stratejileri, markaların ve bireylerin mesajlarını doğru bir şekilde iletmeleri için gerekli beceriler haline gelmiştir (Kardaş ve Aslan, 2023). Etkili bir dijital reklam stratejisi için potansiyel müşterilerin duygusal ve mantıksal düzeyde ikna edilmesini sağlayacak görseller titizlikle seçilmelidir (Kireççi, 2018). Çünkü görsel imgeler, düşüncelerimizi şekillendirmede, duygularımızı tetiklemede ve davranışlarımızı yönlendirmede yazı ve sözden daha etkili bir rol oynamaktadır (Batı, 2007; Çeken, 2016; Ersan, 2022). Bu durum, görsel retoriğin daha da önem kazanmasına neden olmuştur (Li, 2024; Lu, 2023).

3. Görsel Retorik

Görsel retorik, çeşitli görsellerin ikna edici ve etkili bir şekilde kullanılmasını ifade eden iletişim yöntem ve teknikleridir (Bergström, 2008). Bu kavram, klasik retorik teorisinin görsel alana uyarlanması sonucu ortaya çıkmıştır ve zaman içinde iletişimdeki önemli bir araç olarak kabul edilmiştir (Bonsipe, 1965). Hawhee ve Messaris (2009) görsel unsurlarının metin ve dilden daha fazla retorik etkiye sahip olduğunu belirtmiştir. Görsel retoriğin önemli unsurları renkler, kompozisyon, tipografi, şekiller, semboller gibi görsel öğeler ile metafor, metonimi, sinekdeok, hiperbol, görsel cinas vb. retorik figürlerdir (Foss, 2004). Bu unsurlar tasarımcılarca, belirli bir amaç ve çıkar doğrultusunda hedef kitlenin belirli bir konuya ikna edilmesi için bir araya getirilirler (Lehtonen, 2011). Foss (1994) görsellerle, karmaşık konuların daha anlaşılır bir şekilde sunulabildiğini ve akılda kalıcılığının daha uzun olduğunu savunmaktadır.

Akademik çalışmalar, görsel retoriği yalnızca bir ikna aracı olarak değil, aynı zamanda kültürel, toplumsal ve psikolojik etkileşimleri şekillendiren bir disiplin olarak ele almaktadır (Foss, 2004; Liman Turan, 2021). Görsel metinlerin analizi, anlam yapılarının ve görsel kodların çözülmesi, izleyicinin mesajı nasıl algıladığını ve buna nasıl tepki verdiğini anlamak için önemlidir (Peterson, 2001). Görsel retorik, sadece görsel sanatların bir parçası olarak değil, aynı zamanda iletişimde stratejik bir araç olarak kabul edilmektedir (Batı, 2010).

Barnard (2013)'e göre görsellerin üretiminde kullanılan semboller ve imgeler, belirli kültürel ve toplumsal bağlamlarla ilişkilidir ve bu bağlamda anlam oluştururlar. Görsellerin oluşturduğu anlam, kullanılan sembollerin ve imgelerin kültürel kodlarıyla bağlantılıdır ve bu nedenle kültürel, psikolojik ve sosyolojik özelliklere göre anlam değişmektedir

(Barthes, 2014; Barnard, 2013; Geçen, 2020). Bu sebepten görsel retorik, yalnızca tasarım prensipleri, renk teorisi, kompozisyon kuralları vb. estetik kaygılarla ilgili konularla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda hedef kitlenin psikolojik, sosyolojik ve kültürel faktörlerini de dikkate alır (Liman Turan, 2021). Bu bağlamda, hedef kitlenin kültürel kodları, toplumsal normları ve bireysel farklılıkları gibi unsurlar da görsel iletişim stratejilerinin belirlenmesinde önemli rol oynar (Hill, 2004). Ayrıca görsel retorik oluşturulurken sadece bilişsel bir mesajın iletilmesi hedeflenmez (Kenney ve Scott, 2003). Hedef kitlenin sosyal ve psikolojik özelliklerini göz önünde bulundurularak hedef kitlede motivasyon, heyecan, sevgi, korku vb. bir duygu oluşturulmaya çalışılır (Phillips ve McQuarrie, 2004). Bir tasarımda nasıl görsel retorik oluşturulacağına karar verirken, iletilecek mesaj, iletişim aracı ve ortamı, tetiklenmek istenen duygu, ikna edilmek istenen düşünce, hedef kitlenin yaş aralığı, eğitim ve ekonomik durumları gibi üzerinde düşünülmesi gereken birçok etken vardır (Hill, 2004). Retorik oluşturma sürecinde, görselleri salt estetik nesneler olmaktan çıkarıp, anlam ve duygu oluşturan en önemli araçlar retorik figürlerdir (Phillips ve McQuarrie, 2004).

4. Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden alan yazın taraması tekniği kullanılmıştır. Araştırma kapsamında Google Scholar, JSTOR, ScienceDirect, EBSCOhost, TRDizin, YOKTEZ gibi veri tabanlarında yapılan sistematik taramalarla ilgili alan yazın taranmış, araştırma sürecinde kullanılacak kaynaklar tespit edilmiştir. Alan yazın taramasında İngilizce “visual rhetoric”, “rhetorical figures”, “metaphor in advertising”, “Visual rhetorical techniques in advertisements” “visual metaphor”, “Use of literary language arts in graphic design” “Use of rhetorical figures in graphic design” “Visual persuasion techniques” “Visual hyperbole” “Visual pun vb., Türkçe “görsel retorik”, “retorik figürler” grafik tasarımda retorik figür kullanımı”, “edebî dil sanatlarının grafik tasarımda kullanımı”, “reklamalarda görsel retorik teknikleri”, “grafik tasarımda mecaz”, “görsel ikna teknikleri” “görsel hiperbol”, “görsel cinas” vb. anahtar kelimeleri kullanılmıştır. Kaynaklar seçilirken güncellik durumuna, akademik dergilerde yayınlanmış veya tez formatında güvenilir kaynaklarca yayınlanmış olmasına, retorik figürlere dair kuramsal açıklamalar ve örnek görsellerin olmasına dikkat edilmiştir. Örnek olarak sunulan görsellerin seçimi sürecinde şu adımlar izlenmiştir. Öncelikle internet üzerinden eğitsel, sanatsal ve ticari amaçla oluşturulmuş görseller incelenmiş görsel havuzu oluşturulmuştur. Ardından grafik tasarım alanında uzman iki akademisyenden görüş alınarak oluşturulan havuzdan her bir retorik figüre örnek iki görsel seçilmiştir.

5. Retorik Figürler

McQuarrie ve Mick, (1996) retorik figürlerin, bir söylemi beklenmedik, estetik ve ikna edici yapmak için kullanılan biçimsel ve anlamsal sapmalar olduğunu belirtmiştir. Forceville (1996) retorik figürlerin sadece dilde değil, görsel, tipografi ve çoklu ortam türevlerinde kullanılabileceğini belirtmiştir. Klasik retorik teorisinden temellerini alan retorik figürler dilsel ya da görsel bir mesajın, anlamını veya biçimini değiştirerek beklentiyi sanatsal biçimde bozan, duygusal etkiyi ve estetiği artıran sanatsal tekniklerdir. Retorik figürler görsellerde kullanıldığında şu olumlu etkileri olur: 1-) dikkat çekme 2-) hedef kitlede bu neden farklı sorununu doğurarak bilişsel düşünceleri tetikler 3-) Çözümlendiğinde oluşan bilişsel haz iletinin hatırlanma ve ikna gücünü yükseltir (McQuarrie & Mick, 1996; McQuarrie & Mick, 2003; Phillips & McQuarrie, 2004).

Retorik figürler, görsel retorikğin soyut ilkelerini tasarım pratiğinde etkin hale getiren işlevsel araçlardır. Başka bir deyişle görsel retorikğin kuramsal ilkelerini somut tasarım stratejilerine bağlayan kilit halka retorik figürlerdir. Retorik figürler, bir görseldeki denotatif anlamı konotatif anlama dönüştürürler. Kum saati görselinin kısıtlı zamana sahip olduğunu anlatması bu duruma örnek verilebilir. Retorik figürler, hedef kitle üzerinde şok, mizah, hayranlık, korku vb. duyguları tetikler. (Andrews, 2011). Zekice hazırlanmış bir retorik figür, hedef kitlede ilgi ve hayranlık uyandırır ve kaynak-alıcı arasında duygusal bağ oluşturur. Çam (2015) retorik figür kullanılan görsellerin hedef kitlenin zihninde daha fazla anlam arayışına sebep olduğunu ve zihinlerindeki marka veya reklama ilişkin çağrışımı güçlendirdiğini belirtmiştir. Ayrıca retorik figürlü görseller olmayanlara göre daha fazla hatırlanırlar (McQuarrie & Mick 2003). Retorik

figürler, anlam figürleri ve biçim figürleri olmak üzere iki gruba ayrılırlar (Çam, 2015). Anlamsal figürler, metafor, metonimi, sinekdok, alegori, hiperbol, ironi, parodi, cinas ve analogidir. Biçimsel figürler aliterasyon, asonans, anaför epistrofdur (McQuarrie ve Mick, 1996).

5.1. Alegori

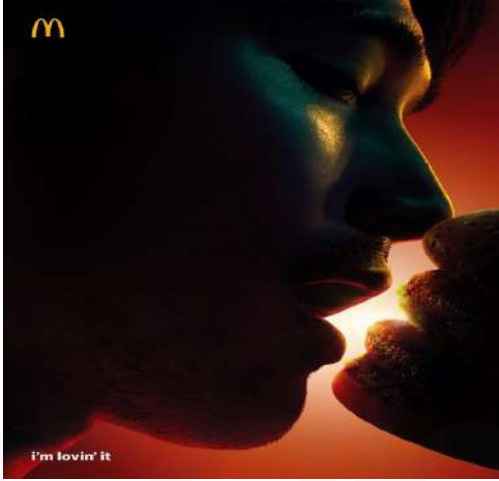
Alegori içinde gizli anlamlar taşıyan semboller dizgesi olarak tanımlanabilir (Güleroğlu, 2004). Alegorik anlatımda, bir kavram veya olay sembollerle ve karakterlerle temsil edilir (Köksal, 2006). Metafor tek bir benzerlik aktarımıyken alegoride bu aktarım bütün anlatıya yayılmaktadır (Gibbs, 2008; Güleroğlu, 2024). Örneğin, Görsel 1’de adaletin sembolü olarak kullanılan antik yunanda yapılan Themis figüründe; sağ elinde kılıç, sol elinde terazi, gözleri kapalı, defne yapraklarıyla sarılmış bir kadın resmedilmektedir. Defne yaprakları bilgeliği barışı ve huzuru temsil etmektedir. Bu görselde elinde kılıç ile güç kullanarak adaleti sağlayan Themis, diğer elinde terazi ile hassas bir şekilde ölçerek haklıyı bulacağını ve gözleri bağlı olarak karar verirken kimin haklı olduğunu görmeden ve bilmeden tarafsız karar vereceğini ifade etmektedir. Bu sembol kısaca, gözleri bağlı elinde kılıç ile adaleti sağlayan, adaletin tarafsız olmasını anlatan bir alegoridir. Soyut kavramların sembollerle resmedilmesi, anlatılması çok uzun sürecek bir hikayenin tek bir görselle ifade edilmesini sağlar (Güleroğlu, 2024; Köksal, 2006).



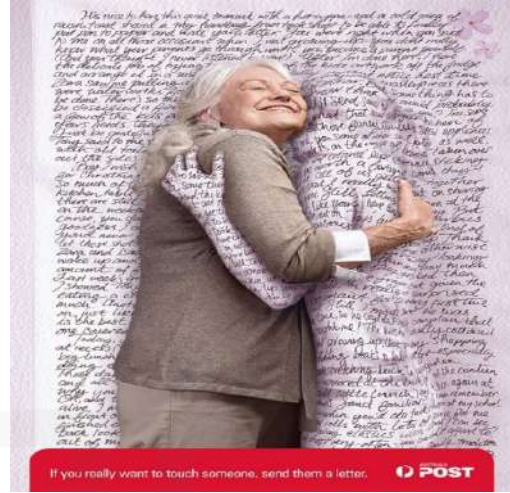
Görsel 1. Themis temalı logo

5.2. Metafor

Metafor iki farklı, birbirine benzemeyen şey arasında, ortak bir özelliğe dayanarak bir benzetme yapmaktır (Demir ve Yıldırım, 2019). Metaforda ise birbiriyle bağlantılı olgular bir araya getirilir. Mesela “Aslan gibi kedi”, “dağlar kadar yüksek” birer metafordur. Metaforlarda genellikle “gibi, kadar, sanki, adeta, güya” bağlaçları kullanılmış gibi bir anlam oluşturulur. Görsel metaforlar ise birbiriyle bağlantılı ve kavramsal olarak benzer olan görsellerin bir araya getirilerek yeni bir anlatım oluşturulmasıdır (Phillips & McQuarrie, 2004). Görsel metafor, bir şeyi başka bir şeyle anlatma tekniğidir ama yazılı dildeki metaforların görsel alana aktarımı değildir. Çünkü görsel metafor oluşturulurken, bir görüntü, diğer bir nesne veya kavramla ilişkilendirilerek izleyicinin gözünde yeni bir anlam yaratılır (Forceville, 1996). Metaforik anlatımlarda görsellerde iki farklı kavram bir araya getirilir ve izleyiciden bu benzetmeyi anlaması beklenir. Filozof ve edebiyat teorisyeni olan Barthes (2014)’e göre metafor, iki şey arasında bir ilişki benzerliğinin kurulmasıdır. İki nesne veya kavram arasında önceden var olmayan bir bağ kurarak, zihinde yeni bir anlam dünyası oluşturulur. Bu bağlamda metafor, sadece bir karşılaştırma değil, aynı zamanda yaratıcı bir düşünce sürecidir. Görsel metaforlar, soyut kavramları somut görsel unsurlarla ifade eder ve izleyiciye daha anlaşılır bir mesaj iletir. Örneğin, bir ampul görüntüsü, yeni bir fikri veya yaratıcılığı temsil edebilir. Metaforlar, soyut kavramları somutlaştırarak, izleyicinin mesajı daha kolay anlamasını ve hatırlamasını da sağlar (Foss, 1994). Metafor, tanıdık kodların özelliklerine sahip tanıdık olmayan kodları anlamak için kullanılan bir tekniktir.



Görsel 2. McDonald Reklam Afişi



Görsel 3. Australia Post Reklam Afişi

Görsel 2 incelendiğinde, görseldeki erkek adeta bir kadını öpecek gibi durmaktadır. Dikkatli bakıldığında kadın yüzü hamburgere benzetilmiştir. Görselde McDonald firmasının ürettiği hamburger aşk ve tutku ile yenen romantik bir eylemle özdeşleştirilmiştir. Hamburger bir yiyecek olmaktan çıkarılıp tutku ile öpülen kadın çevresine benzetilerek metaforik bir anlatım yapılmıştır. McDonald hamburgerlerini yemenin haz sebebi ve bir tutku olduğu mesajı verilerek hedef kitle ile duygusal bir bağ oluşturulmaya çalışılmıştır. Görsel 3, 2007 yılında üretilen, Avustralya posta servisine ait bir reklam görselidir. Görselde yaşlı bir kadınla insan formunda bir mektubun birbirlerine sarıldığı görülmektedir. Görseldeki kadının, mektup sayesinde iletişim kurduğu kişiyle temas etmekten yaşadığı mutluluk ve huzur yüzündeki gülümsemeden anlaşılmaktadır. Görselde kadına sarılan tamamen el yazısıyla yazılmış mektupla, mektuplar sadece bir yazı değil insanlarla duygusal bağ kurduran bir araca benzetilmiştir. Türkçe karşılığı “eğer birine gerçekten temas etmek istersen ona mektup gönder.”olan “If you really want to touch someone, send them a letter...” yazısı görselle uyum içerisindedir. Dijital iletişimin yaygınlaştığı bir dönemde, mektupların gönderenin duygularını da taşıdığı metaforik olarak anlatılmıştır.

5.3. Metonimi

Metonimi, aralarında benzerlik olmayan ama ilişki bulunan iki nesne veya kavramdan birisinin diğerini temsil etmesi amacıyla kullanılmasıdır (Forceville, 1996). Metonimide iki nesne benzerlik ve kıyas yapılmaz sadece temsil vardır (Bergström, 2008; Kövecses, 2002). Örneğin, bir spor takımını temsil etmek için sadece takımın formasının ve ambleminin gösterilmesidir. Metoniminin gücü, izleyicinin zihninde hızlı ve etkili bir şekilde aralarında benzerlik bulunmayan iki nesne arasında bağlantı kurulmasını sağlamasından gelir (Alousque, 2015). Ayrıca metonimi, basit ve minimal görseller kullanarak, anlatılması zor karmaşık kavramları daha anlaşılır hale getirir. Örneğin beyaz saray denilerek Amerika Birleşik Devletleri, klavyeler sustu denilerek gazeteciliğin bittiği, Hollywood kan ağlıyor denilerek film sektörünün krizde olduğu anlatılabilir. Marka kimliğini oluştururken, metonimi kullanarak, markanın değerlerini ve kimliğini basit ama etkili bir şekilde ifade etmek mümkündür.

Görsel retorikte metonimi kullanımı, iletişimi güçlendiren ve izleyici üzerinde derin bir etki bırakan güçlü bir tekniktir (Batı, 2007). Metonimler, bir nesnenin onunla ilişkili başka bir nesneyi kullanarak, mesajın daha anlaşılır ve akılda kalıcı olmasını sağlar (Kövecses, 2002). Reklamcılıktan marka kimliğine, sanat ve tasarımdan günlük iletişime kadar birçok alanda kullanılan görsel metonimler, etkili bir iletişim stratejisi için vazgeçilmez unsurlardır (Gonzálvez, Peña, ve Pérez, 2011).



Görsel 4. İspanya Tanıtım Afişi



Görsel 5 UNICEF Afişi

Görsel 4 incelediğinde, İspanyanın geleneksel Flamenko dansında kullanılan müzik aleti olan kastanyet içine yerleştirilmiş bir futbol topu bulunmaktadır. Sağ altta ise Türkçesi “İspanya farklıdır.. Akdenizin incisi...” “Spain is different, the pearl of the Mediterranean” yazısı bulunmaktadır. Görseldeki Kastanyet ve futbol topu ile İspanya temsil edilmektedir. Çünkü İspanya dünyada futbol ve flamenko dansı ile tanınmaktadır. Görsel 5 Unicef için hazırlanmış dünya gıda gününe ilişkin bir tanıtım görselidir. El şeklinde resmedilen çatalın gıdayı temsil etmesi görsel bir metonimi oluşturmuştur. Ayrıca, el şeklindeki çatalın el içinin üste dönük görüntüsü ile yardım isteği temsil ederek bir başka görsel metonimi oluşturulmuştur.

5.4. Sinekdok

Sinekdok, görsel retorikte bütünün yerine onun bir parçası gösterilerek bütünün ifade edilmesi sanatı anlamına gelir (Gezer, 2020). Sinekdoklar, parça bütün mantığıyla, izleyicinin zihninde daha geniş anlamların oluşmasını sağlar (McQuarrie ve Mick, 1996). Sinekdok ve metonimi birbirine çok yakın kavramlar olduğu için ayırt etmek zordur. Metonimide genel bir çerçeve kullanılırken, Sinekdokta ürünün bağlantılı bir parçası kullanılır. Her sinekdok metonimidir fakat her metonimi sinekdok değildir (Jakabson, 1956). Örneğin “Otomobil ile yeni maceralara gidin.” metonimi iken “suv ile yeni maceralara gidin” sinekdoktur. Çünkü suv kelimesi otomotiv sektörünün sadece bir parçasıdır. Görsel tasarımda ise macera dolu bir yolculuk için bir otomobil kullanmak metonimi iken görselde bir araba anahtarı kullanmak sinekdoktur.

Sinekdok retorik figürü, marka kimliğinin oluşturulmasında kurumsal iletişimin güçlendirilmesinde ve anlamın derinleştirilmesinde kritik bir rol oynamaktadır (McQuarrie ve Mick, 1996). Belirli bir öğenin öne çıkarılmasıyla veya ürünün anlamlı bir kısmını gösterilmesi hedef kitleye daha geniş kavramları ifade etme fırsatı sunar. Örneğin, bir araba reklamında sadece direksiyonu veya bir kola reklamında sadece bir bardağı göstermek, izleyiciye arabanın veya içeceğin kendisini düşündürür (McQuarrie ve Mick, 1996). Sinekdok, aynı zamanda izleyicinin hayal gücünü harekete geçirir ve mesajın daha etkili bir şekilde iletilmesine yardımcı olur.

Bir logo tasarımında sinekdok kullanarak, markanın kimliğini ve değerlerini basit ama etkili bir şekilde ifade etmek mümkündür. Bir logo, markanın tamamını temsil eden bir sembol olabilir ve bu sembol, izleyicinin markayı hatırlamasını ve tanımasını sağlar (Çomak, 2004). Reklamcılıkta sinekdok, ürün veya hizmetin belirli bir özelliğini vurgulamak için kullanılır. Örneğin, bir teknoloji ürününün reklamında yalnızca ürünün bir parçası gösterilerek, tüm ürünün yenilikçi ve ileri teknolojiye sahip olduğu mesajı verilebilir. Bu, izleyicinin dikkatini çeker ve ürüne olan ilgiyi artırır. (Çakı, 2022).



*Görsel 6.Barcode I am not a number.
Armando Milani, Wolfsonian müzesi için
afiş tasarımı*



*Görsel 7 Francesco Biasia için
hazırlanmış reklam görseli*

Görsel 6’da kırmızı renkli parmak izi ve parmak izinin altında bir barkod bulunmaktadır. Barkodun altında Türkçesi “ben numara değilim” olan “I AM NOT A NUMBER” yazmaktadır. Bu görseldeki parmak izi insanları temsil etmektedir. İnsan vücudunun bir parçası ile tüm insanlık temsil edilerek bir görsel sinekdok oluşturulmuştur. Görsel 7’de bir masa ve masanın üstünde bir kadın çantası bulunmaktadır. Masanın ayakları topuklu ayakkabı giymiş kadın bacaklarından oluşmaktadır. Kadın bacakları ve topuklu ayakkabı ile kadınları temsil eden bir görsel sinekdok oluşturulmuştur. Modern çekici kadınlar Francescobiasca çantalarını taşıyor mesajı hedef kitleye iletilmek istenmiştir.

5.5. Hiperbol

Hiperbol, ölçülü bir durumu ve ya nesneyi abartmanın mübalağa yapmanın görsel versiyonudur (Gezer, 2020). Hiperbolde anlatılmak istenen mesaj, orantısız büyütülerek ya da küçültülerek, sayısı aşırı artırılarak ya da azaltılarak veya fizik kuralları ihlal edilerek abartılı bir şekilde sunulur. Olumsuz temsiller dramatizasyonla birlikte abartılarak verilir (Ekinci, 2019). Bazen figürler karikatürize edilerek anlamlar abartılır bazen de renklerin boyutların etkileriyle temsiller negatif ya da pozitif değerler yüklenir (Pawłowska-Jądrzyk, 2014). Hiperbol, izleyici üzerinde şok etkisi yaratarak duygusal bir zemin hazırlar ve güçlü bir etki bırakır. Buda istenilen mesajın daha etkili ve hızlı bir şekilde iletilmesini sağlar.

Görsel retorikte hiperbol, görsel unsurlar kullanılarak bu abartıyı ortaya koyar. Örneğin, bir enerji içeceği reklamında, içeceği içen bir kişinin süper güçlü hale gelmesi, izleyiciye ürünün enerjik etkilerini abartılı bir şekilde iletir. Hiperbol, abartı yoluyla izleyicinin dikkatini çekerek, mesajın daha etkili bir şekilde iletilmesini sağlar (Callister ve Stern, 2007). Bu teknik, izleyicinin görsel hafızasını kullanarak mesajın daha akılda kalıcı olmasını sağlar (Çam, 2015). Görsel hiperbol, reklam kampanyalarında sıkça kullanılır (Ekinci, 2019). Hiperbol (abartı), görsel retorikte güçlü bir vurgu sağlar ve izleyiciye belirli bir özellik üzerinde düşünmesi için yol gösterir. Sağlık konusunu işleyen kamu spotlarında görsel abartının, sıklıkla kullanıldığı görülmüştür (Aydın, 2023).



Görsel 8. Sun Care SPF 50+ reklam afişi

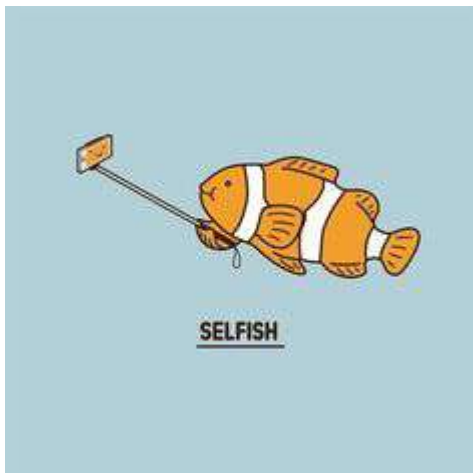


Görsel 9. JBL Kulaklık Reklamı afişi

Görsel 8’de Floslek Laboratorium Suncare güneş koruyucusu gerçek boyutlarına nazaran abartılı boyutta büyütülerek, plajda insanların gölgesinde uzandığı görselleştirilmiştir. Hiperbol (abartma) tekniğiyle güneş kreminin koruma kapasitesinin çok güçlü olduğu mesajı verilmeye çalışılmıştır. Görsel 9 JBL kulaklıklarının tanıtımı için tasarlanmış bir reklam afişidir. Ortadaki adamın iki kulağının hemen yanında yüz hatları, ağız açıklığı, beden dili aşırı abartılı şekilde iki kadın bağırarak. Ayrıca kadının elinde saç kurutma makinesi bulunmaktadır. Bu durumda bile adamın dış sesleri duymamakta olduğu mesajı hedef kitleye verilmek istenen mesajdır. Adamın başının hemen yanında bulunan iki kadının ağız açıklığı ve konumları boş alanı kulaklıkmış gibi algılatmaktadır. Görselin alt kısmında Jbl logosu ve Türkçesi gürültü önleyici kulaklıklar olan “Noise Cancelling Head phones” sloganı bulunmaktadır. Jbl kulaklıklarının dış gürültüyü duymayı engellediği mesajı görsel hiperbol kullanılarak aktarılmaya çalışılmıştır.

5.6. Cinas

Görsel cinas, ses veya biçim bakımından benzer iki kelimenin bir araya getirilerek yapılan ses oyunlarının görsellerle yapılmasıdır. Bir nesne, sözcük veya görüntü, iki farklı anlama gelecek şekilde düzenlenir. İzleyiciye aynı anda hem eğlenceli hem de düşündürücü bir etki yaratır ve iki farklı anlamı bir araya getirerek dikkat çeker. (Çeken, 2016).



Görsel 10. ilovedoodle mizahi afişi



Görsel 11. Amazon Logosu

Görsel 10’da bir balık elinde selfie çubuğu ile selfie çekmektedir. Görselin orta kısmında ise Türkçede bencil anlamına gelen İngilizce SELFİSH yazısı bulunmaktadır SELFİSH kelimesi; kendilik, kendi, öz benlik anlamına gelen SELF ve balık anlamına gelen FISH kelimelerinin birleşiminde oluşmaktadır. Self ve fish kelimelerin birleşiminden selfish

kelimesi üretilerek bir söz oyunu cinas yapılmıştır. Çünkü iki farklı anlam mevcuttur. Bencil (selfish) ilk anlam, balığın kendisi (self+fish) ikinci anlamdır. Selfie gibi günlük eylemlerin bencilliğin görsel sunumu olduğu mesajı mizahi bir şekilde görsel cinas yoluyla aktarılacak istenmiştir. Kendini beğenme ve sergilemenin normal bir davranış gibi topluma sunulduğu ifade edilmek istenmiştir. Görsel 11’de gösterilen Amazon şirketine ait logoda, A harfinden Z harfine bir ok çizilmiştir. Bu çizimden şirketimiz de A dan Z ye her şey bulunur manası çıkarılabilir. Ayrıca tasarımcı bu oku gülen yüz formuna sokarak, A dan Z ye her şey ve mutlu müşteri hissi uyandırmıştır. Şirketin logosu standart bir şekilde de yapılabilirdi fakat kullanılan bir ok sembolü hem A dan Z ye hem de gülen insan sembolü ortaya çıkartmaktadır. Tasarımcı bu sayede görsel cinas yaparak şirketin ürün genişliğini ve müşterileri her zaman mutlu görmek niyetinde olduğunu anlatmaktadır. Bu şekilde tasarımcı görsel cinas kullanarak başarılı bir görsel retorik oluşturmuştur.

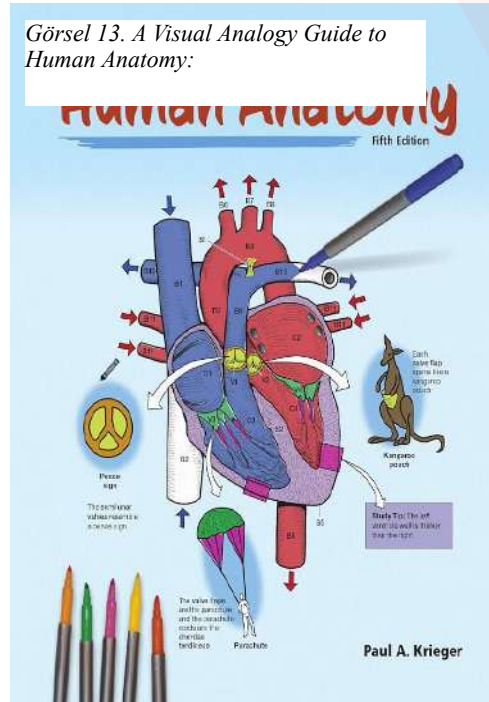
5.7. Analoji

İki farklı şey arasındaki yapısal benzerlikleri göz önünde tutarak yapılan ilişkilendirmelerdir (Goldschmidt, 2001). Bir kavramın veya durumun yapısal özellikleri, izleyicinin zaten aşına olduğu başka bir kavram veya durumla ilişkilendirilerek anlatılır. Görsel retorikte, bu teknik, izleyicinin karmaşık veya soyut kavramları daha kolay anlamasını sağlar. Örneğin, bir organizasyon şemasını bir ağaçla karşılaştırarak, kökler, dallar ve yapraklar üzerinden organizasyonun yapısını açıklamak mümkündür (Özay, 2007). Görsel analogi, izleyicinin dikkatini çekmek ve zihinsel bağlar kurmak için güçlü bir araçtır (Çam, 2015). Bu teknik, izleyicinin görsel hafızasını kullanarak mesajın daha etkili bir şekilde iletilmesini sağlar. Görsel analogi, soyut kavramları somutlaştırarak, mesajın daha anlaşılır ve akılda kalıcı olmasını sağlar (Goldschmidt, 2001).

Görsel analogiler, reklam kampanyalarında ve eğitimde sıkça kullanılır (Moore, 2007). Örneğin, bir diş macunu reklamında, dişlerin bir kale gibi gösterilmesi, ürünün dişleri koruduğu mesajını verir. Bu şekilde izleyicinin ürüne olan ilgisi artırılabilir. Eğitim materyallerinde görsel analogiler, karmaşık konuların daha anlaşılır hale gelmesini sağlar (Matlen vd, 2015). Örneğin, bir bilim dersinde atomun bir güneş sistemine benzetilmesi, öğrencilerin atomun yapısını daha kolay anlamasına yardımcı olabilir.



Görsel 12. WWF “One Out – All Down, Jenga Ekosistem Afişi



Görsel 12’de Dünyayı koruma vakfı (WWF) tarafından hazırlanmış çevreyi koruma temalı bir bilinçlendirme afişidir.

Görsel Jenga benzeri küçük bloklardan oluşan bir kule tasarlanmıştır. Her bloğun içinde farklı ekosistemler bitkiler hayvanlar bulunmaktadır. Bir el jenga kulesinden bir bloku çekmekte ve jenga kulesi çökmektedir. Jenga kulesi doğaya benzetilmiş, tıpkı jenga kulesinden bloklar parçalar çıkarılınca çökmesi gibi doğa da bir sistemdir. Doğada yok olan her hayvan, her bitki ya da orman ile doğanın yapısı bozulur ve ekosistem çöker.. Doğanın ekosistemsel işleyişi jenga oyununa benzetilerek bir analogi oluşturulmuştur. Görsel 13 Paul Krieger tarafından “A Visual Analogy Guide to Human Anatomy” (İnsan Anatomisinin Görsel Analogi Rehberi) isimli kitabın kapağıdır. Görselde kalbin anatomik unsurlarının şekil ve görevleri daha tanıdık bir unsura benzetilerek anlatılmıştır.

5.8. İroni

İroni, bir durumun ya da görüntünün beklenenin tam tersine bir anlam taşımasıdır. Görsel ironide, görüntünün sunduğu durumun zıttı bir anlam ifade etmesi amaçlanır (McQuarrie ve Mick, 1999). Görsel retorikte ironi, görsel unsurlar kullanılarak bu çelişkiyi ortaya koyar (Currie, 2011). Örneğin, çöplerle dolu bir plajın üzerinde “Doğa harikası” yazısının yer aldığı bir afiş ironi barındırır (Scott, 2004).

İroni, hedef kitle üzerinde güçlü bir şok etkisi etkisi yaratarak mesajın daha etkili bir şekilde iletilmesini sağlar (Scott, 2004). İroni, bir durumun beklenen sonucu ile gerçekleşen sonucu arasındaki zıtlığı vurgular. Görsel ironi, izleyicinin dikkatini çekmek ve retorik oluşturmak için güçlü bir retorik figürdür (Çam, 2015). İroni, beklenen ile gerçekleşen arasındaki çelişkiyi vurgulayarak, izleyicinin durumu daha derinlemesine düşünmesini sağlar (Toksöz, 2023). Bu teknik, izleyicinin görsel hafızasını kullanarak mesajın daha etkili bir şekilde iletilmesini sağlar (Scott, 2004). Görsel ironi, reklam kampanyalarında sıkça kullanılır. Örneğin, bir fastfood restoranının sağlıklı beslenme hakkında ironik bir şekilde mesaj vermesi, izleyicinin dikkatini çekebilir ve restoranın sunduğu alternatiflerin farkına varmasını sağlayabilir. Eğitim materyallerinde görsel ironi, öğrencilerin konuları daha iyi kavramasını sağlar. Örneğin, tarih dersinde savaşların neden olduğu yıkımı göstermek için ironik görseller kullanmak, öğrencilerin konuyu daha derinlemesine düşünmesini sağlar (Currie, 2011).



Görsel 14. Gordon McGregor ait fotoğraf



Görsel 15. Sink water faucet on fire isimli fotoğraf

Görsel 14'te hazır yiyecekler üretip satan *McDonald's*'in herkesçe bilinen patates cipsi kutusunun içine brokoli konarak ironik bir anlatım yapılmıştır. McDonald's logosu ve renkleri aynen korunmuştur. Doğal sağlıklı çağrışımı yapan arka zemin bulunmaktadır. Sağlıklı yaşam biçiminin sembollerinden brokoli, hazır gıda – sağlıksız yaşam kültürünün sembollerinden patates kutusuna konarak dikkat çekici mizahi bir ironi oluşturulmuştur. Görsel 15'te lavabodan su

yerine alev çıkmaktadır. Normalde temizlik ve serinliğin simgesi olan lavabodan alev çıkması beklenti dışında bir durum yaratmakta ve ironik anlatım oluşturmaktadır.

5.9. Parodi

Retorik figürlerden parodi ile meşhur bir sanat eserini ya da sanat akımını alaycı bir şekilde manipüle edilmesi sonucu bambaşka özellikler verilerek eleştirel veya gülünç bir etki yaratılmaya çalışır (Hannoosh, 1989; Rose, 2011). Parodide manipüle edilen tanınmış eser yapısal olarak öz formundan çok uzaklaşmaz, hala ne olduğu kolaylıkla bilinir (Dentith, 2002). Yani parodi, izleyicinin bildiği bir görseli alır ve onu farklı bir perspektiften sunarak izleyiciyi hem güldürür hem de düşündürür (Hutcheon, 2023). Görsel 16'da Edvard Munch ait çığlık adlı görsel twity karakteri montajıyla parodiye dönüştürülmüştür. Görsel 17'de Armut şeklinde logosu olan bir telefonla kendi resmini çekmesi dikkat çekici bir parodi örneğidir. Mona Lisa'nın mizahi bir şekilde yeniden yorumlanması veya bir reklam afişinin abartılı bir şekilde taklit edilmesi parodiye örnek verilebilir.

6. Sonuç

Retorik yıllardan beri edebi sanatlarda kullanılan etkili bir tekniktir. Bu teknik görsel tasarımcılar tarafından da sıklıkla kullanılmaktadır. Görsel retorik olarak adlandırılan bu yöntem izleyiciyi hedeflenen amaca yönlendirip bir duygu durum oluşturmayı amaçlar. Kültürel ve tarihsel bağlamda incelendiğinde, görsel retorik, toplumların değerlerini, inançlarını ve kültürel kodlarını göz önünde tutarak oluşturulmaktadır (Barthes, 2014).

Görsel retorik temelde iletişim ve ikna ile ilgilidir. Tasarımcıların mesajları etkili bir şekilde iletmeleri, izleyicinin görsel içeriğe ilişkin anlayışını ve duygusal tepkisini yönlendirmeleri için bir araç görevi görmektedirler. Görsel retorik ilkeleri insanlık tarihi boyunca gelişmiştir ve de grafik tasarım uygulamalarının temelini oluşturmaktadır. Etkili ve başarılı görsel retorik oluşturabilmek için kullanılan temel yöntemlerden birisi retorik figürlerdir (Ekinci, 2019). Çünkü görsel retorik oluşturma sürecinde, görselleri salt estetik nesneler olmaktan çıkarıp, anlam ve duygu oluşturan en önemli araçlar retorik figürlerdir (Kireççi, 2018; Phillips ve McQuarrie, 2004).

Metafor, alegori, metonimi, sinekdok, hiperbol, cinas, parodi, analogi görsel tasarımlarda en sık kullanılan retorik figürler arasındadırlar. Retorik figürler, görsel üzerinde bir sanatsal sapma işlevi görürler. Yani tasarımcılar retorik figürlerle oluşturulan görseller vasıtasıyla, insanların aşına oldukları bildikleri tanıdıkları olguları, bilmedikleri aşına olmadıkları bir formda sunarlar (Gedik ve Taşçıoğlu, 2018; Kireççi, 2018). Bu durum ise izleyicinin dikkatini çekmekte ve mesajın yorumlanması sürecinde izleyiciyi aktif katılıma teşvik etmektedir (Çeken, 2016; McQuarrie & Mick, 2003; Mulken vd., 2010).

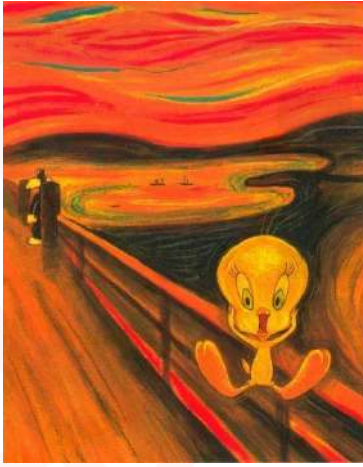
Retorik figürler, görsel retorikğin soyut ilkelerini tasarım pratiğinde etkin hale getiren işlevsel araçlardır. Başka bir deyişle görsel retorikğin kuramsal ilkelerini somut tasarım stratejilerine bağlayan kilit halka retorik figürlerdir (Ekinci, 2019). Retorik figürler, bir görseldeki denotatif anlamı konatatif anlama dönüştürürler (Barthes, 2014). Hedef kitleye anlatılması çok uzun sürecektir ya da karmaşık bir olgu içeren mesajlar, retorik figürler sayesinde hedef kitleye kolaylıkla iletebilir (Forceville, 1996; Kireççi, 2018; McQuarrie & Mick, 1996; Phillips & McQuarrie, 2004). Retorik figürler hedef kitlede üzüntü, tiksime, şaşkınlık, sevgi, empati, mizah, nefret, utanç, korku gibi duyguları kolaylıkla tetikleyerek hedef kitleye aktarılacak istenen mesajın hem hatırlanma hem de ikna gücünü artırır (Aydın, 2023; Çakı, 2022; Foss, 2004; Bergström, 2008). Bu sayede tasarımcının hedef kitlede oluşturmak istediği düşünce, inanç ve tutumlar kolaylıkla oluşturulabilir ve de hedef kitle istenilen davranışları gerçekleştirmeye kolaylıkla ikna edilebilir.

Retorik figürler vasıtasıyla hedef kitlenin aşına olmadığı görseller oluşturularak, hedef kitlenin dikkatinin çekilmesi ve de görselin yorumlanması sürecinde aktif katılımı sağlamaktadır (Jamir ve Asif, 2023; McQuarrie ve Mick, 2003; Mulken vd., 2010). Alan yazın incelediğinde, retorik figürlerin (mecaz, alegori, metafor, metonimi, sinekdok, hiperbol, cinas, ironi, parodi, analogi vb.) görsel retorik oluşturmada grafik tasarım unsurlarının etkililiği ve başarısında kritik bir önem taşıdığı görülmektedir (Gedik ve Taşçıoğlu, 2018; Foss, 1994; Phillips & McQuarrie, 2004). Örneğin, Yılmaz ve

Ersan'ın (2017) logo tasarımları üzerine yaptığı çalışmada, neredeyse her başarılı logonun bir veya birkaç görsel retorik figürüne dayandığını saptamıştır. Heller ve Vienne (2012) ise “görsel mecazlar olmadan grafik tasarımın olmayacağını” belirtmiştir.

Retorik figürler tasarımlarda kullanılırken, tasarımcılar hedef kitlenin sosyolojik, demografik, psikolojik, bilişsel ve kültürel özellikleri ile değer yargılarını göz önünde bulundurmalıdır (Aydın, 2023; Kireççi, 2018; Yılmaz ve Arsan, 2017). Görsel okuryazarlık ve eğitim düzeyi yüksek bireyler, karmaşık bir retorik figürü kolaylıkla anlamlandırabilirken, başka bir kitle anlamlandıramayabilir (Messaris, 1997; Phillips & McQuarrie, 2004). Hedef kitlenin anlamlandırabileceğinden fazla karmaşık, belirsiz veya aşırı bilişsel yük gerektiren soyut retorik figürler görsel iletinin hedef kitlece anlamlandırılmasını engelleyebilir (Liman Turan, 2021). Bu durum hedef kitlede kafa karışıklığına yol açabilir. Bu nedenlerden dolayı hedef kitlenin sosyolojik, psikolojik, bilişsel ve kültürel özellikleriyle uyumlu ve dengeli retorik figür kullanımı çok önemlidir.

Retorik figürler içeren reklamlar, düz bir anlama ve anlatıma sahip reklamlara kıyasla daha fazla dikkat çektiği ve



Görsel 16. Munch'a ait çılgılık tablosunun parodik uyarlaması



Görsel 17. Monalisa tablosunun parodik uyarlaması.

görseldeki mesajın daha iyi hatırlandığı deneysel olarak saptanmıştır (Gedik ve Taşcıoğlu, 2018; McQuarrie & Mick, 2003). Ayrıca retorik figürlerin kullanıldığı görsellerin örtük anlamının da olması hedef kitle üzerinde bir bulmaca gibi merak duygusu oluşturmaktadır. Bu durum hedef kitleyi görseldeki örtük anlamı çözmek için görsel üzerinde bir zihinsel yoğunlaşmaya teşvik eder. İzleyen görseldeki anlamı çözerse bilişsel bir tatmin yaşamaktadır. Özetlemek gerekirse retorik figürler görsellerde kullanıldığında şu olumlu etkileri olur: 1-) dikkat çekme 2-) hedef kitleyi bu neden farklı sorusunu çözmeye tetikler 3-) çözümlendiğinde oluşan bilişsel haz iletinin hatırlanma ve ikna gücünü yükseltir (Geçen, 2016; McQuarrie & Mick, 1996; McQuarrie & Mick, 2003; Phillips & McQuarrie, 2004). Düz bir mesaj ileten retorik figürsüz görsele nazaran, retorik figür kullanılan görsellerde hedef kitle ile görsel arasında etkileşimin daha yüksek olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Her retorik figürün hedef kitle üzerinde farklı düzeylerde anlamsal çağrışımlar yaratmaktadır. Metafor ve analogiler soyut bir kavramı, nesneyi veya olguyu başka bir kavrama benzeterek anlatırken, metonimi ve sinekdokta ise kavramın başka bir kavramı temsil etmesi durumu vardır. Hiperbol, parodi ve ironide ise görsele beklenmedik çarpıcı unsurlar eklenir. Sosyal medyada saniyeler içinde tüketilen içerikler kullanılması sebebiyle (Tankız ve Özhan, 2023), kısa sürede kavranabilecek ve hızlı duygusal tetiklemeler yapan hiperbol, ironi ve parodi gibi retorik figürlerin kullanımı daha fazla tercih edilebilir.

Sonuç olarak, bu çalışmada retorik figürlerin, grafik tasarımcıların izleyiciyi ikna etmek ve mesajlarını etkili bir şekilde iletmek için kullanabilecekleri güçlü bir araç olduğu görülmüştür. Görsel retorik tekniklerini ve kurallarını anlamının, grafik tasarımcıların daha etkili ve anlamlı görsel iletişim ürünleri üretmelerine ve görsel okuryazarlığa

büyük katkılar sağlayacağı sonucuna ulaşılmıştır. Görsel retorikğin grafik tasarım alanının olmazsa olmaz bir parçası olduğu görülmüştür. Bu sebepten grafik tasarım eğitiminde görsel retorik oluşturma teknikleri özellikle retorik figürlerin müfredatın önemli bir parçası olması gerekmektedir. Ayrıca retorik figürlerin öğretiminin, grafik tasarımcıların yaratıcılıklarını geliştirmelerine katkı sağlayacağı ve de daha yaratıcı tasarımlar yapmalarını sağlayacağı aşîkârdır (Ersan, 2022; Geçen, 2018). Ayrıca, reklam ve iletişim sektöründe çalışan profesyonellere yönelik atölye ve seminerler düzenlenerek retorik figürler hakkında eğitimler verilmelidir.

Kaynakça

- Alousque, I. N. (2015). Visual wine metaphor and metonymy in ads. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 173, 125-131.
- Andrews, S. J. (2011). *Visual rhetoric in advertising: How consumers cope with a pleasant experience* (Doctoral dissertation, University of Oregon).
- Aristoteles (1995). *Retorik*. M. H. Doğan (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aydın, B. O. (2023). İkna Edici Görsel İletişim ve Etik: Sigara Karşıtı Kamu Spotlarının Analizi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (65), 199-222.
- Baba, Ç. (2018). Retorikte ethosun yeri. *Felsefe Dünyası*, (67), 203-219.
- Barnard, M. (2013). *Graphic Design As Communication*. Taylor & Francis Group.
- Barthes, R. (2014). *Goruntunun Retorik, Sanat ve Muzik*. Yapi Kredi Yayinlari.
- Başarır, M. (2016). Retorik ikna bileşenlerin siyasi liderlerce kullanımı: iktidar ve ana muhalefet liderlerinin TBMM grup konuşmaları üzerine bir analiz. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 4(2).
- Batı, U. (2007). Reklamlarda Retorik Figürlerin Kullanımı. *Öneri Dergisi*, 7(28), 327-335.
- Batı, U. (2010). Reklamcılıkta retorik bir unsur olarak kadın bedeni temsilleri. *Kültür ve İletişim*, 13(1), 103-133.
- Becer, E. (2015). *İletişim ve grafik tasarım*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Berger, Arthur A. (2000). *Media and Communication Research Methods*, California: Sage Publications.
- Bergström, B. (2008). *Essentials of visual communication*. İngiltere: Laurence King Publishing.
- Birol, E. (2022). Öğrencilerin görsel iletişim tasarımına giriş dersinde ‘Rebus kullanım’ becerilerine yönelik bir eylem araştırması. *Modular Journal*, 5(2), 225-240.
- Bonsiepe, G. (1965). Visual/verbal rhetoric. *Ulm*, 14(15–16), 37-42.
- Brygida Pawłowska-Jądrzyk, B. (2014). Visual Hiperbole in Advertising (Reconnaissance). *Zalqcznik Kulturoznawczy*, (1), 498-521.
- Caivano, J. L. R., & López, M. A. (2010). *How color rhetoric is used to persuade: Chromatic argumentation in visual statements*.
- Callister, M. A., & Stern, L. A. (2007). The Role of Visual Hyperbole in Advertising Effectiveness. *Journal of Current Issues & Research in Advertising*, 29(2), 1–14. <https://doi.org/10.1080/10641734.2007.10505212>
- Currie, G. (2011). The irony in pictures. *The British Journal of Aesthetics*, 51(2), 149-167.
- Çakı, C. (2022). John Searle’nin Söz Eylem Kuramı Bağlamında Savaşa Maruz Kalan Çocukları Konu Alan Reklam Kampanyaları. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 10(2), 746-769

- Çam, Mehmet Safa (2015). *Türkiye’de Basın Reklamlarının Retoriği: Otop Haber Dergisinde 1992 ve 2012 Yıllarında Yayımlanan Otomobil İlanlarının Karşılaştırmalı Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sos. Bil. Enst., Ankara.
- Çeken, B. (2016). Görsel Cinaz ve Sosyal Afişlerde Kullanımı. *Akdeniz Sanat*, 9(18).
- Çomak, N. A. (2004). Kitle iletişim araçlarında dil kullanımı. *Selçuk İletişim*, 3, (2), 41-49.
- Dentith, S. (2002). *Parody*. Routledge.
- Demir, C., & Karakaş Yıldırım, Ö. (2019). Türkçede Metaforlar ve Metaforik Anlatımlar. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(4), 1085-1096. <https://doi.org/10.32709/akusosbil.599335>
- Demir, C., & Yıldırım, Ö. K. (2019). Türkçede metaforlar ve metaforik anlatımlar. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(4), 1085-1096.
- Ekinci, D. K. (2019). Tüketim Kültürü ve İkna Bağlamında Reklamda Retorik Figürlerin Kullanımı Üzerine Bir İnceleme. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, 659-677.
- Ersan, M. (2022). Reklam Tasarımında Bir Görsel Anlatım Yöntemi Olarak Kişileştirme. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(84), 1739-1753.
- Forceville, C. (1996). *Pictorial Metaphor in Advertising*. London: Routledge.
- Foss, S. K. (2004). Theory of visual rhetoric. In *Handbook of visual communication* (pp. 163-174). Routledge.
- Foss, S. K. (1994). *Rhetorical Criticism: Exploration & Practice* (2nd ed.). Waveland Press.
- Geçen, F. (2018). Güzel Sanatlar Lisesi Öğrencileri ile Anadolu Lisesi Son Sınıf Öğrencilerinin Çağdaş Sanat’a ve Kitsch Çalışmalara Bakış Açılarındaki Fark. *Asos Journal, The Journal of Academic Social Science*, 6(81), 283-299.
- Geçen, F. (2020). Kullanım Nesnelerinin Kavramsal Değişimi Ve Dadaizm. *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi*, 3(4), 141-151.
- Gedik, M. B., & Taşçıoğlu, M. (2018). Afişte illüstrasyonun anlatım biçimleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8(1), 104-124.
- Gezer, E. E. (2020). Görsel Retoriğin Reklamlarda Kullanımı ve Basılı Reklam Örnekleri. *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 2(2), 150-172.
- Gibbs, R. W. (2008). *Metaphor and Thought The State of the Art*, Retrieved from: The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought, (ed. by Raymond W. Gibbs, Jr.) Cambridge University Press.
- Goldschmidt, G. (2001). Visual analogy a strategy for design reasoning and learning. In *Design knowing and learning: Cognition in design education* (pp. 199-219). Elsevier Science.
- Gonzálvez, F., Peña, S., & Pérez, L. (2011). Metaphor and metonymy revisited beyond the Contemporary Theory of Metaphor. Recent developments and applications. *Review of Cognitive Linguistics*, 9 (1), 11-25.
- Güleroğlu, S. (2024). Dilin anlam dünyası: alegori, metafor, mecaz ve benzetme. *Turkish Academic Research Review*, 9/2, 164-187, <https://doi.org/10.30622/tarr.14445>
- Gümüştakin, N. (2018). Reklam ve Grafik Tasarımda Retorik Anlatım. *İdil Sanat Ve Dil Dergisi*, 7(43), 269-280. DOI: 10.7816 /idil-07-43-07
- Hannoosh, M. (1989). The reflexive function of parody. *Comparative literature*, 41(2), 113-127.
- Hawhee, D., & Messaris, P. (2009). Review Essay: What’s Visual about “Visual Rhetoric”? *Quarterly Journal of Speech*, 95(2), 210–223. <https://doi.org/10.1080/00335630902842095>

- Heller, S., Vienne, V. (2012). *100 Ideas That Changed Graphic Design*. Laurence King
- Hill, C. A. (2004). *The Psychology Of Rhetorical Images*. Hill Charles A. & Helmers, M (Ed). Defining Visual Rhetorics. Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Publishers. New York-London. pp.25-40
- Hutcheon, L. (2023). *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. University of Illinois press.
- Jakobson, R. (1956). *The Metaphoric and Metonymic Poles*. In *Fundamentals of Language* (pp. 90-96). Mouton.
- Javaid Jamil, M., & Imtiaz Asif, S. (2023). The visual rhetoric of images: An exploration of visual rhetorical figures in digital advertising. *PalArch's Journal of Archeology of Egypt/Egyptology*, 20(1), 119–141.
- Kardaş, B. ve Aslan, E. (2023). Markaların Sosyal Medyada Retorik Kullanımı Üzerine Nitel Bir Araştırma. *Uluslararası İktisadi ve İdari İncelemeler Dergisi*, 41, 16-35.
- Kaufer, D. S., ve Butler, B. S. (2013). *Rhetoric and the art of design*. New York: Routledge.
- Kenney, K. and Scott, L.M. 2003. "A review of the visual rhetoric literature". In *Persuasive imagery: A consumer response perspective*, Edited by: Scott, L.M. and Batra, R. 17 – 56. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Kireççi, A. N. (2018). Reklamcılıkta Görsel İknanın Kuramsallaştırılma Çabaları ve Philips ve McQuarrie'nin Reklamcılıkta Görsel Retorik Sınıflandırması Üzerinden Reklam Analizleri. *Selçuk İletişim*, 11(2), 347-373. <https://doi.org/10.18094/josc.415276>
- Köksal, M. (2006). *Boşluk ve Alegorik Anlatım*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü-Resim Anasanat Dalı, Doktora Tezi, Ankara
- Kövecses, Z. (2002). *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. University of Chicago press.
- Lehtonen, K. E. (2011). Rhetoric of the visual: Metaphor in a still image. *Jyväskylä studies in humanities*, (166).
- Li, J. (2024). The Pictorial Turn and Visual Rhetoric: Analyzing Image Agency and Persuasion in Contemporary Media. *Advances in Humanities Research*, 9, 31-35.
- Liman Turan, S. (2021). Görsel retorik paradigması. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 8(71), 1583-1587.
- Lu, D. (2023). Performing zero waste: lifestyle movement, consumer culture, and promotion strategies of social media influencers. *Environmental Sociology*, 10(1), 12–29.
- McCormack, K. C. (2014). Ethos, pathos, and logos: The benefits of Aristotelian rhetoric in the courtroom. *Wash. U. Jurisprudence Rev.*, 7, 131.
- McQUARRIE, E. W. and MICK, D. G. (1999). Visual Rhetoric in Advertising: Text-Interpretive, Experimental and Reader-Response Analyses. *The Journal of Consumer Research*, 26, 37
- McQuarrie, E. F., & Mick, D. G. (1996). Figures of rhetoric in advertising language. *Journal of Consumer Research*, 22(4), 424-438. <https://doi.org/10.1086/209459>
- McQuarrie, E. F., & Mick, D. G. (2003). Visual and verbal rhetorical figures under directed processing versus incidental exposure to advertising. *Journal of consumer research*, 29(4), 579-587.
- Moore, C. A. (2017). *Seriously funny: Metaphor and the Visual Pun*. Medium. com. Accessed Nov, 13, 2024.

- Mulken, M., Le Pair, R., & Forceville, C. (2010). The Impact Of Perceived Complexity, Deviation And Comprehension on The Appreciation of Visual Metaphor in Advertising Across Three European Countries. *Journal of Pragmatics*, 42(12), 3418-3430.
- Onursoy, S. (2019). *Görsel iletişim ve imge*. Ankara: Pegem Akademi.
- Özay, G. P. T. (2007). İtalyan rönesansı resminde anatanrıça kültü çıkışlı analogi ve metaforlar (*yüksek lisans tezi*, 2007).
- Özhan, U. (2019). *Liselerde Sosyal Ağ Olgusunun İncelenmesi: Malatya Örneği*. Yayımlanmamış doktora tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Peterson, V. V. (2001). The rhetorical criticism of visual elements: An alternative to Foss's Schema. *Southern Communication Journal*. 67(1),19-32.
- Phillips B ve McQuarrie E (2004) Beyond Visual Metaphor: A New Typology of Visual Rhetoric in Advertising, *Marketing Theory*, 4(1/2), 113-136.
- Rose, M. A. (2011). Pictorial irony, Parody and Pastiche. Bielefeld: Aisthesis Verlag. Artonang, Helena, and Sri J. Ownie. "The Figures of Speech in Vogue's Advertisements." *Linguistica*, vol. 2, no. 4, 2013.
- Scott, B. (2004). Picturing irony: The subversive power of photography 1. *Visual Communication*, 3(1), 31-59.
- Sillince, J. A. A. (2006). Creation of competitive advantage. *Management Communication Quarterly*, 20(2), 186–212.
- Şahin, S. (2010). Dijital devrim ile birlikte sanatta mekân, beden, algı değişimi *Master's thesis*, Marmara Üniversitesi .
- Şişman, M. (2009). Öğretmen yeterlilikleri: Modern bir söylem ve retorik. *İnönü üniversitesi eğitim fakültesi dergisi*, 10(3), 63-82.
- Tankız, K. D., & Özhan, U. (2023). Müzik Öğretmenliği Öğrencilerinin Instagram Bağımlılıkları ile Akademik Ertelemecilik Davranışları Arasındaki İlişkinin İncelenmesi. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(1), 670-687.
- Toksöz, E. (2023). Sosyal Farkındalık İçerikli Afiş Tasarımında Mizahi Anlatım Dili. *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Studies*, 9(33), 29-39.
- Yılmaz, M., ve Ersan, M. (2017). Logo tasarımında görsel retorik. *SED Sanat Eğitimi Dergisi*, 5(2), s:199-212.

Görseller Listesi

- Görsel 1. Themis temalı logo. (Erişim tarihi: 13/11/2024). <http://krskalite.com/wp-content/uploads/2017/05/tarafsiz.jpg>
- Görsel 2. McDonald's reklam afişi. (Erişim tarihi: 13/11/2024).
<https://i.pinimg.com/564x/e6/39/19/e63919865127560b7fbc79b38264c0f5.jpg>
- Görsel 3. Australia post reklam afişi (Erişim tarihi: 13/11/2024). <https://jcrockett764.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/03/australianpost.jpg>
- Görsel 4. İspanya Tanıtım Afişi. (Erişim tarihi:22.03.2025). <https://tr.creativosonline.org/g%C3%B6rsel-metonimi.html>
- Görsel 5. UNICEF afişi (Erişim tarihi: 13/11/2024).
<https://i.pinimg.com/1200x/cb/ab/b2/cbabb2d3813f03266ed5240b3f6b21aa.jpg>
- Görsel 6. Barcode I am not a number. Armando Milani, Wolfsonian müzesi için afiş tasarımı. (Erişim tarihi: 06.02.2025) https://alfredfoundations.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/11/eye-heart_milanicatalog.pdf
- Görsel 7. Francesco Biasia için hazırlanmış reklam görseli (Erişim tarihi: 13.04.2025)

https://usemediaright.wordpress.com/2015/11/18/deconstructing-media-messages/?utm_source=chatgpt.com

Görsel 8. Sun Care SPF 50+ reklam görseli (Erişim Tarihi: 10.03.2025)

https://www.behance.net/gallery/55022347/Floslek-sun-care?locale=en_US&utm_source=chatgpt.com

Görsel 9. JBL kulaklık reklamı afişi. (Erişim tarihi: 04.04.2025) https://digitalsynopsis.com/advertising/noise-cancelling-headphones-jbl/?utm_source=chatgpt.com

Görsel 10. ilovedoodle mizahi afişi. (Erişim tarihi: https://www.threadless.com/designs/selfish-7?srsId=AfmBOopK9SVU_mJ-4hbDceFcKCWBorKUEFJgaBb-VEEVjdp9Kf1Qlhq&utm_source=chatgpt.com)

Görsel 11. Amazon Logosu (Erişim tarihi: 13/11/2024). <https://i0.wp.com/eticaretegitimkursu.com/wp-content/uploads/2018/04/amazonnedir.jpg>

Görsel 12. WWF “One Out – All Down, Jenga Ekosistem Afişi. (Erişim Tarihi:15.03.2025). <https://www.adsoftheworld.com/campaigns/blue>

Görsel 13. Görsel 14. A Visual Analogy Guide to Human Anatomy: (Erişim Tarihi: 16.03.2025) https://books.google.com.tr/books/about/A_Visual_Analogy_Guide_to_Human_Anatomy.html?id=GoMTEAAAQBAJ&redir_esc=y

Görsel 14. Gordon McGregor ait fotoğraf (erişim tarihi:18.03.2025) https://gordonmcgregor.blogspot.com/2007_08_01_archive.html

Görsel 15. Sink water faucet on fire isimli fotoğraf (erişim tarihi: 21.03.2025) https://www.reddit.com/r/LifeofBoris/comments/b6xwe1/i_just_fixed_vadims_sink_from_water_to_fire/

Görsel 16. Munch’a ait çılgın tablosunun parodik uyarlaması (Erişim tarihi: 13/11/2024). <https://i.pinimg.com/736x/b8/32/e2/b832e20019c3c48337024b5939f83d1c.jpg>

Görsel 17. Monalisa tablosunun parodik uyarlaması. (Erişim tarihi: 13/11/2024). <https://i.pinimg.com/736x/d2/d1/2c/d2d12c46f29f4aa0a6e3d5fe7e4dbffe.jpg>

Mustafa ÖZBAŞ

Türk Dili Uzmanı, İstanbul İl Milli Eğitim Müdürlüğü, ozbasmsf@gmail.com, İstanbul-Türkiye
ORCID ID: 0009-0000-4557-4508

Nedim Divanında Nergis Mazmunu

Özet

Bu çalışmanın amacı 17. yüzyıl sonu ve 18. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşamış olan klasik Türk edebiyatının önemli şairlerinden Nedîm'in divanında “nergis” mazmununun kullanımını incelemeyi amaçlamaktadır. Nitel araştırma deseninde yapılandırılan bu çalışma, doküman incelemesi yöntemiyle gerçekleştirilmiş ve veriler içerik analizi yoluyla çözümlenmiştir. Araştırmada Nedîm Divanı taranarak “nergis” mazmununun geçtiği on beş beyit tespit edilmiş, bu beyitler şiir türlerine göre sınıflandırılmış ve edebî sanatlar açısından ayrıntılı olarak şerh edilmiştir. Mazmun, yalnızca estetik bir öge olarak değil, aynı zamanda dönemin zihniyetini ve şairin poetikasını yansıtan çok katmanlı bir sembol olarak öne çıkar. Bu yönüyle çalışma; Nedîm'in “nergis” mazmun anlayışını örnekleyen; söz konusu mazmunun, anlam katmanlarını, kullanım bağlamlarını ve edebî işlevini klasik şiir poetikası ekseninde ortaya koyan ilk özel araştırmalardan biri olması açısından önemlidir. Bu çalışmanın Nedîm'in yaygın olarak kullandığı mazmunların incelenmesini teşvik edeceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Nedim, Nergis, Divan Edebiyatı, Divan Şiiri, Mazmun

The Concept Of Narcissus In Nedim's Divan

Abstrac

This study explores the use of the “narcissus” (nergis) motif in the Divan of Nedîm, a prominent poet of classical Turkish literature who lived during the late 17th and early 18th centuries. Framed within a qualitative research design, the study employs document analysis as its primary method, with data interpreted through content analysis. Fifteen couplets featuring the “narcissus” motif were identified in Nedîm's Divan, categorized by poetic genre, and examined in terms of literary devices. The findings demonstrate that the mazmun of narcissus functions not only as an aesthetic element but also as a multi-layered symbol reflecting both the poet's individual poetics and the intellectual atmosphere of his period. In this regard, the study represents one of the first focused analyses of Nedîm's use of the “narcissus” motif, illuminating its semantic depth, contextual associations, and literary significance within the framework of classical Turkish poetry. The study also encourages further research into other commonly employed mazmuns in Nedîm's poetic repertoire. The examination of Nedîm's divan in relation to other concepts is also recommended based on these results.

Keywords: Nedim, Narcissus, Divan Literature, Divan Poetry, Mazmun.

1. Giriş

Bu çalışma, 17. yüzyıl sonu ile 18. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşamış olan klasik Türk edebiyatının önemli şairlerinden Nedîm'in divanında “nergis” mazmununun kullanımını incelemeyi amaçlamaktadır. Nitel araştırma deseninde yapılandırılan çalışmada, doküman incelemesi yöntemi benimsenmiş; veriler içerik analizi ile değerlendirilmiştir. Doküman incelemesi, yazılı metinlerin içeriksel yapısının analiz edilmesine olanak sağlayan bir nitel araştırma yöntemidir (Yıldırım & Şimşek, 2018). Veri kaynağı olarak, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından yayımlanan Nedîm Divanı (Macit, 2017) esas alınmıştır. Divandaki beyitler taranmış, “nergis” mazmununun geçtiği on beş beyit

belirlenmiş, bu beyitler şiir türlerine göre (kaside, gazel, matla ve müfretler) sınıflandırılmış ve edebî sanatlar açısından ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir.

Nedîm'in klasik divan edebiyatının mazmun sistematığını ustalıklı kullandığı bilinmektedir. Bu bağlamda “nergis” mazmunu; hem botanik bir unsur olarak hem de mitolojik ve tasavvufi çağrışımlarla estetik güzellik, bakış, mahmurluk ve aşk gibi temaların sembolü hâline gelmiştir (Erdoğan, 2013; Yaylalı, 2017). Çalışma kapsamında tespit edilen beyitlerde klasik şiirin önde gelen söz sanatlarından istiare (açık ve kapalı), teşbih, tecahülîarif, hüsnütalil, kinaye, tevriye, tenasüp, teşhis, mübalağa ve tekrar işlevsel biçimde kullanılmıştır. Bu sanatlar, nergis mazmununun anlam derinliğini güçlendirmekte ve beyitlerin estetik yapısına çok katmanlı bir ifade kazandırmaktadır.

Nedîm, klasik Türk şiirinin biçimsel kalıplarına bağlı kalsa da içerik bakımından modernleşme sürecinin öncülerindendir (Mazıoğlu, 1992). Kendisinden önceki şairleri iyi tanıyan Nedîm, özellikle mazmun sistemini dönüştürerek hem geleneğe bağlı kalmış hem de özgünlük kazanmıştır (Horata, 2003). Bu çalışma, “nergis” mazmunu ekseninde, şairin poetikasını anlamaya yönelik özgün bir çaba olarak değerlendirilmelidir.

2. Nedîm'in Edebî Kişiliği

Nedîm'in doğum tarihi kesin olmamakla birlikte 1681 yılı olarak kabul edilmektedir. İstanbul'da doğan şairin asıl adı Ahmed'dir (Zilfi, 2008). Divanı ile tanınmasına rağmen, hayattayken bu divanı bizzat düzenleyip düzenlemediği kesin olarak bilinmemektedir. Bilinen ilk yazma nüshasının 1736 yılına ait olduğu düşünülmektedir ve bu nüsha, Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi'nde Y.13 numarada kayıtlıdır. Nedîm Divanı'nın dünya genelinde 57 adet yazma nüshası tespit edilmiştir (Hoca, 1960).

Mazıoğlu'na (1992) göre, 18. yüzyıla damgasını vuran üç büyük şairden biri olan Nedîm, şiirlerinde ses ve söz uyumunu güçlü biçimde yansıtan yüksek ifade yeteneğine sahip bir sanatçıdır (s. 28). Hem klasik dönem edebiyatını hem de kendisinden önceki şairleri iyi tanıyan Nedîm, ilk kasidelerinde Nef'i'nin; gazellerindeyse Bâkî'nin etkisini taşır. Bâkî'yi kendine üstat kabul eden şair, şiirlerinde İstanbul Türkçesini tercih etmiş, gündelik hayatı konu edinmiş ve zaman zaman nazireler kaleme almıştır (Horata, 2003).

Nedîm, yaşamının büyük bölümünü saray çevresinde ve dönemin ileri gelenleriyle iç içe geçirmiştir. Şiirlerinde epiküryen bir hayat anlayışı benimseyerek dünyevî zevkleri öne çıkarmıştır. Sadece şiir diliyle değil, dünya görüşüyle de divan şiirinin geleneksel yapısından farklılaşan cesur bir tavır sergilemiştir (Mazıoğlu, 1992).

Biçimsel açıdan Nedîm kafiye, redif ve vezin oluştururken geleneksel kalıplara bağlı kalmış; özellikle aruz veznini estetik bir ahenk ögesi olarak başarılı biçimde kullanmıştır. Bununla birlikte yazı dili ile konuşma dilini ustalıklı birleştirmiş ve 18. yüzyılda ortaya çıkan mahallîleşme akımının önemli temsilcilerinden biri olmuştur (Macit, 2010). Şiir dili, çağdaşlarına kıyasla daha sade, akıcı ve nezaket yüklüdür (Horata, 2009).

Nedîm, vezin ve şekil açısından da yenilikler denemiştir. Klasik Türk şiirinde yaygın olmayan hece veznini kullanmış, bazı kasidelerinde geleneksel yapıdan saparak nesibsiz ya da girizgâhsız methiyeler kaleme almıştır. Ayrıca gazel veya fahriye ile başlayan ve mesnevi biçiminde düzenlenen kasideler yazmıştır (Mazıoğlu, 1992).

Konu bakımından oldukça geniş bir yelpazeye sahip olan şair, hem geleneğin hem de gündelik yaşamın temalarını şiirlerinde işler. Onun özgün anlatımı çağdaşlarının da dikkatini çekmiştir. Sâlim Tezkiresi'nde “Yeni Dilli Nedîm” olarak anılırken, Seyyid Vehbî onu “Nükteci Nedîm” olarak tanımlar. İzzet Ali Paşa onun yeni bir çığır açtığını; Atıf, onu taze bir koşucuya benzettiğini; Çelebizâde Âsım ise onun şiirlerine nazire yazılamayacak kadar özgün olduğunu belirtmiştir (Macit, 2010).

Nedîm, sadece kendi döneminde değil, kendisinden sonraki birçok şair ve yazar üzerinde de etkili olmuştur. Enderunlu Vâsıf, Leskofçalı Gâlip, Nâmık Kemal, Tevfik Fikret, Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı

Tarancı, Ümit Yaşar Oğuzcan, Sezai Karakoç, Melih Cevdet Anday ve Attilâ İlhan gibi çok sayıda isim onun şiirine ilgi göstermiştir (Macit, 2010).

3. Nergis Bitkisi

Nergis (Narcissus), nergisgiller (Amaryllidaceae) familyasına ait, soğanlı yapıya sahip çok yıllık otsu bir bitkidir. Anavatanı Güney Avrupa olmakla birlikte, doğal yayılım alanı Akdeniz havzasından Japonya'ya kadar uzanır. Türkiye'de özellikle Ege Bölgesi'nde, başta Karaburun ve Mordoğan olmak üzere birçok kıyı şeridinde doğal olarak yetişmektedir (Baytop, 1994). Günümüzde nergis, kültür bitkisi olarak saksılarda, bahçelerde ve peyzaj alanlarında yaygın biçimde kullanılmaktadır.

Nergis türlerinin sayısı 30 ile 60 arasında değişmekte olup, Avrupa ve Kuzey Afrika'da tür çeşitliliği oldukça fazladır. Çiçekleri genellikle beyaz veya sarı tonlarında olup, tac yaprakları ile ortadaki çanak yapısı (corona) estetik açıdan oldukça dikkat çekicidir. Bitki yaklaşık 20 ila 80 cm yüksekliğe ulaşabilir. Kokusuyla da dikkat çeken bu çiçek, özellikle bahar aylarında açar ve güçlü aromatik kokusu nedeniyle hem süs bitkisi hem de kozmetik hammaddesi olarak değerlendirilir (Alp, Zeybekoğlu, Salman & Özzambak, 2017).

Nergis soğanlarında galantamin (galanthamine) isimli bir alkaloid madde bulunmaktadır. Galantamin, günümüzde Alzheimer hastalığının semptomatik tedavisinde kullanılan kolinesteraz inhibitörleri arasında yer alır (Heinrich & Teoh, 2004). Bu nedenle nergis bitkisi yalnızca estetik ya da dekoratif amaçlarla değil, aynı zamanda farmakolojik açıdan da önem taşımaktadır. Ancak galantaminin yüksek dozda toksik etki gösterebileceği bilinmektedir; bu nedenle kontrollü kullanım gerektirir.

Ayrıca nergis, parfümeri ve kozmetik endüstrisinde uçucu yağlarının özütlenmesi yoluyla kullanılmaktadır. Özellikle Fransa ve İtalya'da "neroli" adı verilen narenciye bazlı karışımlarla birlikte kullanılarak çiçeksi bir temel nota oluşturur (Sell, 2014). Nergis yağı, aromaterapide de sakinleştirici ve dengeleyici etkileri nedeniyle tercih edilmektedir.

Bitkinin kültürel anlamı da dikkat çekicidir. Avrupa'da özellikle Viktorya döneminde "suskun aşk"ın sembolü olarak nergis çiçeği kullanılmış, Doğu literatüründe ise genellikle gözle ilişkilendirilmiştir. Özellikle klasik Türk şiirinde sevgilinin gözüne benzetilen nergis, estetik, mahmurluk ve bakış gibi temaların sembolü olmuştur (Erdoğan, 2013).

3.1. Yunan Mitolojisinde Nergis

Nergis çiçeği, Batı kültürlerinde özellikle Yunan mitolojisi aracılığıyla güçlü bir simgesellik kazanmıştır. Bu bağlamda nergisin mitolojik kökeni, Narkissos ve Ekho adlı iki figürün trajik öyküsüne dayanır. Anlatıya göre Ekho, Tanrıça Hera'nın lanetiyle yalnızca duyduğu son sözleri tekrar edebilen bir orman perisine dönüşür. Bu lanet nedeniyle kendini ifade edemez, varlığını sadece yankı yoluyla sürdürebilir. Bir gün, güzelliğiyle dillere destan olan genç avcı Narkissos'u görür ve ona derin bir aşkla bağlanır. Ancak Narkissos, Ekho'nun aşkına kayıtsız kalır ve onu reddeder. Bu reddediş karşısında Ekho, aşk acısıyla giderek erir; bedeni yok olurken sesi doğanın bir yankısı olarak kalır. Ekho'nun bedensiz sesi hâlâ ıssız dağlarda dolaşır (Can, 1994).

Mitin ikinci aşamasında Tanrılar, Narkissos'un bu gururlu ve duygusuz tavrını cezalandırmaya karar verir. Onu, kendi yansımaya karşı şiddetli bir aşkla cezalandırırlar. Bir gün su içmek için bir pınar kenarına eğilen Narkissos, su yüzeyinde kendi görüntüsünü görür ve gördüğü bu silüete âşık olur. Bu imgeye duyduğu aşk öyle yakıcıdır ki, suyun yüzeyinden uzaklaşamaz. Günden güne sararır, solar ve en sonunda hayatını yitirir. Ölümünden sonra, gövdesinin bulunduğu yerde bir çiçek biter: nergis (Narcissus). Bu çiçek, hem Narkissos'un güzelliğinin bir yansıması hem de içine kapanmış, yalnız bir aşkın sembolü olarak doğar (Altınkaynak, 2011).

Bu mit, sadece bir aşk öyküsü değil, aynı zamanda benliğin yansımasıyla kurduğu trajik ilişkiyi sembolize eder. Psikanalitik açıdan değerlendirildiğinde, narsisizm kavramının etimolojik kökeni de bu efsaneye dayanmaktadır (Freud, 1914/2001). Yunan mitolojisindeki bu anlatı, klasik Türk şiirine Arap ve Fars edebiyatı aracılığıyla girmiştir. Özellikle

“nergis” mazmunu, şairlerin sevgilinin gözüyle ilgili güzellemelelerinde, bakar ama görmez, sarhoş ama ilgisiz bir bakışın sembolü olarak kullanılmıştır. Bu yönüyle mit, hem doğrudan alıntılarla hem de kültürel dönüşümle klasik edebi sembol dünyasına nüfuz etmiştir.

3.2. Tasavvufta Nergis

Tasavvuf geleneğinde nergis, yalnızca estetik bir bitki olarak değil, aynı zamanda göz, şuur ve ilahi sırra yönelmiş bakış gibi çok katmanlı anlam alanlarının taşıyıcısı olarak değerlendirilir. Bu bağlamda nergis çiçeği, mest bakışlı hâliyle salikin yani manevî yolcunun ruhsal derinliğini ve Allah’a olan cezbisini sembolize eder. Özellikle salikin kemale eriştiği ancak bu hâlin toplum tarafından fark edilmediği, yahut halk arasında veli olarak bilindiği hâlde kendisinin henüz bu idrake varmadığı haller, tasavvufi metinlerinde sıklıkla nergisin içrek anlamıyla ilişkilendirilir (Ayvazoğlu, 1992).

Göz imgesi tasavvufi sembolizmde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Nergis çiçeğinin sevgili gözüyle özdeşleştirilmesi, onun dış dünyaya mahmur ve derin bir bakışla yönelmesini ifade eder. Bu bakış, sadece görüneni değil, hakikatin özünü kavrayan bir farkındalığı temsil eder. Tasavvufi şiirlerde geçen nergis, çoğu zaman “dünyaya ibretle bakan” bir figür olarak sunulur. Burada dünya, sûretler âlemi olarak algılanır ve görünüşün ardındaki gerçeklik “nakş-ı fesâne” yani silik, gelip geçici bir tasvir olarak nitelenir (İncidağı, 2015).

Bu düşünsel çerçevede nergis; ilahî aşkın şarabıyla sarhoş olmuş, dünyaya artık dünyevi gözle değil, cemal sırrıyla bakan bir bilincin metaforu hâline gelir. “Ene’l-Hak” sırrına mazhar olmuş bu bakış, eşyada Allah’ın isim ve sıfatlarını temaşa eden bir tecelli anlayışıyla uyumludur. Her nesne, ilahî varlığın bir tecelli aynası olarak algılanır ve bu nedenle âşıkın gözünde her şey aşkın bir kadeh, nergis ise o kadehi hiç düşürmeyen meczup sevgilidir (Chittick, 1989).

Sufilere göre bu mestane bakış, aklın değil, kalbin kavrayışıdır. Gözün görmesi, sadece fiziksel bir eylem değil, manevî bir idrakin zuhurudur. Nergis çiçeği, bu idrak hâlinin simgesi olarak hem mecaz hem de hakikat boyutunda değer kazanır. Dolayısıyla nergis, tasavvufi şiirde hem bakışın yönünü hem de bakılan şeyin derinliğini belirler.

3.3. Klasik Türk Şiirinde Nergis

Klasik Türk şiirinde çiçek mazmunları, yalnızca estetik unsurlar değil, aynı zamanda sembolik anlam dünyasının taşıyıcılarıdır. Bu bağlamda, gül, lale ve sümbülden sonra nergis çiçeği en sık kullanılan imgelerdendir (Açıl, 2015). Nergisin klasik şiirdeki yaygınlığı, hem fiziksel görünümünden hem de kültürel çağrışımlarından kaynaklanmaktadır. Boynu bükük biçimiyle tevazu veya mahmurluk; keskin bakışıyla naz, mağrurluk ve hatta bazen hissizlikle ilişkilendirilmiştir (Onay, 1993).

Nergisin sevgilinin gözüne benzetilmesi, klasik şiirin görsel sembolizmine özgü katmanlı bir anlam taşır. Tam açılmış taç yaprakları çoğu zaman uykusuzluk ve sarhoşlukla özdeşleştirilirken, çiçeğin göze benzer biçimi bu çağrışımı daha da pekiştirir. Nergis aynı zamanda “mahmur göz” mazmununun öznesi olarak hem bakışla baştan çıkaran hem de ulaşılmazlığı ima eden bir sembol hâline gelir (Erdoğan, 2013). Şairler, nergis imgesiyle sevgilinin acımasız, kendini beğenmiş ve çoğu zaman ilgisiz tavrını betimlerken; aynı zamanda bu bakışın âşığı nasıl felç ettiğini de aktarırlar (Pala, 1992). Böylece nergis, hem güzelliğin hem de aşk ıstırapının taşıyıcısı hâline gelir.

Nergisin sembolik gücü yalnızca estetik bağlamla sınırlı değildir. Şairler, nergisi bazen de benliğe dönük bakış, kendine hayranlık ve hatta nefsin tuzağı olarak konumlandırmışlardır. Bu anlamıyla nergis, ilahi aşktan uzaklaşmış ve yalnızca kendi suretine hapsolmuş bireyi de simgeler. Bu tür yorumlar, tasavvufi yorumlarla birleştiğinde, nergisin klasik şiirde nasıl çok katmanlı bir mazmun hâline geldiğini ortaya koyar (Schimmel, 1982).

Öte yandan, nergis mazmununun anlam gücü çoğu zaman başka çiçek imgeleriyle birlikte kullanıldığında daha da belirginleşir. Gül-nergis, sümbül-nergis gibi çiçek ikilikleri, hem görsel kontrast hem de anlam çatışması yaratır. Gül

aşkın özü, sümbül saçın kıvrımı, nergis ise bakışın oyunudur. Bu üçlü, klasik şiirde âşğın bedensel ve ruhsal tutkularını kuşatır (Küçük, 2000).

Tüm bu yönleriyle nergis, klasik Türk şiirinde yalnızca bir bitki değil; aşkın mahmurluğu, güzelliğin mağrurluğu, gözün keskinliği ve bazen de gönlün felcidir.

4. Nedim Divanında Nergis

Nedîm Divânı'nda yapılan inceleme sonucunda, “nergis” mazmununa üç kaside içerisinde toplam dört beyitte, gazellerde on iki beyitte ve matla ile müfredlerde bir beyitte olmak üzere toplam on beş beyitte yer verildiği tespit edilmiştir. Bu beyitler aşağıda, şiir türlerine göre sınıflandırılarak yorumlanmıştır.

4.1. Kasideler

4.1.1. Tazmîn-i Beyt-i Râsih Der-Medh-i Sadr-ı A'zam Dâmâd Ali Pâşâ Kasidesi – 18. Beyit

Nergis-i gül-gûn beyâzın sanma surh etmiş remed

Gamze-i zâlim yine kan eylemiş kan üstüne (Macit, 2017)

(Beyaz renkli, gül benzeri nergisin kızardığını sanma; bu değişim merhemden değil. Zalim sevgilinin gamzesi yine kan dökmüş, üzerine bir kez daha kan eklemiştir.)

Bu beyitte “nergis” mazmunu klasik şiirdeki en yaygın kullanımıyla, yani sevgilinin gözüne benzetilerek yer alır. Klasik Türk şiirinde göz; kaş, kirpik ve gamze ile birlikte âşğa acı veren, çoğu zaman zalim bir unsur olarak resmedilir. Nedîm'in bu beyitte, gözdeki kızarıklığı doğal bir sebebe değil, gamzenin etkisine bağlaması; aşkın yıkıcılığını ve âşğın çektiği acıyı vurgulayan mübalağalı bir anlatım yaratır.

Beyitte dikkat çeken temel sanatlardan biri zıtlık (tezat) sanatıdır. Beyaz nergis ile kan kırmızısı arasında kurulan karşıtlık, görsel bir tezat oluşturur. Nergisin doğası gereği beyaz olması gerekirken bu beyazlığın kanla karışması olağan bir süreçle değil, sevgilinin zalim bakışıyla açıklanır. Bu durum aynı zamanda hüsnitalîl sanatına örnektir; yani doğadaki bir değişimin gerçek nedeni yerine, estetik ve duygusal bir neden öne sürülmektedir.

Beyitteki güçlü anlam katmanlarından biri de açık istiaaredir. Nergis doğrudan sevgilinin gözü olarak kullanılmıştır; gözün rengindeki değişim ise aşk acısıyla ilişkilendirilmiştir. Sevgilinin “gamzesi” burada yalnızca bir bakış değil, kan döken bir hançer gibi sunulmuştur. Bu şekilde bakışın fiziksel bir saldırıya dönüştürülmesiyle istiareye dayalı şiddetli bir imge kurulmuştur.

“Gamze-i zâlim yine kan eylemiş kan üstüne” dizesi, sevgilinin bir bakışıyla âşğın halini daha da kötüleştirdiğini, aşk acısının katlanarak arttığını ifade eder. Bu ifade, klasik şiirin “aşk bir yıkımdır” düşüncesini yansıtan tipik bir mübalağa örneğidir.

Ayrıca, “sanma surh etmiş remed” ifadesinde şair, gerçeği bildiği hâlde bilmezden gelerek tecâhülîârîf sanatı yapar. Yani, sevgilinin gözündeki kızarıklığın nedenini merheme bağlaması bir bilmezlik numarasıdır; okuyucunun dikkatini çekmek ve beyitteki ironik yapıyı güçlendirmek içindir.

Sonuç olarak bu beyitte, nergis mazmunu çok katmanlı bir yapıda değerlendirilmiştir: estetik bir unsur olarak sevgilinin gözüne benzetilmiş; aynı zamanda aşk acısının, zalim bakışın ve şiddetli duyguların temsilcisi hâline getirilmiştir.

4.1.2 Ahmed Hân ve Vâsî-ı İbrâhîm Paşa Kasidesi On ve Otuz Dokuzuncu Beyitler

Nedîm'in Dâmâd İbrâhîm Paşa'ya olan yakınlığı, yalnızca onun sadrazamlığı dönemine değil, daha öncesine dayanmaktadır. Şairin, İbrâhîm Paşa'nın mirahorluk görevinden sadrazamlığa kadar olan yükseliş sürecinde onu şiirle övdüğü bilinmektedir (Tansel, 1979). Bu süreçte kaleme alınan kasidelerden biri olan Kasîde Der-Medh-i Sadr-ı A'zam Dâmâd İbrâhîm Pâşâ'da da “nergis” mazmunu dikkate değerdir.

Açılmaz oldu çemenlerde çeşm-i şehläsı

Degürdi nergise de çeşm-i rûzgâr nazar (Macit, 2017)

(Rûzgârın bakışı çimenlikteki nergise de nazar değdirdi. Nergisin o mahmur, tatlı bakışları artık açılmaz oldu.)

Bu beyitte “nergis” doğrudan bir çiçek olarak değil, klasik şiirde yerleşik bir şekilde “göz” mazmununun taşıyıcısı olarak kullanılmıştır. “Çeşm-i rûzgâr” ifadesi, çok katmanlı bir anlam taşır: Hem rûzgârın gözü hem de zamanın bakışı anlamına gelir. Burada rûzgâr yalnızca fiziki bir unsur değil, aynı zamanda zamanın yıkıcı ve dönüştürücü etkisini simgeleyen soyut bir kavramdır. Divan şiirinde rûzgârın gözü bazen “yağmurun yağması” anlamında da kullanıldığından, ifadenin bir başka anlam katmanı daha açılır: Doğal bir çevrim içinde kayıpla gelen hüznün dışavurumu.

Nedîm, nergisin artık açmamasını rûzgârın (ya da zamanın) bakışına bağlayarak teşhis ve hüsnitalîl sanatlarını birlikte kullanmıştır. Gözün açılmaması, doğrudan hastalık ya da yaşlılıkla açıklanabilecek bir durumken, şair bunu nazar metaforu üzerinden aktararak duygusal ve metafizik bir düzleme taşır. Aynı zamanda “şehla” kelimesi, hem gerçek bir göz hastalığını hem de estetik olarak beğenilen mahmur bakışları ima ettiğinden tevriye sanatı da söz konusudur.

“Çeşm” sözcüğü de hem “göz” hem de “çeşme” anlamına gelerek çok katmanlı bir anlam üretir. Bu ikili anlam üzerinden su ile göz arasındaki imgeler ağı kurulur. “Rûzgâr” kelimesi de hem hava akımı hem de zaman anlamında kullanıldığından ikinci bir tevriye daha yaratılmış olur. Böylece şiirde hem zamanın geçiciliği hem de nazarın etkisi aynı anda vurgulanır.

Bu beyit, bir önceki beyitte işlenen “gamzesiyle kan döken sevgili” temasının bir devamı gibi okunabilir. Her iki beyitte de göz imgeleri etrafında inşa edilen anlam dünyasında zaman, doğa ve aşkın yıkıcı etkileri farklı metaforlarla anlatılmaktadır.

Her sözüm gülşen-i ma'nâya gönül bezminden

Gül gibi renkli nergis gibi mestâne gelir (Macit, 2017)

(Benim her sözüm, gönül meclisinden çıkarak anlam bahçesine ulaşır; gül gibi renkli, nergis gibi mahmur gelir.)

Kasidenin 39. beyitinde, şairin kendi sözlerine dair yaptığı değerlendirme dikkate değerdir. Beyitte, “gönül meclisi”nden çıkan sözlerin “gülşen-i ma'nâ”ya yönelmesiyle birlikte anlam ve estetik arasında güçlü bir bağ kurulur. Bu beyitte hem teşbih-i belîğ hem de tenasüp sanatı işlevseldir. “Gönül meclisi” (bezm), tasavvufî bir çağrışımla içsel ilham kaynağına; “gülşen-i ma'nâ” ise edebî ve ruhsal derinliğe işaret eder.

Nedîm’in sözlerini “gül gibi renkli” ve “nergis gibi mestâne” olarak nitelemesi, mübalağa sanatına örnektir. Buradaki “gül” yalnızca görsel güzelliği değil, aynı zamanda aşkın sembolü olarak yoğun anlamlar taşır. “Nergis” ise, daha önce işlendiği üzere, mest bakışları ve sarhoşluğu simgeleyen çok katmanlı bir mazmundur. Böylelikle sözlerin hem güzellik hem de büyüleyicilik taşıdığı vurgulanır.

Söz konusu beyitte geçen “gül, nergis, gülşen, bezm, ma'nâ, mestâne, renkli” kelimeleri arasında anlam birlikteliği bulunduğu için tenasüp sanatı belirgin şekilde hissedilir. Şair bu birliktelikle hem içeriği hem de biçimi bir araya getirerek estetik bir uyum yaratmıştır.

Bu beyitte nergisin “mestâne” oluşu, daha önce değinilen mitolojik, tasavvufî ve estetik bağlamlarla ilişkilendirilerek okunabilir. Mest bakış, hem dünyevî hem de ilahî aşkı sarhoşluğu ve kendinden geçişi simgeler. Dolayısıyla Nedîm’in burada kullandığı mazmun, yalnızca betimleyici değil, aynı zamanda anlamı derinleştiren simgesel bir unsurdur.

4.1.3. Teşbîb-i Sürûr u Gam Der-Zımn-ı Medh-i İbrahîm Pâşâ Kasidesi

Yirmi Birinci Beyit

(Bilgi ve irfanın kıymet bulduğu zamanlar geldi; artık nergisler gül bahçesinin yapraklarına altın serpsin.)

Bu beyitte Nedîm, dönemin entelektüel ve kültürel uyanışına göndermede bulunarak marifet (bilgelik, irfan) kavramını merkeze alır. Marifetin değer kazandığı bir zamanın geldiğini ifade eden şair, bu uyanışı sembolleştirmek için klasik şiirin en önemli mazmunlarından olan “nergis”i kullanır. “Nergisler”, burada yalnızca çiçek olarak değil, bilgiyi, bakışı ve estetik duyarlılığı temsil eden bir simge olarak karşımıza çıkar. Bu yönüyle beyitte temsili istiare dikkat çeker; çünkü nergis çiçeği, bilgeliğin taşıyıcısı olarak insan unsurunu mecazen temsil eder.

Şair, “nergisler evrâk-ı gül-istânı zer-efşân eylesin” ifadesiyle, gül bahçesindeki yaprakların (evrâk) nergis tarafından altınla bezediğini hayal eder. Bu metaforik yapı, aynı zamanda teşbih-i belîğ örneğidir. Nergisin sarı yaprakları ile altın (zer) arasında renk ve parlaklık açısından kurulan ilişki, daha önceki beyitlerde sevgilinin gözünde ifadesini bulan nergisin burada yeni bir bağlamda anlam kazanmasına olanak tanır. Nergis artık yalnızca bir estetik unsur değil, bilgi ve değeri taşıyan, yayan bir varlık olarak düşünülmüştür.

“Gül bahçesi” anlamına gelen “gül-istân”, bu beyitte yalnızca doğal bir mekânı değil, mecazen şiirsel yaratı alanını, ilim ve hikmet ortamını ifade eder. Bu bağlamda “gül bahçesinin yaprakları” da kitap sayfalarını, şiirleri ya da bilgiye dair üretimleri simgeler. Burada açık istiare söz konusudur; çünkü bahçe ve yapraklar doğrudan zikredilirken, asıl anlatılmak istenen soyut kavram (ilim, estetik üretim) dolaylı biçimde aktarılır.

Ayrıca beyitte geçen marifet, revâc, zer, nergis, evrâk, gül-istân kelimeleri arasında güçlü bir tenasüp sanatı bulunmaktadır. Bu kavramlar bir araya geldiğinde, ilim, estetik ve değerli olanın iç içe geçtiği bir anlam evreni kurulur. Böylece beyit, hem mecazlarla örülmüş estetik bir anlatı sunar hem de kültürel üretimin altın çağını simgeler.

Bu beyit, Nedîm’in yalnızca aşk ve şarap temalarına değil, zaman zaman bilgi, hikmet ve kültürel derinlik gibi daha soyut kavramlara da şiirsel dokunuşlar yaptığını göstermesi açısından dikkat çekicidir. Aynı zamanda bu beyit, klasik şiirde çiçeklerin yalnızca fiziki güzellik unsuru değil, bir düşünsel simge sistemi içinde yer aldığını da gösterir. Daha önceki beyitlerde “nergis” sevgilinin mahmur bakışıyla ilişkilendirilmişken, burada nergis bilgi, irfan ve kültürel uyanışın parlayan ışığı hâline gelmiştir.

4.2. Gazeller

4.2.1. Dokuzuncu Gazel Dördüncü Beyit

Olmadı tenhâca bir işret çemende yâr ile

Üstüme göz dikdi nergisler nighbân oldu hep (Macit, 2017)

(Sevgiliyle çimenlikte gizlice bir içki meclisi kurmak mümkün olmadı; çünkü nergisler üzerime göz dikti, hepsi birer gözcü gibi davrandı.)

Bu beyitte Nedîm, klasik Türk şiirinin en yaygın temalarından biri olan mahrem aşk ve gözetim altında olma hissini şiirsel bir kurguyla işler. “İşret” yani içki meclisi, geleneksel olarak hem fiziksel bir eğlence hem de ilahi aşkla sarhoşluk anlamlarına gelir. “Tenhâca” ifadesi, bu meclisin gizli ve başkalarının gözünden uzak kurulmak istendiğini gösterir. Ancak burada şiirin anlatıcısı, bu mahremiyet arzusunun nergisler tarafından bozulduğunu dile getirir.

Nergis çiçeği klasik şiirde en çok sevgilinin mahmur, büyüleyici bakışlarını temsil eden bir mazmun olarak yer alır (Onay, 1993; Erdoğan, 2013). Bu beyitte ise nergis yalnızca bir bakışı değil, aynı zamanda gözetleyen ve müdahale eden bir varlığı temsil eder. Bu bağlamda teşhis sanatı (kişileştirme) ön plandadır: Şair nergisleri insan gibi düşünerek

onların “göz diktiğini” ve “bekçilik yaptığını” ifade eder. Aynı zamanda “nigehbân” kelimesiyle nergisler yalnızca izleyen değil, engelleyen, mahremiyeti bozan birer dış göz hâline gelir.

Bu noktada rakip mazmunu zımnen devreye girer. Divan şiirinde rakip, âşık ile sevgili arasındaki gizli ilişkiye engel olan, onların vuslatını bozan kişi veya unsur olarak betimlenir. Nergisin burada bu rolü üstlenmesi, klasik şiirin alışıldık estetik kodlarını sürdürürken aynı zamanda ironik bir yorumla doğayı bir rakip hâline getirir. Şairin doğayla olan ilişkisi yalnızca bir sığınma veya ideal mekân değil, kimi zaman onunla çatışma hâlini de kapsar.

Beyitteki “göz dikme” ifadesiyle mahremiyete dair bir tehdit ima edilirken, “hep” redifi tüm nergisleri aynı davranış içinde birleştirir. Bu çokluk vurgusu, âşğın çevresel baskıyı yalnızca bireysel bir müdahale olarak değil, toplumsal bir gözetim olarak hissettiğini düşündürür. Böylece beyitte yalnızca sevgiliyle görüşme arzusu değil, bu arzunun dışsal engellerle boğulması dile getirilir.

Ayrıca beyitte geçen nergis, nigehbân, göz, işret, tenhâ kelimeleri arasında anlam ve bağlam açısından güçlü bir tenasüp (uyum) sanatı kurulmuştur. Bu sözcükler beyitte baskı altındaki aşk, mahremiyetin kırılması, göz önünde olmanın huzursuzluğu gibi duyguların zeminini hazırlar.

Sonuç olarak, bu beyitte Nedîm’in şiirsel bakış açısı doğayı hem estetik bir güzellik unsuru hem de sosyal kontrolün bir metaforu olarak kullandığı görülür. Aşkın yaşanacağı ideal “çemen” mekânı bile, nergislerin müdahalesiyle mahremiyetten uzak bir sahneye dönüşmüştür.

4.2.2. On Altıncı Gazel Üçüncü Beyit

Aceb ne bezmde şeb-zindedâr-ı sohbet idin

Henüz nergis-i mestinde bûy-ı hâb kokar (Macit, 2017)

(Acaba hangi mecliste gece boyunca sohbetin canlılığına katıldın ki, hâlâ mahmur nergis gözlerinde uykunun kokusu hissediliyor?)

Bu beyitte Nedîm, sabah olmuş olmasına rağmen sevgilinin gözlerinin hâlâ uykulu ve mahmur görünmesini zarif bir biçimde sorgular. Bu durum, doğrudan bir hayranlık gibi görünse de alt metinde ince bir kıskançlık ve ima edilen bir serzeniş de yer alır. Şair, sevgilinin gecesini başka bir mecliste geçirdiğini hissetmiş gibidir; fakat bunu doğrudan dile getirmez. Bunun yerine, “Aceb ne bezmde...” (Acaba hangi mecliste...) sorusuyla tecahül-i ârif (bilip de bilmemezlikten gelme) sanatına başvurarak hem zarafeti korur hem de duygusal etkiyi artırır.

“Nergis-i mest” ifadesi, klasik mazmun kullanımıyla sevgilinin gözünü temsil eder. “Mest” kelimesiyle birlikte nergis, yalnızca biçimsel bir göz benzetmesi değil, aynı zamanda sarhoşluk, uykusuzluk ve aşkın sersemletici hâlini de çağrıştırır (Onay, 1993; Erdoğan, 2013). Bu da beyitte açık istiare örneğidir; çünkü nergis, doğrudan sevgilinin gözü yerine kullanılmıştır.

“Bûy-ı hâb kokar” dizesi ise çok katmanlı bir anlam taşır. Gerçekte “uyku kokusu” fiziksel bir olgu değildir. Bu ifade, gözdeki mahmurluğun soyut bir biçimde “kokuyla” anlatılması nedeniyle kinaye ve mecaz sanatlarına örnektir. Ayrıca “hâb” kelimesi Arapça kökenli olup hem “uyku” hem de “tahıl” anlamına geldiği için burada tevriye sanatı da vardır. Okuyucu, bağlamdan doğru anlamı çıkarır ama diğer anlamın olasılığı şiire derinlik katar.

Beyitteki imge yapısı da oldukça güçlüdür. Şeb-zindedâr (geceyi uyanık geçiren), bezm (meclis), nergis, mest, hâb, kokar gibi sözcüklerin anlam alanı hem bir gece meclisinin tasvirini hem de sabaha taşan mahmurluğu betimlemeye yöneliktir. Bu da beyitte tenasüp sanatını gösterir.

Nedîm’in diğer beyitlerinde olduğu gibi burada da “göz” hem hayranlık duyulan hem de sorgulanan bir yerdir. Nergis mazmunu, yalnızca bir güzellik unsuru değil, aynı zamanda mahremiyetin, gizemin ve aşkın izlenebilirliğinin simgesi hâline gelmiştir. Bu yönüyle beyit, klasik Türk şiirindeki aşkın zarif ama sarsıcı doğasını yansıtan önemli örneklerden

birdir. Bu beyitte şair, sevgilinin gözlerindeki sabah mahmurluğunu klasik divan şiirine özgü zarif mazmunlarla anlatır. Ancak bu anlatımın altında bir ince eleştiri, hatta kıskançlık sezilir:

Sevgili, geceyi başka bir mecliste geçirmiş olabilir mi? Hangi sohbeti bu kadar uzun süren?

Şair bunu doğrudan sormaz ama ima eder. Böylece beyit, hem estetik bir sabah güzelliği tasviri hem de ince duygusal kırılmaların ifadesi hâline gelir.

4.2.3. Kırk Yedinci Gazel Birinci Beyit

Sürme-i hat nergis-i gûyâyı hâmûş eylemez

Sâki-i âşûb mahmûrun ferâmûş eylemez (Macit, 2017)

(Kaşların sürmesi, konuşkan nergis gözünü susturmaz; gönül kargaşasını sunan sâki, mahmuru yani aşk sarhoşunu unutmaz.)

Bu beyitte Nedîm, klasik aşk şiirinin simgeleri olan göz, kaş, içki ve sarhoşluk imgeleri üzerinden aşkın hem estetik hem de derin psikolojik etkilerini işler. Beytin ilk mısrasında “sürme-i hat” ifadesiyle kaşlara çekilen sürme, geleneksel güzellik anlayışını yansıtır. Fakat şair, bu fiziksel güzelliğin “nergis-i gûyâ” yani “konuşkan nergis gözü” karşısında yetersiz kaldığını ifade eder. Nergis burada doğrudan sevgilinin gözü anlamında kullanılmış, böylece açık istiare yapılmıştır. Gözün “konuşkan” olarak nitelendirilmesi ise teşhis sanatıdır; göz insan gibi konuşur, etkileyicidir, susturulamaz.

İkinci mısradaki “sâki-i âşûb” ifadesiyle gönülde karışıklık, çalkantı oluşturan bir sâki tasvir edilir. Bu sâki aşkın ve güzelliğin temsilidir; gönlü içkiyle değil, bakışla sarhoş eder. “Mahmûr” kelimesi aşk sarhoşunu ifade ederken, “ferâmûş eylemez” ifadesi aşkın etkisinin geçici olmadığını, bu sarhoşluğun unutulmaz olduğunu vurgular. Burada aşkın sürekliliğine ve iz bırakıcı doğasına gönderme yapılır.

Şairin kullandığı imgeler çok katmanlıdır: sürme, hat , nergis, sâki, âşûb, mahmur, ferâmûş kelimeleri arasında tenasüp sanatı vardır; hepsi aşkın ya da aşkın estetik görünümünün çağrışım alanına girer. Bu beyitte aşkın yalnızca görsel bir güzellikten ibaret olmadığı, aynı zamanda unutulmaz bir içsel sarhoşluk, bir “hâl” olduğu ifade edilir.

Nedîm’in bu beyitte yaptığı vurgu, klasik şiirde sıkça karşılaşılan bir durumu bir kez daha işler: Sevgilinin bakışı (nergis) öylesine güçlüdür ki, kaş gibi başka güzellik unsurları onun etkisi karşısında sönük kalır. Bu yönüyle beyitte mübalağa sanatı da vardır. Sevgilinin bakışı, âşığı sarhoş eden bir içki gibidir; bir kere içen unutamaz, bir kere bakan kalbinde iz bırakır (Erdoğan, 2013; Açıl, 2015).

Bu beyit, daha önce analiz edilen beyitlerle de anlamca bağlantılıdır: Nedîm’in şiirinde nergis mazmunu, yalnızca estetik bir öge değil, aynı zamanda varlığın derinliğini yansıtan bir semboldür. Göz, hem aşkın hem de tefekkürün mahalli hâline gelir.

4.2.4. Yüzüncü Gazel Dördüncü Beyit

Şîve-i fitne-perestîde nigâhın ber-pâ

Şekve ey nergis-i hûnî revîş-i dîninden (Macit, 2017)

(Ey fitneye tapan nazlı bakış, senin o edân hâlâ ayakta, hâlâ etkili; ey kanlı nergis (göz), artık dinin gidişinden şikâyet etme!)

Bu beyitte Nedîm, klasik Türk şiirinde sıklıkla karşılaşılan “güzellik, aşk, ahlâk” üçgeninde gelişen çelişkili duygulanımı zarif bir dil ve ironiyle işler. Sevgilinin bakışı “şîve-i fitne-perest” olarak nitelenir; yani fitneye, baştan çıkarmaya âşık bir tarzda, bir yönelimle bakar. Bu nigâh (bakış), hâlâ ber-pâdır: hâlâ ayakta, hâlâ etkili, hâlâ tahripkâr. Bu vurgu, bakışın geçici değil, daimî bir güç olduğuna işaret eder.

İkinci mısradaki şair, doğrudan “nergis-i hûnî”ye hitap ederek bir nida yapar. Nergis burada klasik anlamıyla göz mazmunudur; ancak “hûnî” sıfatıyla birlikte, bu göz artık sadece güzel değil, aynı zamanda kan dökücü, yıkıcı,

öldürücü bir anlam kazanır. Burada nergis doğrudan göz yerine kullanıldığı için açık istiare yapılmıştır. Nergis’e şekva (şikâyet) eylemek gibi insana özgü bir davranış atfedilmesi ise teşhis sanatının örneğidir.

“Nergis-i hûnî” ifadesinde geçen “kanlı” sıfatı, hem gerçek anlamda bir fiziksel şiddeti (aşk uğruna dökülen kan), hem de mecaz anlamda duygusal yıkımı ifade eder. Bu ikili anlam yapısıyla beyitte kinaye sanatı kullanılmıştır. Şair burada, güzelliğin etkisiyle ahlâkî ölçülerin nasıl altüst olduğunu, ama buna rağmen bu güzelliğin dîni (revîş-i dîn: dinin gidişi, ahlâk yolu) suçlamasının büyük bir ironi oluşturduğunu ifade eder.

Şair, sevgilinin gözünden gelen baştan çıkarıcı gücün farkındadır. Fakat bu baştan çıkarıcılık, sadece âşığı etkilemekle kalmaz; aynı zamanda bir değerler sistemiyle (din/ahlak) doğrudan çatışır. Göz burada, hem estetik hem de ahlâkî bir kriz alanıdır. Dolayısıyla beyitte, klasik divan şiirinin “göz, aşk, günah, din” ekseninde işlediği içsel çatışma hâli yeniden ve özgün biçimde sunulmuştur.

Ayrıca beyitteki şu sözcükler arasında tenasüp sanatı mevcuttur: şîve, fitne, nigâh, nergis, şekve, revîş, dîn. Hepsî ya aşkın cezbedici tarafına ya da ahlaki/ilahi düzene gönderme yaparak anlam bütünlüğünü oluşturur. Bu anlam ağı, beyitin hem semantik hem de fonetik düzeyde bir ahenk içinde kurulmasını sağlar.

Bu beyitte Nedîm’in özellikle “nergis” mazmununu yalnızca güzellik değil, aynı zamanda bir ahlâkî yıkımın temsili hâline getirmesi, onu önceki beyitlerde işlediği daha romantik ve hayranlık dolu nergis imgesinden ayırır. Böylece divan şiirinin zengin sembolizmi içinde nergis, sadece nazlı bir göz değil, aynı zamanda toplumsal ve bireysel bir sorgulama nesnesi olarak da işlev kazanır (Erdoğan, 2013; Açıl, 2015).

4.2.5. Yüz Altıncı Gazel Üçüncü Beyit

Aceb mi kebk-i şâhin-dîde veş dil pîç ü tâb olsa

Süzüp ol nergis-i pürkârı bir kez geçdi yanımdan (Macit, 2017)

(O etkili gözleriyle (sevgili) bir kez süzerek (yanımdan geçti diye gözlümün şahin görmüş keklî gibi ürkekleşip, kıvrılıp, burkulmasına şaşılır mı?

Şair, sevgilinin gözlerine (nergis-i pürkâr) atıfla, onun bir bakışla içinden geçip gittiğini anlatır. Bu bakış o denli güçlü, etkileyici ve acı vericidir ki, ardından gönlünün çırpınması, kıvrınması ve bir keklîğin şahin görüp irkilmesi gibi pîç ü tâb (bükülüp kıvrılması) kaçınılmaz olur. Beyitteki soruda retorik vardır: “Acaba şaşılacak bir şey midir?” der ama aslında bu gönül hâli doğal ve beklenen bir sonuçtur. Kebk, dağ keklîği anlamına gelir. Şahin gözlü ifadesi ile teşbihîbelîğ sanatı yapılmıştır.

Gönül şahinden ürken keklîğe benzetilmiştir. Bu teşbihte gönül, keklîk gibi nazık ve savunmasız; sevgilinin bakışı ise şahin gibi üstün, yırtıcı ve göz alıcıdır.

Nergis çiçeğiyle göz kastedilir. Göz söylenmeden doğrudan nergis kullanılması açık istiaresidir. Nergisin süzülerek geçmesi insan gibi bir davranıştır; çiçek ya da göz bu eylemi yapamayacağına göre burada göz kişileştirilmiştir.

“Aceb mi...” soru aslında cevabı içinde barındırmak suretiyle tecahülüarif sanatı yapar. Şair şaşırmaz; aksine, gözlerin etkisini olağan karşılar ama bunu söz oyunuyla güçlendirir.

Bu beyitte şair, sevgilinin gözlerinin bir bakışıyla gönlünde yarattığı etkiyi, doğa imgeleriyle zarif ve çok katmanlı biçimde dile getirir. Nergis, hem sevgilinin gözüdür hem de keskinliğiyle âşğın yüreğinde iz bırakan bir silahtır. Şairin gönlü, bu keskin bakış karşısında dağ keklîği gibi ürkekleşir, kıvrınır, acı çeker. Ve bütün bunları sorar gibi yapar, ama cevabı satıra gizler: “Bu gönlün hâli, elbette beklenir; şaşılacak bir şey değil.”

4.2.6. Yüz On İkinci Gazel Birinci Beyit

Güldü güller açılıp nergis-i şehîlâ-yı çemen

Çeşm ü gûş oldu ümîdinle ser-â-pây-ı çemen (Macit, 2017)

(Sevgilinin gelişyle bahçedeki güller gülererek açıldı; çimenlikteki şehla bakışlı nergis (sevgilinin mahmur gözleri) canlandı. Bahçenin baştan sona her yeri, senin umudunla göz ve kulak kesildi.)

Bu beyitte Nedîm, aşkın ve sevgilinin varlığının doğada nasıl yankılandığını incelikli bir zarafetle tasvir eder. İlk mısırda geçen “güldü güller” ifadesi, hem gülmek (sevinçle gülümsemek) hem de gülün açması anlamlarını taşır. Bu çok anlamlılık, tevriye sanatının klasik bir örneğini oluşturur. Gülün hem çiçek hem de fiil olarak kullanılmasıyla şiir, hem dilsel hem görsel estetik kazanır.

“Nergis-i şehlâ” ifadesinde sevgilinin gözleri doğrudan nergis çiçeğiyle betimlenmiş ve yine açık istiare yapılmıştır. Nergisin “şehlâ” yani kaygın ve mahmur bakışlı olması, onun bakışlarındaki çekiciliği ve uyuklu hâli temsil eder. Bu bakış, sadece bir göz değil, doğanın ruhunu etkileyen bir kudret hâline gelir. Böylece, sevgilinin varlığıyla birlikte doğanın açılması, canlanması ve duyularla tepki vermesi anlatılır.

İkinci mısırda “çemen” yani bahçedeki otluk alanın baştan sona “göz ve kulak kesilmesi”, doğanın insanî duygularla donatıldığını gösterir. Burada teşhis sanatı uygulanmıştır; çünkü insanlara özgü olan görme ve işitme nitelikleri bahçeye aktarılmıştır. Bu anlatım tarzı, sadece tabiatı canlandırmakla kalmaz, aynı zamanda onu duygulu, hassas ve âşğın dünyasına katılmış bir özne olarak sunar.

“Ser-â-pâ” ifadesiyle doğanın tamamı, baştan ayağa bir beklenti, bir dinleme, bir bakış hâline gelmiştir. Bu, aşkın yarattığı heyecanın çevreye nasıl sirayet ettiğini gösterir. Aşk sadece bireyin içinde kalmaz; doğayı da içine alır, dönüştürür ve duyusal bir alana çevirir. Ümid kelimesiyle bu dönüşümün kaynağı belirginleşir: Her şey sevgilinin geleceğine dair duyulan umuttan beslenmektedir.

Bu beyitte geçen gül, nergis, çemen, göz, kulak, ümid kelimeleri hem doğaya hem de aşkın duyusal katmanlarına işaret eder. Hepsisi birlikte anlam birliği oluşturur; bu yönüyle beyitte tenâsüp sanatı görülür. Aynı zamanda “çemen” sözcüğünün her iki mısırda yer alması tekrîr sanatını örnekler.

Beyitte dikkat çekici bir başka unsur ise doğal döngünün alegorik bir düzlemde yeniden yazılmasıdır. Nergisin ilkbaharda açan ilk çiçek olması, burada sevgilinin gözleriyle özdeşleştirilmiş; ardından gelen gül açımı ise onun gülümsemesiyle ilişkilendirilmiştir. Bu zincirleme doğa olaylarıyla insan duyguları arasında kurulan bağ, divan şiirinde zaman, mekân ve bedenın şiirsel bir ritme bürünmesidir (Yetiş, 2015).

Sonuç olarak beyitte Nedîm, doğanın sıradan dönüşümünü aşka ve umuda bağlayarak yüksek bir estetik katman kurmuştur. Sevgilinin bakışıyla açan nergis, gülümseyen güller ve baştanbaşa duyulara dönüşen bahçe, sadece klasik şiirin mazmunlarını değil, aynı zamanda aşkın varoluşsal etkisini de gözler önüne serer.

4.2.7. Yüz On Dokuzuncu Gazel Dördüncü Beyit

Hased o rinde ki hâb-ı ademden açsa gözün

Kabâ-yı sabrı çü nergis hezâr-pâre göre (Macit, 2017)

(O rind, yokluk uykusundan uyanıp dünyaya tekrar baksa sabır örtüsünün nergis gibi bin parçaya bölündüğünü görür.)

Beyitte benzeyen unsur olan Kabâ-yı sabr (Sabır elbisesi), nergise Hezâr-pârelik (bin parçalı olma, narinlik, dağılımlık) yönüyle benzetilmiş ve teşbih sanatı yapılmıştır.

Hâb-ı adem: Adem uykusu” ya da “yokluk uykusu”. Şair burada yokluk hâlini, uykuya benzetmiştir, ama “uyku gibi bir hâl” dememiş, doğrudan “uyku” demiştir. Benzeyen (uyku) açıkça var; ama asıl anlatılan şey (yokluk) mecazla gizli. Bu nedenle bu kullanım açık istiairedir.

Hâb (uyku), adem (yokluk), sabır, kabâ, nergis, hezâr gibi kelimeleriyle varlık, uyanış, bilinç, sabır ve estetik düzleminde bir bütünlük oluşturması yönüyle tenasüp sanatı yapılmıştır.

Bu beyitte sabır, rindlik ve nergis mazmunları üzerinden mistik bir bakış açısıyla varlık âlemine dönüşün ruhsal zorlukları işleniyor. Nergisin “hezâr-pâre” yani bin parça olması, sabrın da artık işe yaramaz hâle gelmesiyle tasvir ediliyor. Rindin yokluk uykusundan çıkışı dünyasal ıstırapla yüzleşmesiyle eşdeğer tutulmuş. Bu beyitte Nedim, varlık bilincine uyanan yani yokluk uykusundan gözünü açan, hakikati kavramış rind karakterine hayranlıkla bakar. O rind öyle bir bakışa sahiptir ki, çevresindeki sıradan görünen şeyleri bile parça parça güzellik taşıyan bir anlam içinde görür. Kabâ-yı sabr, yani sabır elbisesi kaba ve sıradan bir şeydir. Ama rind, bunu bile nergis gibi ince, zarif ve çok parçalı (anamlı) bir düzene bürünmüş olarak algılar. Beyitteki görme eylemi sadece fiziksel değil, ontolojik bir bilinç hâlidir.

4.2.8. Yüz Yirminci Gazel Beşinci Beyit

Zülf-i dil-berde sabâ yokla Nedîm-i zârı

Görünür mü aceb ol nergis-i fettâna göre (Macit, 2017)

(O rind, yokluk uykusundan uyanıp dünyaya tekrar baksa, sabır elbisesinin nergis gibi bin parçaya bölündüğünü görür.)

Bu beyitte Nedîm, varlıkla yokluk, sabırla estetik kırılma arasında ince bir metafizik bağ kurar. İlk mısradaki geçen “hâb-ı adem” ifadesi, “yokluk uykusu” anlamına gelir. Bu kavram mecazi düzlemde, dünya hayatı öncesi varoluşsuzluk ya da mutlak tefekkür hâlini ifade eder. Şair burada “uyku gibi bir hâl” demek yerine doğrudan “uyku” kelimesini kullanarak açık istiare yapar; yani benzetilen (uyku) açıkça var iken, asıl kasıt olan (yokluk) gizlidir.

Beytin merkezinde yer alan rind, geleneksel olarak dünyevi bağlardan arınmış, aşk ve irfanla hakikati arayan kişidir. Bu rind, yokluk uykusundan yani bir tür metafizik inzivadan uyandığında, sabrın elbisesinin bin parçaya bölündüğünü görür. Burada geçen “kabâ-yı sabr” (sabr elbisesi) ile anlatılan, varlıkla başa çıkma, acıya dayanma gücüdür. Ancak rindin bakışıyla bu güç dağılmış, tıpkı narin yapraklarıyla nergis çiçeği gibi hezâr-pâre (bin parçalı) hâle gelmiştir. Bu doğrudan teşbih sanatıdır: Sabır elbisesi, zarafetiyle bilinen nergise, onun da kırılma, çok parçalı yapısıyla benzetilir.

Bu beyitte geçen “görmek”, sıradan bir bakış değil; ontolojik bir farkındalıktır. Rind, sıradan bir gözle değil, tefekkürle bakar; onun için sabır bile bir “bütünlük” değil, kırılmış, parçalanmış bir estetik dokudur. Bu anlamda görme eylemi, bilinçlenme ve varlığa uyanma fiilidir.

Hâb, adem, rind, kabâ, sabır, nergis, hezâr gibi kelimeler, beyitte aynı semantik düzlemde buluşur; hepsi varlık-yokluk, sabır-zarafet, uyanış-bilinç gibi temaları besler. Bu yönüyle beyitte tenâsüp sanatı yapılmıştır. Özellikle “hezâr-pâre nergis” ifadesi, hem estetik bir kırılma hem de sabrın çözülüşünü simgeler. Nergisin çiçek olarak değil, parçalanmış bir sabır tecrübesi olarak ele alınması da klasik anlamların dönüştürülmesine örnek teşkil eder.

Sonuçta beyitte, bir rindin içsel uyanışı, dünya karşısındaki sabır kalkanının nasıl zarif ama kırılma bir hâle dönüştüğünü gösterir. Sabır elbisesi artık dayanıklılığın değil, estetik olarak parçalanmış bir ruh hâlinin simgesidir. Nedîm, burada rindin gözünden dünyaya bakar ve aşkın, sabrın, varoluşun derinliklerini nergis metaforuyla dile getirir. Bu yönüyle beyit, hem tasavvufî hem de ontolojik bir estetik perspektifin şiirsel örneğidir.

4.2.9. Yüz Kırkıncı Gazel İkinci Beyit

Çeşm-i gül-gûnun senin mümkün midir nergis görüp

Hûn-ı dilden çün gül-i bâdâm rengin olmaya (Macit, 2017)

(Senin gül renginde gözünün nergis gibi bir göz görüp de gönülden akan kanla badem çiçeği gibi kızarmadan durması mümkün müdür?)

Gözün rengi “gül-i bâdâm” (badem çiçeği) rengine benzetilerek teşbih yapılmıştır. Ayrıca “gül-i bâdâm” gerçek anlamda bir çiçek olsa da burada göz rengine işaret eder. Yani hem gerçek anlamı (çiçek) hem de mecaz anlam (göz güzelliği) birlikte kullanılarak kinaye yapılmıştır.

Gözün “gül-gûn” olması, doğrudan kanla ilişkilendirilmiş, yani göz gül rengine benzetilmiş; fakat bu benzetme açıklanmamış. Burada da kapalı istiare den söz etmek mümkündür.

“Çeşm-i gül-gûn” yani gül rengi göz ifadesiyle teşbih sanatı yapılmıştır. Gözlerin renklenmesi, Gül-i bâdâma (badem çiçeğine) benzetilerek teşbihîbeliğ yapılmıştır.

Mümkün midir... olmaya?” sorusu aslında şairin cevabını bildiği bir sorudur. Böylelikle tecahülîarîf sanatı yapılmıştır.

Divan şiirinde gül-gûn göz için kullanılan ve gül renkli anlamına gelen bir ifadedir. Bu, gözdeki kırmızıya veya kızılığa işaret eder. Özellikle kan ile gözdeki kızılık arasında ilgi kurularak yapılan bu benzetmelerde kimi zaman dert çeken âşkın kimi zaman da gönül kanını döken âşkın gözleri kastedilir. Bu beyitte Nedim aşkı “göz-renk-çiçek-kan” ekseninde yoğun bir imge ağıyla işler. Aşk acısı çeken birinin gözlerinin kanlanmaması mümkün müdür diye sorar.

4.2.10. Yüz Kır Birinci Gazel Beşinci Beyit

Sünbül âşüfte olur hâb-ı perîşânından

Nergis-i mestî ki gülşende vara uyhuya (Macit, 2017)

(Senin gül renkli gözünün, bir nergis gözü görüp de gönülden akan kanla badem çiçeği gibi kızarmaması mümkün müdür?)

Bu beyitte Nedîm, aşkın etkisini göz, çiçek, renk, kan ve gönül imgeleriyle işler. İlk mısradaki şair, sevgilinin gözünü “gül-gûn” (gül renkli/kızıl) olarak betimler. Bu ifade, hem fiziksel bir göz kızarıklığını hem de aşkın getirdiği içsel sarsıntıyı imler. Gözün bu şekilde betimlenmesiyle teşbih yapılmış; ayrıca “gül-gûn” ifadesinde doğrudan gül kelimesi geçmekte ama kastedilen göz rengi olduğundan, burada da kapalı istiare yer almaktadır.

İkinci mısradaki geçen “gül-i bâdâm” (badem çiçeği), hem doğrudan bir çiçek ismidir hem de sevgilinin gözündeki zarif, kızıl renge işaret eder. Yani hem gerçek hem mecaz anlam birlikte kullanılmış, dolayısıyla kinaye sanatı yapılmıştır. Aynı zamanda bu çiçekle göz arasında yapılan benzetme, çiçeğin zarif rengiyle aşk acısıyla renklenmiş göz arasında duygusal ve estetik bir ilişki kurar; bu da teşbihîbeliğ örneğidir.

Beyitteki temel anlam, sevgilinin gözlerinin, bir başka güzelin gözüne (nergise) bakarak aşkın kıskançlığıyla kıpkırmızı kesilmesi ihtimalidir. Bu göz, kıskanır, kanar, kanlanır, yanar... Gözün “kızarması” burada hem fizyolojik bir tepki hem de duygusal bir kırılma olarak yorumlanabilir. Hûn-ı dil (gönül kanı) ifadesi, mecazi düzlemde âşkın içsel acısının, dış dünyaya (göze) yansımalarıdır.

“Mümkün midir... olmaya?” şeklindeki yapıyla tecâhülîarîf sanatı yapılmıştır. Şair, cevabı aslında bilmekte, ama bunu sanki bilmiyormuş gibi sorarak duyguyu inceltmektedir. Bu yapı, beyitin dramatik yapısını güçlendirir.

Çeşm, gül-gûn, nergis, hûn-ı dil, gül-i bâdâm gibi kelimeler aynı anlam düzlemine dâhildir: aşk, göz, kıskançlık, renk, kan... Bu sözcükler arasındaki tenasüp, beyitte bütünsel bir estetik kurar.

Sonuç olarak bu beyitte Nedîm, aşkın gözdeki yansımalarını hem görsel hem duygusal hem de bedensel katmanlarla örür. Sevgilinin gözleri, başka bir güzelin gözüne bakınca içsel bir kıskançlıkla kanlanır ve bu kanlanma, badem çiçeği gibi narin bir kızılıkla görünür hâle gelir. Aşk burada sadece ruhsal değil, bedensel ve görsel bir iz hâline dönüşür: göz kanar, çiçek olur, acıyı saklayamaz.

4.2.11. Yüz Altmış Birinci Gazel Üçüncü Beyit

Gerdiş-i sâgar kadar hâlet verirdi âşıka

Tıfl iken ol mest-i nâzın nergis-i bîmâresi (Macit, 2017)

(O nazla sarhoş olanın hasta nergis gözü, daha çocukken bile âşığa şarap kadehinin dönüşü kadar baş döndürücü bir hal verirdi.)

Bu beyitte Nedîm, sevgilinin cazibesini zaman dışı bir nitelikte betimler. Sevgili henüz çocukken bile öyle bir etkiye sahiptir ki, bir bakışı âşığa sâgarın dönüşü gibi baş döndürücü bir hâl verir. “Gerdiş-i sâgar” yani kadehin dönüşü, klasik şiirde çoğunlukla aşkın cezbese, sarhoşluk ve kendinden geçme hâliyle ilişkilendirilir. Bu dönüş, hem maddî (hareket) hem de manevî (etki) düzeyde baş döndürür. Bu bağlamda “gerdiş-i sâgar kadar hâlet vermek” ifadesi, güçlü bir teşbih-i belîğ örneğidir: yalnızca benzetilen ve benzetme yönü vardır, benzeyen söylenmemiştir.

Beyitte sevgilinin gözü “nergis-i bîmâre” olarak tanımlanır. Nergis, burada doğrudan göz anlamında kullanıldığı için bu kullanım açık istiare örneğidir. Göz kelimesi geçmeden çiçek adıyla göz kastedilmiş; aynı zamanda “bîmâre” sıfatı eklenerek bu gözün hasta olduğu belirtilmiştir. Hasta nergis ifadesi, klasik edebiyatın mahmur bakış imgesiyle örtüşür: bu göz hem fiziksel bir zayıflığı hem de baştan çıkarıcı cazibeyi temsil eder. Yani burada hem teşhis, hem de mecazîmürsel katmanları iç içe geçmiş durumdadır.

Beyitteki en dikkat çekici nokta, bu etkileyici gözlerin sahibinin daha “tıfl” yani çocuk olmasıdır. Bu kullanım, ilk bakışta abartı gibi görünse de klasik şiirin estetik evreninde, sevgilinin cazibesi doğuştan ve zamanlar üstüdür. Henüz çocukken bile gözlerin baş döndürücü olması, güzelliğin ve aşkın doğasında var olan cezbenin zamansızlığına işaret eder. Burada zaman kavramı çöker, çünkü aşkın ve bakışın etkisi ontolojik bir hâl olarak tanımlanır.

“Sâgar, mest, nergis, hâlet” gibi sözcükler aynı aşk estetiği ve içsel sarhoşluk düzlemine aittir; bu bağlamda beyitte tenasüp sanatı görülür. Aynı zamanda “mest-i nâz” (nazla sarhoş) ifadesiyle sevgilinin kendisinin de cezbedici güzelliğiyle bir çeşit duygusal sarhoşluk içinde olduğu sezdirilir. Böylece şair, sadece âşığın değil, sevgilinin de duygusal atmosferin içinde yer aldığı çift yönlü bir estetik üretir.

Sonuç olarak bu beyitte Nedîm, yalnızca gözün fiziksel güzelliğini değil, o güzelliğin bakışla birleşerek oluşturduğu estetik mestliği işler. Sevgilinin bakışları, şarap gibi etkili, dönerek gelen, insanı kendinden geçiren bir hâl üretir. Dahası, bu etkileycilik çocukluktan itibaren mevcuttur. Beyit, aşkın yalnızca bedensel değil, zamansız ve ruhsal boyutuna da işaret eder: “Bir bakış, bir kadeh dönüşü kadar yeterlidir bir ömrü sarsmaya.”

4.3. Matla ve Müfretler Altıncı Beyit

Hatt-ı reyhânın ki nesh-i nüsha-i reyhânedir

Çeşm-i mestin nergisî hattıyle bir mey-hânedir (Macit, 2017)

(Senin reyhanî hattın, sanki reyhan nüshasının nesih yazısıyla yazılmış bir örneğidir. Ama o mest bakışlı nergis gözlerinin hattı, adeta bir meyhanedir.)

Bu beyitte Nedîm, sevgilinin yüz güzelliği ve özellikle gözlerinin etkileyciliğini hat sanatıyla ilişkilendirerek çok katmanlı bir estetik örüntü sunar. “Hatt-ı reyhân” ifadesi, hem doğrudan anlamıyla hat sanatında kullanılan zarif ve süslü bir yazı türünü (reyhânî hat) hem de dolaylı anlamıyla fesleğen gibi güzel ve kokulu bir güzellik çizgisini ifade eder. Bu ikili anlam kullanımı, tevriye sanatına örnektir. Aynı kelimenin iki farklı anlam katmanında yankı bulması, şiirin hem dış güzelliğe hem de metafizik derinliğe gönderme yapmasına olanak sağlar.

Birinci mısradaki geçen “nesh-i nüsha-i reyhân” ifadesi, hem klasik hat geleneğine göndermede bulunur hem de sevgilinin güzelliğini bir yazma sanatına benzeterek estetik bir ideal olarak sunar. Burada sevgilinin yüzündeki hatlar, sanki güzel yazılmış bir yazma eser gibi tanımlanır. Bu yönüyle güzellik = sanat denklemi kurularak aşk, yalnızca duygusal değil, sanatsal bir kavrayışla dile getirilir.

İkinci mısradaki ise şiirin merkezine “göz” yerleşir. “Çeşm-i mestin nergisî hattı” ifadesinde göz, hem mest (sarhoş) hem de nergisî (nergise benzeyen) niteliklerle tanımlanır. Burada “nergis” kelimesi, doğrudan göz mazmunu olarak kullanılmıştır. Göz söylenmeden nergisle ima edilmesi, açık istiare örneğidir. Gözlerin mest oluşu ise yalnızca fiziksel bir sarhoşluk değil, aşkın baş döndürücü cazibesiyle kendinden geçme hâlidir. Bu anlamda “mest” kelimesi hem mecazi sarhoşluk (aşk hâli) hem de sevgilinin nazlı ve baştan çıkarıcı bakışları için kullanılmıştır (Gök, 2019).

Şair, bu nergis gözlerin çizgilerini (hatlarını) ise “meyhane”ye benzetir. Burada meyhane, sarhoş eden yer değil, bizzat sarhoşluk kaynağı olan bakış anlamına gelir. “Göz/Meyhane” denklemi, kapalı istiare ile kurulmuştur. Çünkü göz söylenmez, ama onun hatları meyhaneye benzetilir. Bu benzetmede sevgilinin gözleri sadece bakan değil, içiren, mest eden, baş döndüren bir merkez hâline gelir. Âşık, bu gözlerden içtiği her bakışla sarhoş olur.

Beyitte dikkat çekici bir diğer unsur ise tekrar sanatıdır. “Reyhân” kelimesi, hem yazı türü hem de güzel koku anlamlarında yinelenmiştir. Bu tekrar, beyitteki ses ve anlam uyumunu kuvvetlendirirken şiirin iç ritmini de destekler.

Ayrıca “hatt, nesh, nüsha, reyhan, mest, nergis, meyhane” gibi kelimelerin aynı semantik alanda (güzellik, sanat, sarhoşluk, aşk) birleşmesi tenasüp sanatını doğurur. Böylece beyit hem kavramsal hem de imgesel bakımdan tutarlı bir yapıya kavuşur.

Sonuç olarak bu beyitte Nedîm, klasik hat sanatını bir metafor düzlemi olarak kullanır ve sevgilinin yüzünü bir yazı nüshasına, gözlerini ise sarhoş eden bir meyhaneye benzetir. Böylece aşkın estetik, sanatın ise duygusal cezbe ile iç içe geçtiği bir imge evreni kurar. Göz, sadece bakmaz; sarhoş eder. Güzellik, sadece temaşa edilmez; okunur, içilir, yaşanır.

5. Sonuç

XVIII. yüzyıl, klasik Türk şiirinde İran etkisinin belirgin biçimde azaldığı; yerli, halkî ve mahallî unsurların ise şiir estetiğine daha güçlü biçimde dâhil olduğu bir dönemi temsil eder. Bu süreçte divan şairleri, kendilerini İran edebiyatıyla mukayese etme noktasından uzaklaşarak özgünlük iddiası taşıyan, daha yerel bir söylem geliştirme eğilimi göstermiştir. Bu eğilim, özellikle Nedîm’in şiirlerinde belirginleşmiş; onun şiirleri, dönemin toplumsal, kültürel ve estetik zihniyetini yansıtan önemli edebî tanıklıklardan biri hâline gelmiştir.

Bu çalışmada, nitel desende bir durum çalışması olarak Nedîm Divanı, doküman analizi yöntemiyle incelenmiş; “nergis mazmunu”nun şairin şiir dünyasındaki kullanımı belirlenmiştir. Analiz sonucunda dört beyitin kasidelerde, on beyitin gazellerde ve bir beyitin matla ve müfretler kısmında olmak üzere toplam on beş beyitte “nergis” mazmununa yer verildiği tespit edilmiştir. Bu beyitler şunlardır: Tazmîn-i Beyt-i Râsih Der-Medh-i Sadr-ı a’zam Dâmâd Ali Pâşâ Kasidesi’nin 18. beyti; Ahmed Hân ve Vâsıf-ı İbrahîm Pâşâ Kasidesi’nin 10. ve 39. beyitleri; Teşbîb-i Sürûr u Gam Der-Zımn-ı Medh-i İbrahîm Pâşâ Kasidesi’nin 21. beyti; 9., 16., 47., 100., 106., 112., 119., 120., 140., 141. ve 161. gazellerde yer alan beyitler ile matla ve müfretlerin 6. beyti.

Yapılan şerhler doğrultusunda Nedîm’in, “nergis” mazmununu klasik anlamıyla göz için kullandığı, fakat bu mazmunu sadece estetik bir teşbih düzeyinde bırakmayıp onu farklı imgelerle ilişkilendirerek derinleştirdiği görülmektedir. Şair, “nergis”i kimi zaman sevgilinin, rindin, rakibin, hastanın, sarhoşun ya da doğanın bir parçası olan rüzgârın gözleriyle özdeşleştirerek çok katmanlı bir anlam dünyası kurmuştur. Bunun yanı sıra “nergis”in; bahar, altın, uykusuzluk, meyhane, sarhoşluk, ironi, hatta manevî uyanış gibi kavramlarla ilişkilendirilerek işlevsel bir sembole dönüştürüldüğü dikkat çekmektedir.

Şiirlerde yer alan edebî sanatlar (istiare, teşbih, teşhis, kinaye, tecahül-i arif, tevriye, tenasüp vb.) bu mazmunun yalnızca bir söz sanatı değil aynı zamanda duygu, düşünce ve estetik derinlik aktarımında bir vasıta olarak kullanıldığını göstermektedir. Bu da Nedîm’in mazmunları yalnızca kalıplaşmış mecazlar olarak değil dönemin zihniyet

dünyasını, bireysel duyguları ve toplumsal değerleri işleyen birer şiirsel strateji olarak değerlendirdiğini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak bu çalışma, Nedîm'in şiir dilinde “nergis” mazmununun taşıdığı semantik çeşitliliği ve estetik değerleri görünür kılmayı amaçlamaktadır. Nedîm Divanı'nın farklı mazmunlar bağlamında da incelenmesi; klasik şiirde anlam katmanlarının, estetik göndermelerin ve dönemin zihniyetinin daha bütünlüklü bir biçimde kavranmasına imkân sağlayacaktır.

Kaynakça

- Açıl, B. (2015). *Klasik Türk şiirinde estetik bir unsur olarak çiçekler*. FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, (5), 1–28.
- Alp, Ş., Zeybekoğlu, E., Salman, A., & Özzambak, E. (2017). *Ülkemizin doğal ve doğallaşmış nergis türleri ve karşılaştığı sorunlar*. Selçuk Tarım Bilimleri Dergisi, 3(2), 304–308.
- Altınkaynak, E. (2011). *Malya'da Âşık İrfani'den derlenen Nergis Hikâyesi*. International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 6(3), 175–195.
- Ayvazoğlu, B. (1992). *Güller kitabı*. Kapı Yayınları.
- Baytop, T. (1994). *Türkçe bitki adları sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Can, Ş. (1994). *Klasik Yunan mitolojisi*. İnkılap Kitabevi.
- Chittick, W. C. (1989). *The Sufi path of knowledge: Ibn al-'Arabî's metaphysics of imagination*. State University of New York Press.
- Erdoğan, M. (2013). *Güzellik unsurlarıyla divan şiirinde sevgili*. In *Divan Edebiyatında Sevgili* (ss. 37–65). Kitabevi Yayıncılık.
- Freud, S. (2001). *On narcissism: An introduction (J. Strachey, Trans.)*. In *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (Vol. 14, pp. 67–102). Hogarth Press. (Original work published 1914)
- Gök, S. (2019). *Nedîm Divanı'nda göz'ün tahlili*. TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi, 7(18).
- Heinrich, M., & Teoh, H. L. (2004). *Galanthamine from snowdrop—the development of a modern drug against Alzheimer's disease from local Caucasian knowledge*. Journal of Ethnopharmacology, 92(2–3), 147–162. <https://doi.org/10.1016/j.jep.2004.02.012>
- Hoca, N. (1960). *Nedîm'in bizzat yazdığı iddia edilen bir Dîvânı hakkında*. Tarih Dergisi, 11(15), 143–148.
- Horata, O. (2003). *Lale Devri'nde bir Safevî elçisi: Murtaza Kulu Han (Namî) ve ona yazılan nazireler*. Journal of Turkish Studies, 27(II), 253–259.
- Horata, O. (2009). *Has bahçede hazan vakti*. Akçağ Yayınları.
- İncidağı, A. S. (2015). *Mevlâna'nın Mesnevî'sinde yer alan bitki ve meyvelerin tasavvuf dünyasındaki sembolik anlamları* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- İslam Ansiklopedisi. (2012). *Nedim*. In *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 32, ss. 511–513). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Macit, M. (2006). *Nedim*. In *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 32, ss. 511–513). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Macit, M. (2010). *Nedim: Hayatı, eserleri ve sanatı* (4. baskı). Akçağ Yayınları.

Macit, M. (2017). *Nedim Divanı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Mazıoğlu, H. (1992). *Nedim'in divan şiirine getirdiği yenilik*. Akçağ Yayınları.

Onay, A. T. (1993). *Eski Türk edebiyatında mazmunlar* (C. Kurnaz, Haz.). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Parlatır, İ. (2006). *Osmanlı Türkçesi sözlüğü*. Yargı Yayınları.

Sell, C. S. (2014). *The chemistry of fragrances: From perfumer to consumer* (2nd ed.). Royal Society of Chemistry.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2024, Ocak 16). E-kitap kataloğu. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr>

Yaylalı, Y. (2017). *Klasik Türk edebiyatında ve klasik Fars edebiyatında g l ve nergis*. Atatürk Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, (17), 211–230.

Zilfi, M. C. (2008). *Dindarlık siyaseti: Osmanlı uleması (Klasik dönem sonrası)* (M. F. Özçınar,  ev.). Birleşik Yayıncılık.

Özlem KEKLİK

Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, keklilik160@gmail.com, Kahramanmaraş-Türkiye
ORCID: 0009-0005-2443-2777

Mehmet Ali BÜYÜKPARMAKSIZ

Doç. Dr., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, mehmetalibp@gmail.com, Kahramanmaraş-Türkiye
ORCID: 0000-0003-2994-5828

TOPLUMSAL BELLEĞİN ENSTALASYON SANATINA YANSIMASI

Özet

Her birey bir geçmişe sahiptir ve bu aynı zamanda toplumların da bir geçmişi olduğuna işaret etmektedir. Toplumsal bellek, sosyal olayların yorumlanması ve değerlendirilmesi bakımından oldukça büyük bir öneme sahiptir. Enstalasyon sanatı, izleyiciyle etkileşimde bulunarak derin anlamlar ve yorumlar oluşturmaya olanak sağlayan bir sanat akımıdır. Bazı olayların anlam kazanması ve derinlemesine incelenmesi, bu sanat türüyle doğrudan ilişkilidir ve bireylerin bu eserlere tanıklık ederek çeşitli anlamlar çıkarmasına yardımcı olur. Bu araştırmanın temel amacı, toplumsal belleğin Enstalasyon sanatı sayesinde topluma sağladığı katkıları, geçmiş, bugün ve gelecekteki olaylarla ilgili farkındalığımızın nasıl arttığını ve bu alanda eserler üreten sanatçıların bu durumu çalışmalarına nasıl yansıttığını anlamak ve Ai Weiwei, Maya Lin ve Christo-Jeanne Claude'un enstalasyonlarını göstergebilim analiz yöntemi ile analiz etmektir. Ayrıca araştırmada literatür taraması yapılmış, eserlerin mekânsal düzeni ve sembolik anlamları değerlendirilmiştir ve incelenmiştir. Yapılan analizler sonucunda Ai Weiwei, Maya Lin ve Christo-Jeanne Claude gibi sanatçılar, enstalasyon sanatı vasıtasıyla ürettikleri eserleriyle tarihsel olaylara toplumsal düzeyde yeniden yorum ve anlam kazandırarak toplumsal belleğin hafızalarda yeniden canlanmasını sağlamıştır. Kendinden sonraki kuşaklara da bilgi aktarımının devam etmesini sağlan bu eserler, izleyicileri düşünmeye sevk ederek farkındalık oluşturduğu ve ele alınan sanatçıların mekân, eser ve izleyici gibi unsurlar dahilinde oluşturdukları enstalasyonlar ile ilişkisel bir bağ kurarak anlamsal boyutta toplumsal belleği canlı tuttukları söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Toplum, Bellek, Kolektif Hafıza, Enstalasyon.

REFLECTION OF SOCIAL MEMORY ON INSTALLATION ART

Abstract

Every individual has a past, which also implies that societies possess a collective history. Social memory plays a crucial role in the interpretation and evaluation of social events. Installation art is an artistic movement that enables deep meanings and interpretations by engaging with the audience. The process of attributing significance to certain events and examining them in depth is directly related to this art form, allowing individuals to witness these works and derive various meanings. The primary aim of this study is to understand the contributions of social memory to society through installation art, how our awareness of past, present, and future events is enhanced, and how artists working in this field reflect this phenomenon in their works. In this context, the installations of Ai Weiwei, Maya Lin, and Christo-Jeanne Claude are analyzed using the semiotic analysis method. Additionally, a literature review has been conducted, and the spatial arrangement and symbolic meanings of the works have been evaluated and examined.

As a result of the analyses, it has been determined that artists such as Ai Weiwei, Maya Lin, and Christo- Jeanne Claude contribute to the revitalization of social memory by reinterpreting and attributing new meanings to historical events on a societal

level through their installation works. These works, which ensure the transmission of knowledge to future generations, stimulate the audience to reflect, raise awareness, and establish a relational connection between space, artwork, and audience, thereby keeping collective memory alive on a semantic level.

Keywords: Society, Memory, Collective Memory, Installation Art.

1. Giriş

Bellek, içerisinde bulunduğumuz yaşam ortamından bilgi edinme, işleme, depolama ve daha sonra ise bu edindiğimiz bilgileri gerektiği vakit geri çağırma sürecidir. Her birey bir geçmişe sahiptir ve bu aynı zamanda toplumların da bir geçmişi olduğunu gösterir. Toplumsal belleği oluşturan unsurlar bireylerin grup içerisindeki etkileşimidir. Duygu, düşünce ve değerlerin sağladığı veriler, başkalarıyla paylaşarak oluşan ortak tecrübelerin oluşumudur. Tecrübelerin saklanması zaman içerisinde ortak bir hissiyata ve davranışların oluşmasına olanak sağlar. Gerektiği zaman bilgilerin geri çağırılarak, ortaklaşa gerçekleşen pratiklere dönüşmesi ve işe yarar hale getirilmesi toplumsal belleğin bir ürünüdür. Burada “bellek” bireylerin bilişsel süreçleriyle sınırlı değildir. Bu süreçlerin toplumsal etkileşimlerle nasıl ortak bir bellek yapısına dönüştüğü üzerinde durulmaktadır. Bu çerçevede toplumsal belleğin, bireylerin toplumsal deneyimleriyle şekillenen paylaşım, etkileşim ve dinamik bir hafıza mekanizması olduğu söylenebilir (Halbwachs, 2022; Connerton, 2011).

Dolayısıyla toplumlar da gerçekleşen sosyal, ekonomik, politik olgular ve travmaların toplumsal belleğin oluşumunda önemli bir yeri vardır. Bu toplumsal belleğin aktarımı ise sözlü, yazılı kültürle tarihle olduğu kadar çeşitli ritüeller, görsel imgeler, paralar, posta pulları gibi araçlarla ve heykeller, tablolar gibi sanatsal üretimler yoluyla gelecek kuşaklara aktarıldığı söylenebilir (Zerubavel, 1996, s.291-294). Enstalasyon sanatının ise, toplumsal belleği somutlaştırarak geçmişin izlerini günümüze taşıyan sanat pratiklerinden biri olduğu söylenebilir. Özellikle günümüz toplumlarında olumsuz duyguların ve travmatik olayların unutulmaya yüz tutması, enstalasyon sanatı gibi sanat pratiklerini hatırlamanın bir aracı haline getirmektedir. Buna bağlı olarak enstalasyon sanatı toplumsal belleğin temsil edilmesinde önemli bir araç olduğu kadar, bulunduğu çevreyle bağlantılı nesneler içeren belirli bir mekân için oluşturulan, mekânın niteliklerini kullanan fiziksel ve zihinsel izleyici katılımını içeren bir sanat türüdür. Enstalasyonların yerleştirilmesinde kullanılan her türlü obje ve malzemenin çeşitli anlamlar üreten, mitolojik, simgesel ve kültürel kodları içinde barındıran göstergeler olduğu söylenebilir.

1.1. Problem Sorusu

Toplumsal bellek enstalasyon sanatı aracılığıyla sanatçıların eserlerine nasıl yansımıştır?

1.2. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı; toplumsal belleğin enstalasyon sanatı aracılığıyla topluma neler kazandırdığı, geçmiş, şimdi ve gelecekteki olaylarla ilgili bilincimizin nasıl arttığı ve bu yönde eserler üreten sanatçıların bu durumu enstalasyonlarına nasıl yansıttığını incelemek ve göstergebilim analiz yöntemi ile analiz etmektir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Geçmiş olayların, kültürel, politik ve sosyal travmaların toplum üzerinde bıraktığı izler, toplumsal belleği ve hafızayı oluşturmaktadır. Bu bağlamda toplumda travma yaratan ve toplumun belleğinde yer edinen bu olayların görsel olarak sanatçıların eserlerinde yansıtılması güncel bir bakış açısı sağlayarak toplumda güncel sanat pratikleri yolu ile farklı bir bakış açısı sağlayacak ve bu tür olayların bellekte kalıcılığı artacaktır. Dolayısıyla toplumda meydana gelen bu toplumsal olgu ve olayların enstalasyon sanatı vasıtasıyla izleyicilerin empati kurmalarını ve görsel boyutta algılama ve bir bilinç kazanmalarını sağlayacağı, enstalasyon sanatının toplumsal belleği güçlendirerek izleyiciye toplumsal belleği aktaracağı söylenebilir.

2. Bellek Kuramları ve Toplumsal Bellek Kavramları

Anımsamak, ilk bakışta basit gibi görünen, hatta çoğu zaman üzerinde durulması bile gerekmeyen bir eylem. Oysa hafızanın derin kuyularına bir taş attığımızda yankılanan ses, sadece geçmişin bir olması değil, aynı zamanda benliğimizin ve belleğimizin de bir olmasıdır. Bir anıyı hatırlamak, onu sadece zihinsel bir kayıt olarak canlandırmak değil, aynı zamanda o anın kaydını, hatta bazen o anki benliğimizi de yeniden hissetmektir (Barash J., 2007) Anderson (1990), iyi öğrenilmiş bilginin dayanıklılığının yüksek olduğunu belirtir. Bu, sık tekrar edilen veya anlamlı bağlamlarda öğrenilen bilgilerin daha kalıcı olduğunu ifade eder. Bu nedenle öğrenme sırasında yapılan pekiştirmeler, bilginin uzun süreli bellekte kalıcı hale gelmesini sağlar (Woolfolk, 1993). Toplumsal bellek kavramı, toplumsal sistemlerin belirli bir işleyişine çok kesin bir şekilde gönderme yapar: İletişim süreçleri içerisinde unutma ve hatırlama arasında yapılan sürekli ayrım içerisinde unutma esastır, çünkü sistemin bilgi işleme kapasitelerini serbest bırakarak onu yeni işlemlere açar (Luhmann, 2012, s. 137).

Maurice Halbwachs tarafından ileri sürülen toplumsal bellek kavramı, bireyin bilgiyi kendi başına hatırlamayacağını iddia etmektedir. Geçmişle bir ilişki kuran hatırlama kültürü, geçmiş ve bugün arasında bir ilişkiye dayanmaktadır. Bu bağlamda 20. yüzyılda ortaya çıkan ulus-devlet anlayışları, ortak bir hafıza oluşmasını sağlamaya çalışmışlardır. Dolayısıyla ortak acıların, savaş ve kahramanlıkların, zaferler gibi toplumları derinden etkileyen birçok olayın toplumsal bir belleği oluşturmasında önemli unsurlar olduğu söylenebilir (Atalay, 2018, s.1501-1502). Toplumsal bellek, toplumların ortak hafızası, anısı ya da kimliği olarak tanımlanabileceği gibi tecrübelerin bugüne taşınmasıyla da açıklanabilir. Bir anlamda günümüzü anlamlandıran ve geleceğe yön veren toplumsal bellek, Halbwachs'ın yaklaşımına göre, bireylerin ortak yaşam ve deneyimlerinden ortaya çıkmaktadır. Grup kimlikleri tarafından şekillenen bu kavram, kültürel ve sosyal bir süreçle oluşmaktadır. Bu bağlamda toplumsal bellek, bireylerin deneyimlerinden çok, ortak ritüeller, semboller ve ilişkiler aracılığıyla meydana gelen bir süreç şeklinde ifade edilebilir (Sancar, 2007, s. 19). Schudson (1997) toplumsal bellek kavramını, bireysel hafızadan daha ziyade kültürel bir geçmişin ürünleri şeklinde ifade etmektedir. Edelman ve Tononi (2000) ise toplumsal belleğin sürekli olarak çalıştığını vurgulamaktadır. Bu bağlamda teknolojik aygıtlar, medya ve kültürel öğeler, hafızayı canlı tutarak toplumsal, kültürel ve siyasal olaylara bağlı olarak sürekli değişmekte ve yeniden şekillenmektedir.

Gündelik yaşamda meydana gelen toplumsal olaylar, savaş ve siyaset gibi olguların etkisinde kalan sanatçılar, sanatsal üretimlerinde bu algılayış biçimlerini eserlerine yansıtmışlardır (Yücel, 2022, s. 44). 20. yüzyılda, otobiyografik unsurlardan, maruz kalınan acılardan ve travmatik deneyimlerden yola çıkan sanatçılar, bireysel belleklerini birincil kaynak olarak sanat eserlerine aktarmışlardır (Gürpınar, 2019, s. 3).

Özellikle 21. yüzyılın başında, güncel sanatın etkisiyle sanatçılar; iktidar ve politikalarını, ırkçılığı, toplumsal cinsiyeti, savaş ve iklim krizlerini eleştiren yöntemler kullanarak, bu tür toplumsal olguları sorgulayan eserler üretmişlerdir (Yücel, 2022, s. 54). Dolayısıyla toplumsal koşulların sanatçılar üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olduğu ve sanatçının, bireysel ve toplumsal belleğinde yer edinen bu olayların, sanatsal yaratıcılığın temel unsurlarından biri haline geldiği söylenebilir.

Yücel'e (2022, s. 62) göre günümüzde sanatçılar, toplumsal belleğin taşıyıcıları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, 1980'li yıllardan itibaren üretilen sanat eserlerinin önemli bir bölümünün savaş, soykırım ve sürgün gibi konulara odaklandığını söylemek mümkündür (Kılınçarslan, 2007, s. 89). Bellek kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, toplumsal olayların sanatçılar üzerinde bıraktığı olumsuz duygusal etkilerin eserlerine yansıdığı görülmektedir (Gürpınar, 2019, s. 83). Dolayısıyla geçmişin yeniden üretilmesi, bireysel olduğu kadar toplumsal belleğin de bir parçası olmayı gerektirir. Bu doğrultuda, sanatçıların eserlerinin yalnızca bireysel değil, aynı zamanda toplumsal bellekle de ilişki içinde olduğu ifade edilebilir (Yücel, 2022, s. 198). Bu çalışmalarda ele alınan toplumsal bellek kavramı, farklı boyutlarıyla enstalasyonlarda ve güncel sanat çalışmalarında sorgulanmaktadır (Kılınçarslan, 2007, s. 94).

3. Enstalasyon Sanatı

Enstalasyon sanatı terimi ilk kez 1960'larda ortaya çıkmış ve Marcel Duchamp, Joseph Beuys gibi sanatçıların eserlerinin uzantısı ve doğal bir sürecin parçası olarak günümüze kadar gelmiştir. Enstalasyon sanatı birçok farklı formda karşımıza çıkabilir. Bu eserlerin izleyicilerin algılarını dönüştürme ve toplumsal konuları düşündürmeye yönelik oldukları söylenebilir. Öcalan'a

(2007, s. 24-25) göre enstalasyon sanatı, mekân, nesne ve izleyicinin birbirinden bağımsız düşünülemediği, mekân, nesne ve izleyici arasında bir bağ kurulması ile farklı anlamlar doğuran sanat türüdür. Schudson'a (1997, s. 348) göre enstalasyon, nesnelerin sadece belli bir mekâna yerleştirilmesinden ibaret olmayan, nesne ve mekânın birbirine bağımlı bir ilişki içinde olduğu, izleyicinin eserin bir parçası haline geldiği ve birinin diğerine anlam kattığı bir yapıdır. Enstalasyon, sanatın mekânsal, kavramsal ve algısal boyutlarını bir araya getirerek izleyiciyi aktif bir katılımcı haline dönüştüren yenilikçi bir formdur. Disiplinler arası yapısı ve izleyiciyle olan etkileşim odaklı yaklaşımı, onu diğer sanat formlarından ayırmaktadır. Tarihsel, kültürel ve sosyal bağlamlarda enstalasyonun bir düşünme ve tartışma aracı olduğunu söylemek mümkündür.

Enstalasyonda mekân önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar ve mekâna yerleştirilen nesnelerin anlamlarının çakışması sağlanarak izleyici üzerinde oluşturduğu algı ile bir bağ kurulması sağlanır (Toluyag, 2020, s. 104). Mekân, yalnızca fiziksel bir alan değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın inşa edildiği ve yeniden üretildiği bir düzlemdir. Sanatçı, mekân aracılığıyla hem geçmişle bir bağ kurmakta hem de izleyiciyi bu hafızanın bir parçası haline getirmektedir. Özellikle toplumsal travmaların yaşandığı, unutulmak istenen olayların izlerini taşıyan mekânlar, enstalasyon sanatı için güçlü anlam üretim alanlarıdır. Bu bağlamda mekân, enstalasyon sanatında eserin anlamını şekillendiren bir unsur olarak karşımıza çıkar ve sanatçının belleğinde düşsel bir anlatı alanı olarak kullanmasını sağlar. Sarıkartal'a (2007, s. 141) göre enstalasyon, edebiyat, müzik, performans ve tiyatro, resim ve heykel, mimarlık gibi birçok alandan beslenen kültürel ve tarihsel sorgulamaları içinde barındıran eleştirel bir platformdur.

Enstalasyon sanatının bazı özellikleri şunlardır:

1. Koleksiyonluk Olmaması: Enstalasyon sanatının, boyutları ve mekâna özgü yapısı nedeniyle kişisel koleksiyonlara katılması zordur. Bu eserler genellikle sergi alanlarına özgü tasarlanır ve bu da onları benzersiz kılar.
2. Büyük Ölçekli Olması: Sanatçılar, eserlerini geniş alanlarda, genellikle galerilerde, müzelerde veya kamusal alanlarda sergiler. Mekâna özgü düzenlemeler, bu sanatın ölçeğini ve etkisini artırır.
3. Geçicilik: Enstalasyonlar genellikle belli bir süre sergilenmek üzere tasarlanır. Bu, sanatçıların eseri sergileme sonrasında sökerek başka bir mekânda yeniden inşa etmeleri anlamına gelebilir. Geçicilik, enstalasyon sanatına dinamik ve gezici bir nitelik kazandırır.
4. Duyusal Zenginlik: Enstalasyon sanatında izleyicinin duyularını harekete geçirmek önemlidir. Işık, ses, koku veya dokunma gibi farklı unsurlar, izleyiciyi eserin bir parçası yapar ve kapsamlı bir deneyim sunar.
5. Çizimler veya Resimler: Mekânı dönüştüren ve etkileşim davet eden çizimler veya resimler. Örneğin, boyalı duvarlar veya illüzyonist perspektifler.
6. Atık Nesneler: Geri dönüştürülmüş veya atılmış malzemelerle oluşturulan eserler. Sanatçılar, bu malzemeleri yaratıcı bir şekilde düzenleyerek güçlü görsel mesajlar sunar.
7. Işık ve Ses: Ortamın atmosferini belirleyen ışık veya ses unsurları. İzleyicinin mekâna olan algısını değiştirebilir.
8. Hazır Ürünler: Günlük nesnelerin sanat bağlamında yeniden yorumlanması. Örneğin, kitaplardan yapılmış bir oda veya bir bisiklet yığını.
9. Heykeller: Tek bir heykel veya bir grup heykelin mekâna özgü şekilde düzenlenmesi. Genellikle büyük ölçeklidir.
10. Metin: Harfler veya sayılarla yapılan sanatsal düzenlemeler. Geleneksel ya da beklenmedik materyallerle oluşturulabilir (MasterClass, 2022).

4. Enstalasyon Sanatında Belleğin Yeri

Modernleşme süreci toplumda insanların zaman ve bellek algısını farklı bir boyuta getirerek yeni toplumsal eser ve çalışmaların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Andreas Huyssen'in belirttiği gibi, modernist ütopyaların yerini distopyalara bırakması, bireylerin

geleceğe odaklanmaktan daha ziyade geçmişe yönelmelerine neden olmuştur. Bellek, nesneler aracılığıyla bireylerin ve toplumların tarihlerini yeniden canlandırmaya çalışmış, tarih, kimlik, aidiyet gibi kavramları görsel, işitsel ve mekânsal anlatımlarla ele almıştır (Huyssen, 1999, s.19). Bellek bireysel, toplumsal ve mekânsal bir olgu olarak görülmelidir. Modern toplumların geçmişle kurdukları sorunlu ilişki, sanatçılar aracılığıyla yeniden düşünölmeye başlanmıştır. Bellek politikası olarak adlandırılabilir bu eğilim, sanatçının bir hafıza taşıyıcısı olarak konumlandırılmasını beraberinde getirmiştir. Sanatın bu dönüşümü sanat üretiminin ve sanat tüketiminin doğasını değiştirmiştir; estetik deneyimi politik bir eyleme dönüştürmüştür.

Dolayısıyla mekân, geçmişle bağ kurmanın bir aracı haline gelerek toplumun belleğinde yer alan travmatik geçmişle yüzleşmesini sağlar (Basualdo, 2008). Yücel'e (2022, s. 200) göre kamusal alanlar toplumsal hafızanın merkezleridir. Stallabrass'a (2009, s. 36-37) göre enstalasyon sanatı, bellek ve mekân arasında bağ kuran etkili bir araçtır. Bu bağlamda günümüzde sanatçılar, mekân, nesne ve bellek arasında bağ kurmuşlardır. Bu sanatçılar, resim ve heykel gibi geleneksel sanat formlarından daha ziyade çok boyutlu ve mekânı bir bellek aracı olarak kullanan enstalasyonlar yoluyla, bireylerin ve toplumların tarihsel travmalarını, bunalımlarını ve ortak acılarını sararak ortak bir bilinç oluşturmalarını sağlamışlardır.

5. Yöntem

Toplumsal bellek, enstalasyon sanatı ve bu ikisi arasındaki ilişki üzerine akademik kaynaklar incelenerek literatür taraması yapılmıştır. Araştırmada amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmış olup toplumsal belleği konu alan ve konuyu en iyi yansıttığı düşünölen sanatçılar ve eserleri seçilmiştir. Ai Weiwei, Maya Lin ve Christo-Jeanne Claudde'nin eserlerinin "Görsel Gösterge Analizi", Barthes'in "düz anlam ve yan anlam" göstergebilim analizi ile "karşıtlıklar şeması" ile göstergebilim analizler yapılmıştır. Ai Weiwei, Maya Lin ve Christo-Jeanne Claudde'nin eserleri Roland Barthes'in göstergebilim teorisi doğrultusunda incelenmiş, düz anlam ve yan anlam katmanları değerlendirilmiştir. Roland Barthes'in göstergebilim analiz yöntemi, bir metni veya kültürel bir nesneyi iki bağlamda analiz eder: düz anlam ve yan anlam. Düz anlam bir göstergenin yüzeydeki temel anlamıdır. Yan anlam ise göstergenin kültürel ve ideolojik bağlamdaki çağrışımlarıdır. Barthes, "Mitolojiler" (1957) adlı eserinde, göstergelerin yan anlam düzeyinde toplumsal ve ideolojik bir "mit" oluşturduğunu söyler. Mit, kültürel bir anlatıdır ve günlük nesnelere, olaylara veya imgelerle ilişkilendirilen ideolojik anlamlara sahiptir (Barthes, 1957). Bu yaklaşım, sanat eserlerinin biçimsel yönlerini, kültürel mitler, toplumsal ideolojiler ve duygusal çağrışımlar bağlamında nasıl anlam ürettiğini inceleme kapasitesine sahiptir (Barthes, 1977, s. 38). İncelenen eserlerin göstergebilim analizlerinde, sanatçıların toplumsal bellekle ilgili mesajlarını izleyicilere nasıl aktardığı, eserlerin mekânsal düzeni, kullanılan materyaller analiz edilerek yorumlanmıştır. Bu araştırmada göstergebilimsel analiz yönteminin tercih edilmesinin temel nedeni, enstalasyon sanatının disiplinlerarası ve çok katmanlı yapısını görünür kılmak ve bu yapıyı derinlemesine analiz etme imkânı sunmasıdır.

Göstergebilim analiz yöntemi, sanat eserlerini biçimsel yönden analiz ederken toplumsal kodları, kültürel mitleri ve toplumsal bellek ile kurduğu ilişkiyi de açığa çıkaran yöntemlerden biridir. Özellikle geçmişin travmatik deneyimlerini mekân, nesne ve malzeme üzerinden işleyen Ai Weiwei'nin "Safe Passage", Maya Lin'in "Vietnam Veterans Memorial" ve Christo & Jeanne-Claude'un "Rideau de Fer" adlı eserlerin analizi için göstergebilim analiz yöntemi önemli bir analiz yöntemi olarak öne çıkmaktadır. Söz konusu enstalasyonlarda kullanılan her bir nesne –örneğin bir can yeleği, siyah granit ya da metal fiç– sadece fiziksel bir unsur değil, aynı zamanda toplumsal bir göstergedir. Bu göstergeler, sanatçının bireysel hafızasıyla toplumsal belleği bir araya getirerek belirli ideolojileri ve tarihsel referansları izleyiciye aktaran anlam katmanlarını içinde barındırır. Göstergebilimsel analiz yöntemi sayesinde izleyiciyle kurulan ilişki, eserin yerleştirildiği mekânın anlamı ve kullanılan malzemelerin çağrışım gücü gibi derin anlam katmanlarının açığa çıkarılması sağlanmıştır.

6. Bulgular

6.1. Ai Weiwei'nin "Safe Passage" Adlı Çalışmasının Görsel Gösterge Analizi



Görsel 1. Ai Weiwei, Konzerthaus “Safe Passage” - Berlin Konser Evi, “Güvenli Geçiş” (2016).

Ai Weiwei’nin 2016 yılında Berlin Konzerthaus’taki “Safe Passage” adlı enstalasyonu; savaş, göç ve insani krizler gibi evrensel temaları ele alan bir çalışmadır. Enstalasyon, Berlin’deki Konzerthaus’un ön cephesine asılmış 14.000’den fazla parlak turuncu can yeleğinden oluşmaktadır.

Bu can yelekleri, Ege Denizi’ni geçerek Yunanistan’a ve Avrupa’ya geçmeye çalışan mültecilerden toplanan can yelekleridir. Yeni bir yaşam umudu ile denizleri geçip Yunanistan’a gitmek için çaba gösteren mültecileri ele alan bu enstalasyon, binlerce insanın trajedisine dikkat çekmeyi amaçlamıştır (Toluyağ, 2020, s. 111). Göç krizinin etkilerini görsel olarak gözler önüne seren bu enstalasyonda Ai Weiwei, Konzerthaus’un görkemli neoklasik mimarisi ile can yeleklerini sütunların üzerine düzenli bir şekilde yerleştirmiştir. Malzemelerin toplandığı yer olan Ege kıyıları ve yeleklerin gerçek kullanıcılara ait olması, enstalasyonun yaşanmış gerçek bir olaya atfen yapıldığının bir göstergesidir. Küçüköner (2023, s. 4945) Ai Weiwei’nin bu enstalasyonunu, Berlin Konser Evi’nde yapmasını manidar bulmaktadır. Çünkü Alman halkının sürekli konser izlemeye gittiği rahat ve konfor içinde bir yer olan bu mekândan geçen ziyaretçiler için bu yeleklerin içinden geçen ve ölüme terk edilen mültecileri çağrıştırarak empati duymalarını sağlamayı istemektedir.

Konzerthaus’un tarihi ve simetrik mimarisi, Avrupa kültürünü ve değerlerini temsil eder. Avrupa’nın mülteci sorununa duyarsız kalışına yönelik olarak turuncu can yeleklerinin parlaklığı, hem hayat kurtarmaya yönelik bir umut hem de tehlikenin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Ai Weiwei, bu eserle bir yandan (insan hakları ve dayanışma gibi değerleriyle yüzleşmesini talep ederken diğer yandan da bireyleri ve hükümetleri harekete geçmeye çağıran bir tür çağrı olarak okunabilir. Etik ve politik bir gösterge olarak söylenebilecek olan can yelekleri, gerçek kullanım amacı dışında bir bağlama yerleştirilerek mültecilerin yaşadığı çaresizlikle empati kurmaya zorlamaktadır (Aguilar, 2021). Kavramsal açıdan güçlü ifadelerle sahip olan Ai Weiwei’nin “Safe Passage” çalışması, mekân kullanımı, malzeme seçimi ve mülteci krizine dair politik eleştiriye içinde barındıran bir eserdir. Aynı zamanda bu enstalasyon, izleyiciyi pasif konumdan çıkarmış ve eserle empatik, ilişkisel bir bağ kurmasını sağlamıştır (Barry, 2019). Ai Weiwei’nin Safe Passage adlı eserinde can yelekleri, mültecilerin hayatını simgelemektedir. İnsanlık dramını vurgulayan bu eser, küresel bir farkındalık oluşturarak bu yolculuğun tehlikesine, bireysel trajedilere dikkat çeker. Bu bağlamda Safe Passage adlı enstalasyon, aynı zamanda izleyiciyi empati kurmaya teşvik ederken diğer yandan da hükümetlerin ve toplumların bu krize kayıtsız kalışını eleştirmektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düz Anlam	Yan Anlam

Ai Weiwei'nin "Safe Passage" adlı çalışması	Yelek	Cansız, Sayılabilir, Kumaş, Nesne	Mülteci Krizi, Düzensizlik, Kaos, Mücadele, İnsan Hakları, Avrupa Krizi, Göç, Çaba, Zorluk, Tehlike, Güvenlik, İnsanlık, Trajedi, Dayanışma, Kurtuluş, Kimlik, Aidiyet, Savaş, Çatışma
	Sütun	Cansız, Nesne, Sayılabilir	Mimari, Avrupa'nın Klasik Mimarisi, Kontrast, Sembol
	Bot	Cansız, Nesne, Güvenli Geçiş.	Mücadele, İmge-İkon, Kimlik, Sürgün, Ayrılık, Kaçış, Sınır ve Engeller
	Bina	Cansız, Nesne	Sembol, Kültür, Tarih, Geçmiş, Yenilik, Koruma, Toplumsal Düzen, Konser Salonu, Şarkı, Opera.
	Heykel	Cansız, Nesne, Üç Boyutlu, Sayılabilir	Sembol, Kültür, Klasik Sanat, Sanat Eseri, Modernite.

Tablo 1. Safe Passage adlı eserin Düz anlam ve Yan anlam Gösterge Çözümlemesi

Güvenlik	Tehdit
Hareket	Durgunluk
Bireysellik	Kolektivite
Hafıza	Unutulmuşluk
Sığınak	Terk edilmişlik
Doğal	Yapay
Ölüm	Yaşam
Özgürlük	Esaret

Tablo 2. Karşıtlıklar Şeması

6.2. Maya Lin'in "Vietnam Veterans Memories" Adlı Çalışmasının Görsel Gösterge Analizi



Görsel 2. Maya Lin Washington DC, Vietnam Veterans Memorial (1982)

Maya Lin'in 1982'de bitirdiği "Vietnam Gazileri Anıtı", Amerika'nın Vietnam savaşında kaybedilen askerlerini yad etmek için tasarlanmış bir anıt çalışmasıdır. Anıt, iki uzun siyah granit duvarın yerin altına doğru girip birleşmesinden meydana gelmektedir (Lin, 2000). "Anıtın uzunluğu 75m'den fazla olup, yüksekliği 3m'dir. 125 derecelik bir açı oluşturan iki üçgen yüzeyden oluşmaktadır. Anıt, siyah ve parlatılmış granite yazılmış 58.272 ismi içermektedir." (Yazıcı, 2021, s. 112). Anıtın zeminin içine doğru geçmesi, savaşa dair bir yara izlenimi oluşturmaktadır. Bu form, Vietnam Savaşı'nın Amerika'nın toplumsal hafızasında bıraktığı derin yarayı temsil etmektedir. V harfi "Vietnam" ve "Victory" (zafer) anlamına gelebilecek anlamları çağrıştırmaktadır. Ancak burada zaferden çok savaşın acı dolu sonuçlarının vurgulandığı söylenebilir.

Bu enstalasyon, yansıtma özelliği bulunan siyah granit plakalar ile yapılmıştır. Bu sayede izleyiciler, granit yüzey üzerine yazılmış asker isimlerinin yanı sıra kendi yansımalarını da görebileceklerdir. Ayrıca bu yansıma yüzey, bireylerin kendilerini kaybedilen askerlerin yerine koymalarını sağlamaktadır (Atalay, 2018, s. 1504). Anıt, pasif bir izleme alanı değil, ziyaretçinin aktif olarak katıldığı bir mekândır. Ziyaretçiler, isimlere dokunarak, kendi yansımalarını görerek, çiçek, mektup gibi kişisel eşyalar bırakarak anıtlarla fiziksel ve duygusal bir bağ kurar ve enstalasyon, bireysellikten çıkarak toplumsal hafızanın da bir parçası haline gelir. İsimlerin kronolojik olarak sıralanması, savaşın tarihini ve etkilerini zaman içinde takip etmeyi sağlar. Siyah granit, yas ve anma duygularının görsel bir göstergesidir.

Lin projesinin nedenselliğini şu şekilde açıklamıştır: "...Toprağı yarmak gibi bir dürtüm vardı. Elime bıçağı alıp, toprağı yarıp, toprağın içindeki şiddeti ve zamanla azalan acıyı yüzeye çıkarmayı hayal ettim" (Atalay, 2018, s. 1503). Soyut ve minimal bir şekilde tasarlanan bu enstalasyon, bir savaşın trajik boyutlarını göstererek Amerikan halkının tarihine dair acı bir bellek oluşturmuştur (Yazıcı, 2021, s. 112). "Vietnam Gazileri Anıtı", yalnızca Vietnam Savaşı'nda kaybedilenleri değil, tüm savaşların insan hayatı üzerindeki yıkıcı etkilerini kolektif bir hafıza üzerinden ele almaktadır. Bu enstalasyon izleyicileri, savaşın sonuçlarını düşünmeye ve empati kurmaya davet eden bir enstalasyon olarak tanımlanabilir (Lin, 2000). Dolayısıyla "Vietnam Gazileri Anıtı", bir kahramanlık anıtı olmayıp savaşın kayıplarını gözler önüne seren bir yapı olarak düşünülebilir. "Vietnam Gazileri Anıtı", enstalasyonunda savaşın trajedisi, enstalasyonda kullanılan semboller, renkler, malzemeler, toplumsal belleğin ve toplumsal hafızanın öğelerini somutlaştırarak izleyiciye toplumsal bir travmayı sorgulattığını söylemek mümkündür.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düz Anlam	Yan Anlam
<i>Maya Lin'in "vietnam Veterans memorial" isimli eseri</i>	Siyah Granit Duvar	Cansız, Sayılabilir, Somut, Nesne. Anıt, Yüzey	Yas, Keder, Kalıcılık, Acı, Gölge, Işık, Sadelik, Kurtuluş, Çatışma, Kabul Görme, Hatırlama, Yapısal Özellik
	'V' Şekli	Cansız, Nesne	İnsani Değer, Toplum, Savaş, Sembol. Derinlik, Vietnam, Zafer
	Askerlerin isimleri	Cansız, İnsan, Sayılabilir	Hatıra, Sembol, Zaman, Saygı, Birlik, Bağ, Kayıp, Kimlik, Toplumsal Hafıza

Tablo 3. Vietnam Veterans Memorial adlı eserin Düz anlam ve Yan anlam Gösterge Çözümlemesi

<i>Açıklık</i>	<i>Kapalılık</i>
<i>Geçmiş</i>	<i>Şimdi</i>

<i>Kayıp</i>	<i>Hatırlama</i>
<i>Siyah</i>	<i>Işıltılı Yüzey</i>
<i>Savaş</i>	<i>Barış</i>
<i>Yükseklik</i>	<i>Derinlik</i>
<i>Ölüm</i>	<i>Yaşam</i>
<i>Toplum</i>	<i>Birey</i>
<i>Keder</i>	<i>Mutluluk</i>
<i>Yıkıcılık</i>	<i>Yapıcılık</i>
<i>Zafer</i>	<i>Kayıp</i>

Tablo 4. Karşıtlıklar Şeması

6.3. Christo ve Jeanne-Claude ‘nin “Rideau de Fer” Adlı Çalışmasının Görsel Gösterge Analizi

Christo ve Jeanne-Claude’un ilk iş birlikleri, düzinelerce petrol varilini bez ve iple sarmayı ve bunları kamusal alanlara katmanlar halinde istifleyerek erişimi kısmen veya tamamen engellemek üzerinde kuruludur. Paris’teki Rue Visconti’deki bu mekâna özgü çalışmanın önceki yinelemeleri, Christo’nun stüdyosunun avlusundaki farklı bir versiyonun yanı sıra, ikisi de iki hafta boyunca Almanya, Köln limanına yerleştirilen 1961 tarihli “Yığılmış Petrol Varilleri” ve “Rıhtım Paketleri”nden oluşmaktadır. Özellikle “Petrol Varilleri Duvarında sanatçılar, önceki çalışmalarının kapsamını ve ölçeğini genişleterek, bir şehir sokağının bir bölümünü abluka altına alan sarılı ve sarılmamış varillerden oluşan daha büyük ve geçilmez bir duvar inşa etmişlerdir. Christo, belirli bir dış mekânı ortak ve bağlamsal olarak yanlış yerleştirilmiş bir nesneyle mekânsal olarak yeniden yapılandırma fikrinden hareket etmektedir (Volvey, 2003). Eserde 89 adet fiçî kullanılmıştır. Montajı sekiz saat süren bu fiçîler, 4,02 metre genişliğinde, 0,82 metre derinliğinde ve 4,18 metre yüksekliğindedir. Sanatçıların soğuk savaşın ve o zamanlar inşa edilmekte olan Berlin Duvarı’nın yıkıcı doğası bir tepki olan petrol fiçîleri, Avrupa genelinde giderek daha muhafazakâr ve bölücü hale gelen hükümet politikaları altında özgürlük politikalarına bir gönderme olarak inşa edilmiştir (Theartstory, 2024). Eseri izinsiz yerleştirdikleri için Parisli yetkililer eserin sökülmesini talep etmişler, ancak Jeanne-Claude onları eserin birkaç saat yerinde kalmasına ikna etmiştir. Kamusal alanda sergilenen bu anıtsal eser, Christo ve Jeanne-Claude’un Paris’te ünlenmesini de sağlamıştır (Volvey, 2003).

1949 yılında Churchill’in Avrupa’daki olaylar, bloklamaları ifade etmek için kullandığı bir metafor olan demir perde Christo ve Jeanne-Claude’un “Demir Perde” isimli enstalasyonunun da esin kaynağı olmuştur (Histoires de Paris, 2020). Toplumsal bellek, geçmişteki önemli tarihsel olayların kolektif hafızada nasıl yer ettiğini ve bu olayların sanat yoluyla nasıl yeniden şekillendirildiğini incelemek açısından önemli bir role sahiptir. Christo ve Jeanne Claude’nin “Demir Perde” isimli enstalasyonu; savaş, göç ve siyasi travmalar gibi toplumsal olayların sürekli hatırlanması ve aktarılması gereken bir gösterge olduğunu göstermektedir.



Görsel 3. Christo and Jeanne Claude Rideau de Fer (Demir Perde) Paris (1961-62)

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düz anlam	Yan anlam
<i>Christo ve Jean Claude'nin Rideau De Fer adlı eseri</i>	Variller	Cansız, Sayılabilir, Nesne	İdeoloji, Bölünme, Savaş, Politika, Toplumsal Sınırlar, Siyasi, Kültürel Öğeler, Çevresel sorunlar, Ticaret, Sanayi, Endüstri, Yıkım, Atık, Tehlike, Hareketlilik.
	Duvar	Cansız, Nesne	Sınırlar, Eşitlik, Eşitsizlik, Bölünme, Ayrışma, Sürgün, Yasak, Görünmezlik, Zıtlık, Hegemonya, Çatışma, Sürgün, Tepki.

Tablo 5. Karşıtlıklar Şeması

Ağırlık	Hafiflik
Bölünme	Birleşme

Durgunluk	Hareket
Geçicilik	Kalıcılık
Küçük	Büyük

Tablo 6. Rideau De Fer Adlı Eserin Düz anlam ve Yan anlam Gösterge Çözümlemesi

7. Sonuç ve Öneriler

Toplumsal bellek, enstalasyon sanatında oldukça önemli bir yere sahiptir. Belleği sadece bireysel bir deneyim olarak görmekten ziyade, toplumsal bir yapı olarak nasıl şekillendiği ve sanatçıların bu yapıyı nasıl eserlerine yansıttığını ele almak, sosyal olguların açıklanmasında önemli bir rol oynamaktadır. Toplumsal bellek günümüz estetik anlayışıyla birleştiğinde geçmişle bir köprü vazifesi görür ve ortak hafızayı görünür kılar. Dolayısıyla sanatçıların enstalasyonlarında ve mekânsal düzenlemelerinde kullandıkları her türlü malzeme ve sembol, toplumsal hafızanın bir parçasını oluşturur. Bu durum bireyin, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında kurduğu bilgi aktarımının bir yansıması şeklinde düşünülebilir.

Ai Weiwei, Maya Lin ve Christo & Jeanne-Claude'un eserleri üzerinden yapılan göstergebilimsel analizler, bu sanatçıların bireysel yaratıcılıklarını toplumsal bellek üzerinden nasıl ilişkilendirdiklerini göstermiştir. İncelenen her bir eser "Ai Weiwei'nin Safe Passage, Maya Lin'in Vietnam Veterans Memorial'ı ve Christo & Jeanne-Claude'un Rideau de Fer'i" toplumsal hafıza mekânları ve politik söylem alanları üzerinden analiz imkânı sağlamıştır. Eserlerde kullanılan nesneler, mekân düzenlemeleri ve malzeme tercihleri, sanatçıların toplumsal bellek üzerindeki temsil biçimlerini göstermektedir. Bu bağlamda sanat eserlerinin kültürel, ideolojik ve sembolik anlam katmanları açığa çıkarılmıştır. Barthes'in düz anlam ve yan anlam ayrımı, sanat eserlerinin tarihsel, kültürel ve ideolojik bağlamlar içinde ne tür anlamlar ürettiğini açığa çıkarır. Özellikle enstalasyon gibi çok duyulu sanat formlarında, göstergebilim analiz yöntemi; kullanılan nesnelerin, mekânsal düzenlemelerin ve izleyiciyle kurulan ilişkilerin simgesel değerini açığa çıkarmada etkili bir yöntem olarak söylenebilir. Ai Weiwei'nin can yelekleri, düz anlamda birer koruma aracı gibi görünse de Barthes'ın yan anlam teorisiyle okunduğunda bu nesneler, göç, ölüm, insanlık onuru ve uluslararası sorumluluk gibi çok katmanlı anlamlar kazanır (Barthes, 1972, s. 112). Maya Lin'in anıtında kullanılan siyah granit ise yalnızca yasla değil; bireysel yüzleşme, kolektif pişmanlık ve toplumsal travmayla ilişkilidir. Bu dönüşüm, göstergebilim analiz yönteminin duyusal semboller üzerinden derin ideolojik yapıların açıklanmasına olanak tanıdığını gösterir (Chandler, 2007, s. 145).

Elde edilen bulgular, enstalasyon sanatının geçmişin travmalarını görünür kılan ve unutturulmaya direnen toplumsal bir hafıza pratiği olduğunu göstermektedir. Maurice Halbwachs'ın toplumsal bellek kuramı, bireysel anıların ancak sosyal çerçeveler içinde anlam kazanabileceğini vurgular (Halbwachs, 1992, s. 38). Bu çerçevede, enstalasyonların bireysel değil, kolektif bir kimlik ve aidiyet duygusu oluşturduğu ortaya çıkmaktadır. Toplum, geçmişteki ortak acılar üzerinden kendini yeniden tanımlar ve bu süreci sanat aracılığıyla somutlaştırır (Anderson, 1983, s. 6).

Ai Weiwei'nin çalışması ise politik sanat ekseninde ele alınabilir; çünkü eser, izleyiciye görsel bir deneyim sunmanın ötesinde ahlaki bir pozisyon almaya zorlayan etik bir davet içerir (Bishop, 2012, s. 26). Christo & Jeanne-Claude'un "Demir Perde" enstalasyonu Henri Lefebvre'in "mekânın üretimi" kuramıyla doğrudan ilişkilidir. Mekân, fiziksel bir geçit ve ideolojik bir alan olarak yeniden üretilir (Lefebvre, 1991, s. 33). Christo & Jeanne-Claude'un projesi, kamusal alanın sanatsal müdahalelerle yeniden tanımlanabileceğini göstermektedir. Kamusal sanat, yalnızca mekânı değil, toplumsal bilinç ve hafızayı da dönüştürür (Miles, 1997, s. 53). Bu bağlamda sanat eserleri geçmişte temsil ettikleri kadar belleği de aktif olarak oluşturan araçlardır (Assmann, 2011, s. 135).

Sonuç olarak, ele alınan sanatçıların mekân, eser ve izleyici gibi unsurlar dahilinde oluşturulan enstalasyonlar ile ilişkisel bir bağ kurdukları ve anlamsal boyutta toplumsal belleği canlı tuttukları söylenebilir. Dolayısıyla enstalasyon

sanatının bireysel ve kolektif hafızayı canlı tutmada önemli bir araç olarak kullanıldığı ve toplumsal bellek üzerinde etkisi olduğunu söylemek mümkündür.

Göstergebilimsel analiz yöntemlerinin yaygınlaştırılması sayesinde görsel okuryazarlık ve analiz kapasitesinin artırılması sağlanmalıdır.

Kamusal alanlarda gerçekleştirilecek enstalasyonlar, toplumsal yüzleşmeyi kolaylaştıracak ve bu sayede genç kuşaklara yönelik eğitim ile tarihsel olayların sanatsal anlatımı, empatiyi ve eleştirel düşüncüyü teşvik edecektir. Kendinden sonraki kuşaklara da bilgi aktarımının devam etmesini sağlayan eserler üretilmesi teşvik edilmelidir.

Enstalasyonların geçici doğası göz önüne alındığında, toplumsal belleğin kayıt altına alınması adına dijital belgelenme sürecinin yaygınlaştırılması sağlanmalıdır.

Bellek ve toplumsal duyarlılık temalı sanat üretimlerinin sürdürülebilirliği için kamu destekli fonlar geliştirilmesi öneriler arasında sıralanabilir.

Kaynakça

- Aguiar, M. (2021). Salvaging hope: Representing the objects of Mediterranean migration. *Mobilities*, 16(1), 56–71. <https://doi.org/10.1080/17450101.2021.1864567>
- Anderson, B. (1983). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Verso.
- Assmann, A. (2011). *Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives*. Cambridge University Press.
- Atalay, N. (2018). Savaş ve ölüm olguları bağlamında anma mekânları: Gelibolu Yarımadası, Tırgu Jiu Parkı, Vietnam Gazileri Anıtı. *İdil*, 7(52), 1499–1506. <https://doi.org/10.7816/idil-07-52-04>
- Barash, J. (2007). Belleğin kaynakları. *Cogito*, 50, 11–22.
- Barry, K. (2019). Art and materiality in the global refugee crisis: Ai Weiwei's artworks and the emerging aesthetics of mobilities. *Mobilities*, 14(2), 204–217. <https://doi.org/10.1080/17450101.2018.1533683>
- Barthes, R. (1972). *Mythologies* (A. Lavers, Trans.). Hill and Wang.
- Barthes, R. (1977). *Image-music-text* (S. Heath, Trans.). Fontana Press.
- Basualdo, C. (2008). Sabit olmayan kurum (U. Apak, Çev.). *Sanat Dünyamız*, 108, 165–173.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Chandler, D. (2007). *Semiotics: The basics* (2nd ed.). Routledge.
- Connerton, P. (2011). *Toplumlar Nasıl Hatırlar?* (S. Gündüz, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Gürpınar, A. A. (2019). *Çağdaş sanatta anı ve bellek kavramı* [Yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü].
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory* (L. A. Coser, Ed. & Trans.). University of Chicago Press.
- Halbwachs, M. (2022). *Toplumsal Bellek* (A. Ülker, Çev.). Heretik Yayıncılık.
- Histoires de Paris. (2020, November). *Le rideau de fer de la rue Visconti de Christo et Jeanne-Claude*. <https://www.histoires-de-paris.fr/rideau-fer-rue-visconti-christo-jeanne-claude/>
- Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık anıları: Bellek yitimi kültüründe zamanı belirlemek* (K. Atakay, Çev.). Metis Yayınları.

- Kılınçarslan, R. Ö. (2007). *Günümüz sanatında zaman ve bellek kavramlarının görsel açılımları* [Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi].
- Küçüköner, H. (2023). Kavramsal sanat perspektifinden Ai Weiwei ve toplumsal hassasiyeti. *Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, 9(76), 4939–4946. <https://doi.org/10.29228/smryj.7295>
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Blackwell.
- Lin, M. (2000). Making the memorial. *New York Review of Books*, 47(17), 33–35.
- Luhmann, N. (2012). *Theory of society: Essays on self-reference*. Stanford University Press.
- Miles, M. (1997). *Art, space and the city: Public art and urban futures*. Routledge.
- Öçalan, G. (2007). *Çağdaş sanatta bir anlatım dili olarak video ve enstalasyon* [Yüksek lisans tezi, Sakarya Üniversitesi].
- Sancar, M. (2007). *Geçmişle hesaplaşma*. İletişim Yayınları.
- Sarıkartal, Z. (2007). Sanat alanının küresel kurumsallaşması ve yerleştirmenin (enstalasyon) gelişimi. *Sanat Yazıları*, 16, 139–154.
- Schudson, M. (1997). Dynamics of distortion in collective memory. In D. L. Schacter (Ed.), *Memory distortion: How minds, brains, and societies reconstruct the past* (pp. 346–364). Harvard University Press.
- Stallabrass, J. (2009). *Art incorporated: The story of contemporary art*. Oxford University Press.
- The Art Story. (2024, November 23). *Christo and Jeanne-Claude*. <https://www.theartstory.org/artist/christo-and-jeanne-claude/>
- Toluyağ, D. (2020). Sanat pratiğinde enstalasyon, mekân, nesne ve sanatçı örnekleri. *Akademik Sanat*, 5(11), 101–114. <https://doi.org/10.34189/asd.5.11.007>
- Volvey, A. (2003). *Art et spatialités d'après l'œuvre in situ outdoors de Christo et Jeanne-Claude* [Doktora tezi, Université Panthéon-Sorbonne–Paris I].
- Woolfolk, A. E. (1993). *Educational psychology*. Allyn & Bacon.
- Yazıcı, F. (2021). “Cumhuriyet tarihi düzenlemesi” projesi özelinde anıt heykelde konumlandırma sorunsalı. *Journal of Arts*, 4(2), 105–117. <https://doi.org/10.31566/arts.4.2.05>
- Yücel, D. (2022). *Türkiye’de 1990 sonrası video sanatında toplumsal belleğin kaydı ve ortak hafızalar inşa etmek* [Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi].
- Zerubavel, E. (1996). Social memories: Steps to a sociology of the past. *Qualitative Sociology*, 19(3), 283–299. <https://doi.org/10.1007/BF02393273>

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Ai Weiwei. (2016). *Konzerthaus “Safe Passage”* [Fotoğraf]. *CNN Style*. <https://edition.cnn.com/style/article/ai-weiwei-berlin-life-jackets/index.html>
- Görsel 2.** Christo & Jeanne-Claude. (1961–1962). *Rideau de Fer (Iron Curtain)* [Fotoğraf]. <https://christojeanneclaude.net/artworks/the-iron-curtain/>
- Görsel 3.** Lin, M. (1982). *Vietnam Veterans Memorial* [Fotoğraf]. *Surface Magazine*. <https://www.surfacemag.com/articles/maya-lin-vietnam-veterans-memorial/>