

GÜZEL SANATLAR

ALANINDA AKADEMİK ÇALIŞMALAR -I

2025/1

Editörler:

Prof. Melihat TÜZÜN

Dr. Öğr. Üyesi Yıldırım Onur ERDİREN

ARTİKEL AKADEMİ: 373

Güzel Sanatlar Alanında Akademik Çalışmalar - I (2025/1)

Editörler:

Prof. Melihat TÜZÜN

Dr. Öğr. Üyesi Yıldırım Onur ERDİREN

ISBN 978-625-5674-12-8

Birinci Basım: Eylül - 2025

Ofset Hazırlık: Artikel Akademi

Baskı ve Cilt: Uzunist Dijital Matbaa Anonim Şirketi
Akçaburgaz Mah.1584.Sk.No:21 / Esenyurt

Matbaa Sertifika No: 68922

Artikel Akademi bir Karadeniz Kitap Ltd. Şti. markasıdır.

©Karadeniz Kitap - 2025

Akademik etik kurallara
bağlı kalınarak yapılacak olan alıntılar ve tanıtım maksadıyla yapılacak
olan kısa alıntılar dışında, yazılı izni alınmadan, tümünün veya bir
kısımının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla, basımı, yayımı,
kopyalanması, çoğaltımı veya dağıtımı yapılamaz.

KARADENİZ KİTAP LTD. ŞTİ.
Koşuyolu Mah. Mehmet Akfan Sok. No:67/3 Kadıköy-İstanbul
Tel: 0 216 428 06 54 // 0530 076 94 90

Yayıncı Sertifika No: 19708
mail: info@artikellakademi.com
www.artikellakademi.com

GÜZEL SANATLAR ALANINDA AKADEMİK ÇALIŞMALAR -I 2025/1

Editörler:

Prof. Melihat TÜZÜN

Dr. Öğr. Üyesi Yıldırım Onur ERDİREN

YAZARLAR

Prof. Dr. İhsan DOĞRUSÖZ

Prof. Dr. Mustafa Cevat ATALAY

Doç. Dr. Metin UÇAR

Doç. Serdar DARTAR

Doç. Dr. Vahdet Yasin AKYÜZ

Dr. Öğr. Üyesi Derya ÜLKER

Dr. Öğr. Üyesi İpek ŞENEL ÖZAYTEN

Dr. Öğr. Üyesi Seyit Mehmet BUÇUKOĞLU

Dr. Öğr. Gör. Sibel ALEMDAR ÇATALBAŞ

Öğr. Gör. Senay ŞEYRANLI

Arş. Gör. Sinem ÜNAL GERDAN

Aleyna ÇEVİK

Merve YEŞİL ADA

artikol
akademi

İsim sıralaması akademik ünvanlar
dikkate alınarak düzenlenmiştir.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	7
CHAPTER I	
EXPERIMENTAL ANALYSIS OF REPEATED FORMS IN THE “PAPER BAG” INSTALLATION (VARNA, BULGARIA, 2017)	9
Mustafa Cevat ATALAY	
2. BÖLÜM	
MARY CASSATT’IN PORTELERİNDE ANNE-ÇOCUK İLİŞKİSİ VE DUYGUSAL BAĞLANTI	29
Aleyna ÇEVİK	
3. BÖLÜM	
GÖRME KURAMLARINA YENİDEN BAKIŞ: GÖRME ARAÇLARI VE TEKNOLOJİLERİ İLE ÖZDEŞLEŞEN ÖZNE VE NESNE	41
Derya ÜLKER	
4. BÖLÜM	
KİNETİK SANAT, BOTANİK SANAT VE ARAZİ SANATININ BİLİMLE OLAN İLİŞKİSİ ÜZERİNDEN OKUNMASI	61
İpek ŞENEL ÖZAYTEN	
5. BÖLÜM	
KANDINSKY’NİN LİRİK SOYUTLAMA TEKNİĞİNDE DUYUSAL ALGI VE RENK TEORİSİ ÜZERİNE BİR İNCELEME	75
Merve YEŞİL ADA & İhsan DOĞRUSÖZ	
6. BÖLÜM	
YEREL SANATÇILARIN İZİNDE ARNAVUTLUKTAKİ BAROK DÖNEMİ DUVAR RESİMLERİ	89
Metin UÇAR	

7. BÖLÜM

TEZHİP SANATININ TEMELLERİ:

MOTİFLER, TEKNİKLER VE TARİHSEL GELİŞİM 107

Senay ŞEYRANLI

8. BÖLÜM

MELANKOLİ VE YALNIZLIK KAVRAMLARININ SANATA ETKİSİ 137

Serdar DARTAR

9. BÖLÜM

SANATIN ONTOLOJİSİ: GÜZEL SANATLARDA VARLIK

VE TEMSİL SORUNSALI 155

Seyit Mehmet BUÇUKOĞLU

10. BÖLÜM

“ÖTEKİLERİN SÖYLEMİ: FEMİNİSTLER VE POSTMODERNİZM” ÜZERİNE

İNCELEME 169

Sibel ALEMDAR ÇATALBAŞ

11. BÖLÜM

HASTALIKLAR VE TİPOGRAFİ:

GÖRÜNMEYENİ GÖRÜNÜR KILMAK 180

Sinem ÜNAL GERDAN

12. BÖLÜM

MASALDAN TİYATROYA UYARLAMA VE BİR ÖRNEK:

KELOĞLAN’IN ANASI 197

Vahdet Yasin AKYÜZ

ÖNSÖZ

Sanatın evrensel dili, yüzyıllardır insanlık tarihinin aynası olmuş, medeniyetlerin ruhunu ve düşünsel derinliğini yansıtmıştır. Görsel sanatların, işitsel sanatların, sahne sanatlarının ve tasarımın geniş yelpazesi, estetik deneyimlerin ötesinde, toplumsal, kültürel ve felsefi birçok katmanı barındırır. Bu zengin ve dinamik alanın akademik düzlemde incelenmesi, hem geçmişin mirasını anlamak hem de geleceğin yaratıcı potansiyelini şekillendirmek adına büyük önem taşımaktadır.

Alanında uzman, değerli akademisyenlerin titiz çalışmalarıyla hayat bulan her bir bölüm, güzel sanatların farklı disiplinlerini, çağdaş yaklaşımlarını ve derinlikli analizlerini okuyucuya sunmaktadır. Kitabımız, monolitik bir bakış açısı yerine, her biri kendi özgün araştırma metodolojisi ve perspektifiyle konuya yaklaşan farklı seslerin bir araya gelmesiyle zenginleşmiştir. Bu çok seslilik, güzel sanatların doğasındaki çeşitliliği ve çok boyutluluğu yansıtmakla kalmayıp, okuyucuya geniş bir düşünsel ufuk açmayı hedeflemektedir.

Kitabın sayfaları arasında, sanat tarihinin köşe taşlarından çağdaş sanatın deneysel pratiklerine, sanatsal üretimin felsefi temellerinden dijital sanatın yeni ifade biçimlerine kadar uzanan geniş bir yelpaze bulacaksınız. Her bölüm, yalnızca bilgi aktarımı yapmakla kalmayacak, aynı zamanda eleştirel düşüncüyü tetikleyecek, yeni tartışma alanları açacak ve okuyucuyu kendi sanat yolculuğuna dair derinlemesine bir sorgulamaya davet edecektir.

Bu eserin ortaya çıkmasında emeği geçen tüm değerli akademisyenlerimize, bilgi birikimlerini ve araştırmalarını bizlerle paylaştıkları için ve destekleri için Artikel Akademi çalışanlarına en içten teşekkürlerimizi sunarız.

Güzel Sanatlar Alanında Akademik Çalışmalar-I (2025-1) kitabının, öğrenciler, araştırmacılar, sanat profesyonelleri ve sanatseverler için ilham verici bir kaynak olmasını dileriz. Sanatın dönüştürücü gücünü, akademik derinlikle birleştiren bu çalışmanın, gelecekteki araştırmalara zemin hazırlamasını ve güzel sanatlar alanındaki bilgi üretimine ivme kazandırmasını temenni ederiz.

Keyifli okumalar ve sanatla dolu keşifler dileriz.

Editörler:

Prof. Melihat TÜZÜN

Dr. Öğr. Üyesi Yıldırım Onur ERDİREN

CHAPTER I

EXPERIMENTAL ANALYSIS OF REPEATED FORMS IN THE “PAPER BAG” INSTALLATION (VARNA, BULGARIA, 2017)

Prof. Dr. Mustafa Cevat ATALAY

Ankara Hacı Bayram Veli University,

Art and Design Faculty

mcevata@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7498-4722>

INTRODUCTION AND CONCEPTUAL FRAMEWORK

The recurring bag form in the “Paper Bag” installation opens up a multi-layered field of inquiry within contemporary art practices, both formally and conceptually. From a Jungian psychology perspective, the bag form transcends being merely an everyday object and emerges as a metaphor directly referencing humanity’s collective unconscious archetypes. The artwork is not merely a one-way presentation to the viewer. Rather, the artwork manifests as a dynamic surface that engages the recipient’s (viewer’s) layers of consciousness and memory, reconstructing meaning with each new reading in line with Eco’s concept of the ‘open work’. Therefore, the artwork should be considered more than a passive object, but rather a complex system that interacts with the viewer, allowing for the emergence of a different meaning each time. From the perspective of Jungian Psychology, the artwork is not merely a production of art, but a multilayered tool of communication that references humanity’s collective intellectual conscious and subconscious, intersecting the viewer with the shadows of their humanity. Therefore, it can be said that what is seen is not always what is seen. Analyzing all aspects of the “Paper Bag” installation requires looking at the work from different perspectives and perhaps the bag archetype.

BAG AS AN OBJECT

The bag is one of the important tools produced by humans since the existence of humanity. As far as we know, this means of transportation was used by people during the hunting and gathering era to carry certain items and especially for transporting food and liquids. While these generally contain some organic components produced from nature, their simplicity is quite apparent. The bag is a functional artifact that meets the basic transportation need of daily life; however, in the historical process, it has become an integral component of the whole of clothing by being articulated with ornamentation practices and the circulation of the fashion economy (Visual: 1). It spreads across different price ranges due to its typological diversity (material, size, form) and production regimes (handcrafted – mass production); this transforms the bag from being merely an item of use into a visible indicator of class positions and cultural preferences. Its widespread use across genders shows that the object functions as an interface that reproduces/disrupts gender codes. At the semantic level, the bag can be read as a contemporary derivative of the “container” archetype within a Jungian framework: its functions of containing – protection – storage activate images of security and sufficiency (satisfaction); The capacity to accumulate and carry points to the idea of “multitude.” Consequently, the bag is a cultural device that bridges material culture and the symbolic order, entering circulation by being worn on the body and simultaneously communicating identity and status.



Visual 1. *Embossed panel.* Neo-Assyrian Period, c. 883–859 BC. Mesopotamia, Nimrud (ancient Kalhu). Assyrian culture. Gypsum, 92 1/4 × 95 1/2 × 4 1/4 in. (234.3 × 242.6 × 10.8 cm). New York: The Metropolitan Museum of Art. Accessible at: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/322613>

Paper bags became widespread as a result of the Industrial Revolution, a consequence of the increased affordability of paper and the mechanization of production. This process, along with the widespread use of disposable carriers, later progressed parallel to the mass production of plastic bags. In modern culture, the mass-produced paper bag is considered a typical object of consumer culture. On the one hand, the bag signifies circulation and displacement; on the other, it is a functional accessory for carrying purchased items.



Visual 2. ¹AI visualization depicting a paper bag production line. Produced using Adobe Firefly Licensed Software (2025).

“Artworks generate diverse interpretations, and interpreting a work of art is generating meanings.” (Barrett, 2012p. 7). In this context, interpreting a work of art requires consulting not only its formal characteristics but also its historical context, the artist’s intention, and the viewer’s subjective experience. The interpretive process necessitates the combined use of aesthetic, sociological, and cultural perspectives to uncover the work’s multilayered meanings.

¹ This image was created using the artificial intelligence-based Adobe Firefly tool to support the conceptual context of the research; it does not have a historical or documentary nature.

In the context of the installation, the bag as a well-known, everyday object signifies a familiar, everyday connection to life. The mind transforms this object into a part of the artwork, both archetypal and ordinary, transforming it into effective tool of inquiry. Unconscious expectations about the bag's content can contribute to the viewer's contextualization. Even the mere emptiness of the bags may itself be read as a metaphor, generating new questions around the concepts of emptiness and deprivation. Bags are associated with journey, movement, and transience; this wandering nature transcends their everyday function and contrasts with artistic drawings and paintings. Thus, they represent an experimental artistic approach to consumer culture and rapid production processes. At the heart of the work is a critique of mass production. As Danto puts it, "to understand a work of art is to grasp the metaphor that is always there," and in this context, the bag reveals the metaphorical potential within the ordinary (Danto, 2012p. 193).

COMPOSITION AND PLACEMENT

The designed work consists of two plinths made of particle board, one large and one small, a net used in nautical use, and bags. **Bulgaria, Varna At the Boris Georgiev Art Gallery** It was conducted between December 7-10, 2017. As Leppert stated, *The 'meaning' acquired by images does not depend solely on their specific content and how people define that content. Another factor that partially determines this meaning is the place where the artworks are exhibited, that is, the physical space in which they are placed.* (2009, p. 28).

The large plinth belongs to the space and was present there before installation. During installation, the plinth was first covered with mesh, followed by the other components. Just before installation began, the plinth, the sculpture stand in front of it, and the mesh stretched across it were conceived as the starting point for a dialogue between the artwork and the viewer, a network of interconnected relationships. Ultimately, the mesh structure in the background was chosen to emphasize the interconnectedness of all elements.

This choice offers a practical solution while simultaneously evoking the idea that information flows between elements. Thus, the installation is conceived as a search for egalitarian balance, where the relationships between them contribute to the phenomenology of the work while preserving the visibility of individual subjectivities. Compositionally, the bags are arranged in a grid pattern and spaced evenly across the network. Rather than representing a distinct

location, each bag establishes a cohesive field of tiles on the network. Visual weight is directed towards the totemic form on the vertically positioned panel. In the context of the balance-asymmetry relationship, the central mass is positioned at the bottom of the composition.



Visual 3. Mustafa Cevat Atalay, "Paper Bag" installation The initial phase of the project, 2017. Total dimensions: 230 × 160 × 50 cm. A view from the installation process.

MASS PRODUCTION, AURA AND REPETITION

"What fades away in the age of mechanical reproduction is the aura of a work of art. This is a symptomatic process whose significance and meaning transcend the realm of art. Furthermore, a generalization can be made by sa-

ying that the technique of reproduction removes the reproduced object from the realm of tradition. By making numerous reproductions, the unique existence of a thing is replaced by numerous copies. By enabling the viewer or listener to follow it in its place, the reproduced object is also given a vitality. These two processes lead to a tremendous rupture of tradition, which is the antithesis of the crisis of the age and the renewal of humanity. ” (Benjamin, 2013, p. 51)

The mass-produced bag is considered a typical example of aura loss and the circulating copy. Repetitive modules, by producing partial variations on similar compositional criteria and color palettes, open up a discussion about how the boundary between copy and original is established. The installation’s equidimensional carriers contrast with the variable forms on their surfaces; this contrast aims to destabilize the viewer’s gaze. Mass-produced bags are standardized in terms of size and shape. This suggests a uniform approach; standardization minimizes the possibility of deviation and quirkiness based on difference and ‘error.’ In contrast, the images on the bags differentiate the mass-produced attitude of the bags, suggesting a tension between the content and the exterior. The ordinariness of industrial paper, which allows for rapid and high-volume production, and the visual applications on the surface re-mark an ordinary carrier with artistic forms, a tension that transforms its meaning. The interior of the bags is functionally ‘space’ While the outer surface contains the product, it generates imaginative and aesthetic value and meaning. Thus, the product proposes to simultaneously discuss the paradigm of singularity in terms of both reproduction and artwork. Ultimately, while the bags converge due to the same size standard, they differentiate and individualize thanks to the formal and iconographic variations on their surfaces.

The metaphor established by simple paper bags suggests that the installation may offer the viewer a different form of reception. The composition of the panels, with its connotations of rhythm and action, can be interpreted as aiming to guide the viewer into the work. In this context, aesthetic reading can be approached on a theoretical-conceptual level rather than the object’s everyday function, inviting the viewer to a reflective process. Repeated panels can create a simplification of perception by fragmenting the surface; the small and large variations seen within each unit allow for formal analysis. While the yellow-blue contrast highlights the figure-ground distinction, it can also be argued that it partially flattens spatial depth. The dark masses beneath the bags can be interpreted as elements evoking a search for balance.



Visual 4. Mustafa Cevat Atalay, “Paper Bag” installation, 2017. Total dimensions: 230 × 160 × 50 cm. Acrylic paint on paper bag, 32 × 42 cm, 16 bags. Images from the artist’s installation process in the exhibition space

The images above provide a glimpse into the overall dimensions of the work and document the installation process of the bag paintings in the exhibition space. The installation’s grid-like organization on a black background makes spatially visible the emphasis on hierarchical composition, rhythmic repetition, and icon-like centralization discussed in the article.

METHOD

The method in this study is based on the combined evaluation of the work’s periodic context, stylistic characteristics, and plastic analysis. Artworks are informed by the political, cultural, sociological, and economic conditions of the era in which they appear; the artist creates in interaction with these conditions. Therefore, the work’s periodic character determines its classification and technical analysis. The artist’s unique approach paves the way for new explorations within existing styles. Plastic elements such as composition, color, light, form, and space were considered during the analysis process, and the work’s aesthetic

value and potential communication with the viewer were interpreted through the relationships established by these. As Leyla Varlık Şentürk has stated, the periodic context and plastic elements are fundamental criteria for interpreting a work; as the artist is informed by social and cultural conditions, the work becomes a concrete manifestation of the relationship between these conditions and the artist (Şentürk, 2012, p. 21–23).

However, even if an artist attempts to analyze their own works from an art-science perspective, these analyses are meaningful only for their own production; they are neither superior nor less valuable than the analyses of other artists. Because at this point, the artist ceases to be a producer and becomes a receiver of the work. Therefore, their interpretation is not fundamentally different from the interpretations of other viewers. Furthermore, the artist’s analysis remains limited to their own style and technique; it cannot extend to other periods or techniques. Therefore, criticism must be approached on a disciplinary basis, beyond the artist’s own position (Erinç, 2004, p. 33–34).

FORMAL ANALYSIS OF PAINTINGS

Discussing bags as art objects requires an analytical examination of their pictorial order. In the context of Benjamin’s concept of “aura,” a tension arises between singular and unrepeatable gestural-calligraphic traces and the variants that proliferate within mass production; the threshold between the original gesture and reproduction determines both the perceptual status of the object and the viewer’s mode of reception. In this context, the gestural quality of the brush strokes produces a measured expression, while “*controlled chance*” creates surface differentiation by establishing a flexible relationship between affect and form; gestures function almost as signatures, making visible the traces of the beginning and end of the action. Weber’s approach is revealing on this point: for him, the first and necessary step in encountering a work of art is “aesthetic arousal”; that is, the viewer first experiences the work as an emotional shock. However, this excitement is followed by a second stage, “mentalization,” in which the work is conceptualized, explained, and interpreted. In Weber’s words, the living essence of the artwork lies precisely between these two stages. Therefore, gestural variations in the installation are the fundamental factors that generate not only formal diversity but also aesthetic arousal in the viewer (Weber, 1995, p. 22).

Layers of paint and brushstrokes are elements that both disrupt and organize

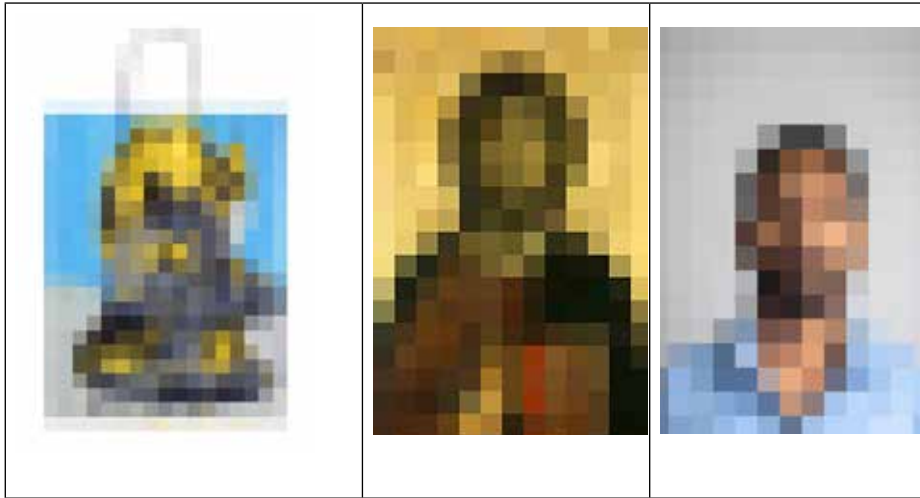
coincidence. Here, “chance” is not arbitrary, but a “*controlled chance*”; while color, brushstroke, and drips offer variability, they operate within a pre-established structure. This, in Gombrich’s words, “*What we see in such random formations is based on our ability to detect objects or images that we have stored in our spiritual world in these formations.*” (Gombrich, 1992, p. 183) confirms his proposition.

“The perception of lines as gestural signatures coincides with Arnheim’s emphasis that the line is a visual element that not only determines boundaries but also carries a sense of movement and direction” (Arnheim, 2010, p. 115).

All the illustrated bags in the installation measure 32 × 42 cm and were produced in 2017. Each bag bears a signature that emphasizes its uniqueness as an art object. The retention of the carrying handles was a conscious choice aimed at preserving the object’s formal integrity. Light ultramarine blue and gray-white were applied in opaque layers, creating an opaque effect on the yellow base. White was applied translucently, while gray drips and dense black brushstrokes became prominent on the surface. Techniques included broad brushstrokes, fine lines, dripping, splattering, and flowing, while tools such as the spatula and palette knife guided the surface formation.

In the paintings on the bags, the cartoon figures are abstract, and their placement is shaped by a common calligraphic style across three distinct planes—background, foreground, and the figures themselves. Black, blue, and yellow are actively used as the color palette. While the compositions are based on gestural and improvisational construction, they can be said to be influenced by the spatial structure of the icons and grounded in philosophical and phenomenal perspectives. The established planning demonstrates a technical pursuit and carries an instinct not only to reference the technical composition of the icons but also to utilize it in the layouts. A color palette of black, blue, and yellow is prominently used in the works. While the compositions emphasize a gestural and improvisational construction, it can be argued that the icons’ understanding of space can be contextualized. Such an interpretation suggests that the spatial arrangements seen in the works are not merely formal choices, but also a relational connection established by specific traditions in art history. In the works, a “totemic” vertical mass positioned at the center is supported by a flat, shallow background (a golden yellow field and a flat blue surface) around it. No distinct horizon line, perspective depth, or successive spatial layers are visible. This arrangement approximates the hierarchical centralization, frontality, and de-spaced surface of icons rather than the logic of horizontal striping and recession in landscape painting. The similarity emerges not through iconog-

raphic elements but through the schematic layout—the central vertical mass, the shallow background, and the pedestal-like section at the bottom—and the color palette. The composition can also be related to portraiture in some ways; however, the emphasis on certain colors and shapes brings the bags closer to the concept of icon composition but distances them from icon portraiture and portrait paintings. This is because, while portraiture depicts various themes within visual reality, “color” and “form” become tools for generating meaning in the icon and bag paintings.



Visual 5. Left: Mustafa Cevat Atalay, *Composition*, 2017, acrylic paint, on paper bag, 32 × 42 cm (pixelated image). Center: Byzantine Icon, *One Pantokrator* (pixelated image). Right: Modern portrait photograph (pixelated image).

Despite their distinct historical and cultural contexts, the three images here exhibit a common compositional organization. The first is a work by the artist based on gestural abstraction, the second is a Byzantine icon, and the third is a modern portrait photograph. A central vertical mass is prominent in all three: the abstract form in the bag, the sacred figure in the icon, and the face in the portrait. The function of the background is also similar; the icons have a gold background, the portraits have a neutral background, and the bags have yellow and blue color blocks, creating planes that emphasize the figure/form. However, the distinctions are clear: the works on the bag reference the hierarchical order of the icons and the central framing of the portraits, while suggesting a third visual plane through abstract aesthetics. The pixelated work image and the vertical mass concentrated at the center, along with the yellow and blue contrast, point to the icons’ understanding of surface, while the gestural smears

evoke an abstract expressionist approach. This composition suggests an interpretation that draws on a historical layer and establishes a connection with the artistic disciplines of civilizations that have lived in Anatolia.

The composition is characterized by a distinct separation of colors and planes; transitions are sharp, and the forms emphasize the layered structure through a contrasting style. The abstract approach is integrated with calligraphic gestures, and the work suggests a multilayered experience on both visual and intellectual levels. Gestural abstraction blurs the iconographic meaning. However, the formal scheme is preserved, and the content transforms in a different direction. Each bag form engages with calligraphic elements nourished by the central mass. The dense layers of acrylic paint create a dynamic energy on the surface and create a distinct contrast with the black background. The tension between the bags and the gestural forms on the grid can be read through the contrast between the pedestal-like structure and the geometric order.



Visual 6. Mustafa Cevat Atalay, “Paper Bags” are part of the installation, 2017. Acrylic paint on paper bag, 32 × 42 cm. “A piece of panel

separated from its colors”

The black-and-white arrangement highlights the paintings’ formal structure and the intensity of the gestural lines. The removal of color highlights the layers that make up the composition, strengthening the form’s sculptural impact. The works’ reproducibility and formal interweaving open up the question of multilayeredness. Analysis of the layers demonstrates the production of multiple meanings on ordinary paper surfaces. A chaotic and energetic attitude emerges in the painting on the decolored bag. Although the color disappears, the intensity of the contrast elevates the form to a graphic and structural character. The repetitive lines evoke calligraphic writing, while the thick black outlines suggest emotional tensions. The lines contrast with random textures, sometimes displaying a careless attitude. This instinctive approach can be linked to the tradition of “automatic drawing”; movement confined within the panel’s boundaries bears resemblance to expressionist and surrealist automatism.

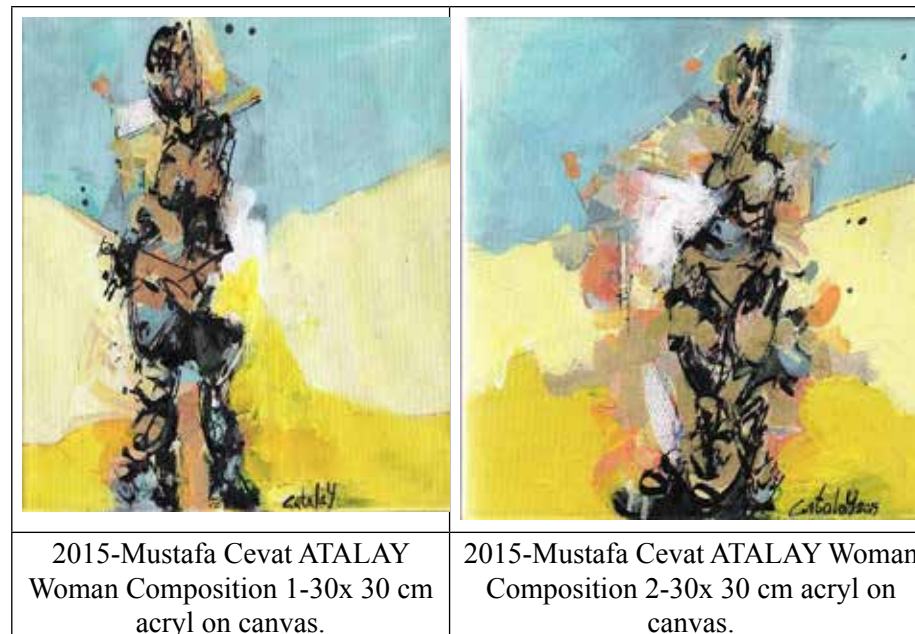
The lines transcend the paper bag’s industrial identity, offering a unique rhythm. This spontaneous movement transfers the artist’s subconscious and immediate emotions to the surface, placing the viewer in the position of an active observer. The black lines are offset by opaque layers, merging with the fluidity of the paint drops and shifting direction; sometimes they descend with gravity, sometimes they leap upward, rejecting the horizontal order. While the bag forms maintain their similarity, the lines produce variations that are close but not entirely overlapping, in an experimental tiling logic. Abstract and organic forms, despite the clarity of their contours, blur into gray tones, creating new structures. The use of gesture and line, while connecting with traditional art, primarily emphasizes gesture-based shaping.

The varying thickness of the lines creates different weights on the surface. The broad black brushstroke in the center creates a flow approaching an “S” shape and adds dynamic movement to the composition. The arrangement of black lines and gray spots adds a strong contrast to the yellow background. The contrast between the matte black and the brightness of yellow is transformed into a cool-warm color balance with the addition of blue tones, creating a triadic color relationship (yellow-black-blue).

At the form level, downward-facing vertical and horizontal lines create a sense of sculptural structure; the contrast between the fluid forms and the geometric rigidity of the bag’s edges creates tension on the surface. The black mass, occupying approximately 40–45% of the composition, shifts the center of gravity to the left. Yellow spaces above create framing areas, while blue zones

create an enveloping atmosphere. The black forms sometimes blend into the background and are defined by sharp contours in other places. The energetic structure of the lines evokes an existential action; vertical movements reinforce the effect of rising on the surface. The horizontal and vertical arrangement creates asymmetrical tension rather than static balance.

The color choices carry iconographic allusions: yellow evokes holiness and light, blue the celestial realm, and black the void or destructive forces. Yellow comes to the fore, blue retreats, and black heightens the contrast, intensifying the dramatic effect. This choice reflects a trend continued in the artist’s later works (dated 2015).



Visual 7. Mustafa Cevat Atalay, Woman Composition 1-30x30 cm acryl on canvas. In the Collection of Prof. Melihat Tüzün

A continuity of gestural and calligraphic traces is evident between the bag series and the canvas works. In both productions, the intensity of black lines and the yellow-blue contrast play a decisive role. The yellow-blue-black triad serves as a fundamental tool in the transformation of ordinary objects and the abstraction of the figure. This color relationship creates both formal and intellectual continuity between the works. The yellow-cream background and the light blue area at the top define the spaces surrounding the figure. The sharp contrast between the figure and the background directs the viewer’s focus to the

black form. The artist uses rotations and actions in a context similar to bodily movements to intensely convey his energy into the work. These movements mediate the discharge of mental intensity and are linked to impulsivity, anger, anxiety, and repressed impulses.

Curving lines symbolize unconscious and emotional expression, stemming from internal impulses rather than a rational plan. Similar flows reveal personal formal preferences, creating signature traces. This reveals a direct psychological connection between the artist and the work. The rhythm of the lines renews themes carried over from the past. Interlocking and multilayered weaves reflect mental or spiritual conflicts, coexisting different emotional tones on the same surface. The archetypes of rounded shapes connect with the viewer, facilitating the work’s reception. Technically, the surface is constructed by applying wet-on-wet paint, then drying and adding new layers.

This installation demands that the viewer not simply encounter a visual object but become an active subject in the interpretive process. In the words of Umberto Eco, “there are works that are ‘open’ to the continuous creation of internal relations that the viewer will uncover during the act of perceiving the totality of the incoming stimulus” (Eco, 2001, p. 34); in this context, the bags become participatory elements, not static but reshaped by interpretation.

Bleeding is generally not visible in black lines; the boundaries are defined by sharp lines. Conversely, bleeding is noticeable in white areas. The sudden and energetic beginnings in black shapes, sharply tapering like sword tips, demonstrate a disciplined balance of speed and pressure. It can be observed that the pressure is reduced during the movement after the brush’s sudden contact with the surface. The use of dry brushing is also observed in black applications.



Visual 8. Mustafa Cevat Atalay, *Composition* Detail from the series, 2017. Acrylic paint on a paper bag, 32 × 42 cm. Detail from the work. The dry brush technique is also seen in the application of black color.

The intensity of black on the surface at times subtly subdues the influence of yellow and blue, transforming their pictorial value. Gesture and dynamism emerge in the rendering of black forms; the process is integrated with a controlled, spontaneous attitude. Curving lines evoke a perception of movement in the viewer and establish a closeness with the surface. The uninterrupted flow of lines reinforces this controlled, spontaneous attitude. Thick and thin transitions and flows can be read as “a record of a moment” bearing the trace of time; thus, the work becomes not only a visual surface but also a trace of action. The “S” and circular forms produced by the predominance of black reveal a spontaneous process that points to neuromotor characteristics beyond aesthetic contours. The use of contrasts carries a strong communicative intent by attracting attention and directing focus. The black and white value contrast produces a high level of arousal and focusing effect, while the yellow (warm-hot) and blue (cool-cold) background relationship offers a balancing element for emotional tone. However, this balance may vary depending on individual experiences and cultural contexts.



Visual 9. Mustafa Cevat Atalay, *Composition Series*, 2017. Acrylic paint on paper bag, 32 × 42 cm, 16 pieces. Each piece signed, artist's archive

From a contrast perspective, the brushstrokes create an unbalanced weight on the light background; yet the dark form still appears more dominant and decisive. There is neither horizontal nor vertical symmetry in the works, nor is there any linear order in color perspective. The yellow background, with its “light” effect, guides the form, suggesting a context that could be linked to religious iconology. Since similar allusions are found in some of the artist's previous works, it can be argued that this search for connection is ongoing.



Visual 10. Mustafa Cevat Atalay, *“Paper Bag” installation*, completed phase ready for exhibition, 2017. Total dimensions: 230 × 160 × 50 cm.

GENERAL EVALUATION AND CONCLUSION

The artwork consists of acrylic paintings on 16 paper bags, each measuring 32 × 42 cm. Each piece, with its distinct abstract expression, enriches the analysis of the whole and offers the viewer the opportunity to approach it from different perspectives. Instead of mathematical repetition, the work's construction prioritizes small deviations; these deviations make the effect of randomness apparent. The use of paper bags instead of canvas signals a spontaneous and experimental approach, while also emphasizing that art can exist on unexpected surfaces. Curved lines, in contrast to straight and rigid lines, produce a more emotional and chaotic effect. The work discusses the mass-production aesthetics of industrialization through gestural abstraction, while also situating consumer culture in a critical context. Benjamin's concept of “aura” is inverted, attempting to reconstruct an auratic experience through singular gestural traces on a reproducible product. A holistic analysis of the bags triggers the viewer's search for focus through the sum of the parts, but this search often remains unclear. Each panel is situated in a tension between “original craftsmanship” and “copy”: the brushstrokes are singular, while the composition is repetitive. This duality resurfaces Benjamin's critique of mechanical reproduction. The question of whether the work consists of a single panel or the union of all the panels is intentionally left open. The “Paper Bag” image in the series functions both as a two-dimensional painting surface and, when hung in space, as a sculptural object. The bags form an informatic network, covering the floor and, together with the pedestal, transforming into an altar-like arrangement. The logic of repetition and variation reveals a structure where time is fractured; sequences produced with minimal differences produce multiple meanings from limited data. The viewer is compelled to complete the missing information based on

their own phenomenology.

The repetition of yellow, blue, black, and white colors gives continuity to the series; similarities in form bind the bags together, creating an almost unified identity. In line with the logic of mass production, the bags repeat the same form; however, surface deviations transcend this mechanical nature. Thus, the artist reopens the discussion of originality, in contrast to consumer culture, which values perfect similarity. Calligraphic-gestural forms arise from multiple actions, each variation generating meaning within a new context. These changes, like a scene from a film, reference time and instantaneity.

The work combines iconographic traditions with contemporary forms of expression. Principles of frontality, centralization, and delocalization are reproduced in an abstract language, while motifs specific to Anatolia are synthesized with modern abstraction and mail art. Thus, the work embodies both historical references and contemporary artistic trends.

Ultimately, the work is a multilayered experience that reveals the subtle lines between production and consumption, order and chance, and art and mechanics. The time loop and cinematic flow created by repetition open up the distinction between the real and the artificial, transforming everyday objects into “objects for thought,” inviting the viewer to a multifaceted process of inquiry.

SOURCE

- Arnheim, R. (2007). *Görsel düşünme* [Visual thinking] (R. Ögdül, Trans.). Istanbul: Metis Yayınları. (Original work published 1969)
- Barrett, T. (2012). *Sanat teorileri: Sanatı eleştirmek, çağdaşı anlamak* [Art theories: Criticizing art, understanding the contemporary] (R. Kunaran & G. Aldoğan, Eds. ; H. Doğan, Cover design and page layout). Istanbul: Hayalperest Yayınları. (Original work published 1994)
- Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın kısa tarihi* [A brief history of photography] (O. Akınhay, Trans. ; 2nd ed.). Istanbul: Agora Kitaplığı. (Original work published 1931)
- Danto, A. C. (2012). *Sıradan olanın dönüşümü* [The metamorphosis of the ordinary] (E. Berktaş & Ö. Ejder, Trans.). Istanbul: Ayrıntı Yayınları. (Original work published 1981)
- Eco, U. (2001). *Açık yapıt* [The open work] (P. Savaş, Trans.). Istanbul: Can Yayınları. (Original work published 1962)
- Erinç, S. M. (2004). *Resim eleştirisi üzerine* [On the criticism of painting]. Ankara:

Ütopya Yayınları.

- Gombrich, E. H. (1992). *Sanat ve yanılsama: Resimsel betimlemenin psikolojisi* [Art and illusion: The psychology of pictorial representation] (A. Cemal, Trans.). Istanbul: Remzi Kitabevi. (Original work published 1960)
- Leppert, R. (2009). *Sanatta anlamın imgesi: İmgelerin toplumsal işlevi* [The image of meaning in art: The social function of images] (İ. Türkmen, Trans. ; 2nd ed.). Istanbul: Ayrıntı Yayınları. (Original work published 1996)
- Şentürk, L. V. (2012). *Resim çözümlemesi: Cimabue'den Ingres'e plastik çözümleme* [Analytical analysis of painting: Plastic analysis in painting from Cimabue to Ingres]. Istanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Weber, J. P. (1995). *Sanat psikolojisi* [Art psychology] (İ. C. Erseven, Trans. ; 2nd ed.). Ankara: Ürün Yayınları. (Original work published 1969)

Author Contribution Statement: This article was entirely “originally” produced by the author. An AI-powered tool (ChatGPT) was used solely to correct grammatical and spelling errors. The content, data analysis, and interpretations are entirely the author’s.

“The visuals related to the installation are from the artist’s archive.”

2. BÖLÜM

MARY CASSATT'IN PORTRERİNDE ANNE-ÇOCUK İLİŞKİSİ VE DUYGUSAL BAĞLANTI

Aleyna ÇEVİK

Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi

Resim Bölümü Yüksek Lisans (Mezun)

aleynaceviik1@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-8766-1905->

1. GİRİŞ

19. Yüzyılın ikinci yarısı, sanat dünyasında köklü dönüşümlerin yaşandığı; kültürel, toplumsal ve estetik sınırların yeniden belirlendiği bir dönem olmuştur. Söz konusu bu dönüşüm, yalnızca teknik veya biçimsel yeniliklerle kalmayıp, sanatın temsili ve öznesi açısından da önemli kırılmalara yol açmıştır. Özellikle kadın sanatçılar için, bireysel ifade alanı yaratmak kadar, toplumun kadına yüklediği rollerle hesaplaşmak da sanatsal üretimin bir parçası haline almıştır. Bu bağlamda, Mary Cassatt, hem empresyonist estetik içinde özgün bir dil geliştiren hem de annelik, kadınlık ve aidiyet gibi kavramları kişisel ve evrensel bağlamda işleyen bir sanatçı olarak öne çıkmaktadır.

Cassatt'ın resimlerinde sıklıkla karşılaşılan anne-çocuk teması, yalnızca bir aile kesitinin betimlenmesi olarak değil; aynı zamanda bulunduğu dönemin toplumsal normlarına, cinsiyet rollerine ve kişisel deneyimlere dair çok katmanlı bir anlatı olarak karşımıza çıkmaktadır. Cassatt'ın eserlerinde, anne-çocuk figürleri arasında kurulan bağ; bakışların yönü, fiziksel yakınlık, temas ve mekan düzenlemesi gibi görsel unsurlar aracılığıyla yoğun bir duygusal atmosfer hissedilmektedir. Bu anlatı, izleyiciye yalnızca görsel bir izlenim sunmayıp, aynı zamanda anneliğe dair içsel bir sezgiye yol açmaktadır.

Bu çalışma, Cassatt'ın portrelerinde annelik temasını nasıl yorumladığını, bu temanın çağrıştırdığı bireysel ve toplumsal dinamikleri incelemeyi amaçlamaktadır. Sanatçının çocuk ve kadın figürlerine olan eğilimi, yalnızca estetik bir tercih olmayıp, kendi yaşam deneyimleriyle ve dönemin kadına yüklediği rollerle kurduğu eleştirel ilişkiyle de doğrudan bağlantılıdır.

2. ALAN YAZINI VE ARKA PLAN BİLGİSİ

Anne-çocuk ilişkisi, 19. Yüzyıl empresyonistleri arasında sıkça işlenen bir temadır. Mary Cassatt, anneliği sadece tematik bir konu olarak değil, figürler arasındaki duygusal bağı görselleştirmek için kullanmıştır. Literatürde, eserlerinin gündelik yaşamın samimi anlarını ön plana çıkardığı ve mekan, ışık ile figür yerleşimini bu bağları göstermek için kullandığı vurgulanır. (Mathews, 1994; Pollock, 1998). Cassatt'ın çalışmaları, idealize edilmiş annelik imgelerinden ziyade gerçekçi ve içten ilişkileri yansıtmalarıyla dikkat çeker.

3. AMAÇ VE YÖNTEM

Araştırmanın amacı, Cassatt'ın portrelerinde anne-çocuk ilişkisini ve duygusal bağı görsel unsurlar üzerinden incelemektir. Seçilen eserler, kompozisyon, renk, ışık ve mekan bağlamında nitel çözümleme yöntemiyle değerlendirilmiştir.

3. BULGULAR

Analizler, Cassatt'ın anne-çocuk bağına fiziksel yakınlık, bakışlar, temas ve mekan seçimleriyle etkili biçimde aktardığını gösterir. Pastel tonlar ve yumuşak ışık, sahneye dinginlik kazandırırken, figürlerin konumlanması ve mekan düzeni mahremiyet ve güven duygusunu öne çıkarır. Sanatçı, anneliği idealize etmek yerine, gündelik yaşamın içten anlarını resimsel olarak görünür kılar.

4. MARY CASSATT VE ANNELİK TEMASI

Mary Cassatt'ın sanatını, yalnızca empresyonist estetiğin sınırları içerisinde değerlendirmek gerekir. Eserleri aynı zamanda 19. Yüzyıl kadın sanatçılarının karşılaştığı kültürel, sosyal ve kişisel engeller bağlamında okunmalıdır. Erkek ege-

men sanat ortamında Cassatt, kadınların yalnızca temsil edilen figür olmaktan çıkartılıp anlatının öznesi haline gelmesini sağlayan bir kırılma yaratmıştır. Bu bağlamda, annelik onun resimlerinde sadece bir konu değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet normlarına karşı sessiz bir direniş biçimidir. Anne-çocuk figürleri aracılığıyla sanatçı, kadının gündelik yaşam içindeki rolünü ve anneliğin çok katmanlı doğasını, tensel temas, duygusal derinlik ve mahremiyet boyutlarıyla resmeder. Cassatt, betimlediği sahnelerde idealize edilmiş bir gerçeklik sunmaz; eller kirlidir, ssaçlar dağınıktır, anne yorgundur; buna karşın bu gerçeklik, iki figür arasındaki bağı güçlendirir ve izleyiciye samimi, erişilebilir bir deneyim sunar. Eserlerde kutsal bir aura yerine, gündelik yaşamın içtenliği ve duygusal yoğunluğu ön plana çıkar.

4.1. Mary Cassatt'ın Kadın ve Çocuk Figürlerine Yönelimi

Cassatt'ın 1880'li yıllardan itibaren odaklandığı kadın ve çocuk figürleri, empresyonist gözleme dayalı estetik anlayışıyla şekillenirken yoğun duygusal bağlar taşır. Sanatçı, figürleri edilgen nesneler olarak değil, iç dünyalarına sahip bireyler olarak resmeder; bu yaklaşım, döneminin diğer sanatçı ve görsel temsillerinden ayrışır. Annelik temalı eserlerde Cassatt, anne- çocuk etkileşimini bedenlerin yakınlığı, bakışlar ve dokunuşlar aracılığıyla ustalıkla aktarır; kadın figürleri genellikle yorgun ve içe dönük betimlenirken, çocuklar bu duygusal tonun bir parçası haline gelir. Cassatt'ın kadınlara yaklaşımı, geleneksel nesneleştirmenin ötesinde içerden bir bakışı temsil eder; annelik, görev değil, sezgisel ve ilişkisel bir yakınlık olarak görünür kılınır.

4.2. 19. Yüzyılda Annelik Kavramı ve Toplumsal Arka Plan

19. Yüzyıl sonları, Batı toplumlarında kadın algılarının yeniden şekillendiği bir döneme işaret eder; kentleşme ve sanayileşmenin etkisiyle kadınlar ev ve özel alana çekilmiş, annelik biyolojik bir süreçten ahlaki bir yükümlülüğe dönüştürülmüştür. Viktoryen toplum yapısında annelik, doğurganlık ve şefkatin simgesi olarak yüceltilse de, kadını toplumsal ve bireysel özgürlüklerinden sınırlayan bir ideolojik mekanizma işlevi görmüştür. Mary Cassatt İse bu baskıcı söylemlere doğrudan boyun eğmeden, anneliği romantize etmeden, günlük yaşam ve ev ortamı bağlamında resmetmiştir; kadın figürleri sade, makyajsız ve doğal halleriyle, çocuklarını yıkayan, emziren veya birlikte vakit geçiren anne figürleri aracılığıyla hem güçlü hem kırılgan yönlerini yansıtır. Bu yaklaşım sanatçının feminist sanat okumalarında sıkça referans verilen yönlerinden biridir;

annelik onun resimlerinde toplumsal bir rol değil, tensel bir temas duygusal bir bağ ve yaşamsal bir deneyim olarak görünürlük kazanır.

4.3. Mary Cassatt'ın Kişisel Yaşamının Temaya Etkisi

Mary Cassatt, Geleneksel kadın kimliği ve toplumsal beklentileri reddeden bir sanatçı olarak, evlenmemiş ve çocuk sahibi olmamış olmasına rağmen annelik temasına yönelimini eksiklik hissinden değil, gözlem üstünlüğünden beslemiştir. Kendi ailesi ve özellikle kız kardeşinin çocuklarıyla ilişkilerinden edindiği deneyimler, eserlerindeki empatik ve sezgisel yoğunluğun temelini oluşturur; bir annenin çocuğu yıkarken özeni, bakışlarındaki koruma içgüdüğü ya da uyuyan bir bebeğin başına konan el, hem gözlem hem de hissedilmiş bir bağın görselleştirilmiş halidir. Sanatçının figürleri bireysel kimliklerinden arındırılarak evrensel bir temsile ulaşır; Anne ve çocuk, belli bir sınıf, milliyet veya kimlikten bağımsız olarak, insani ve ilişkisel bir bağın simgesi olarak sunulur. Bu yaklaşım sanatçının eserlerin hem bireysel hem de kolektif hafızada güçlü ve kalıcı imgeler yaratmasını sağlamaktadır.

5. ANNE-ÇOCUK İLİŞKİSİNİN SANATSAL YORUMLANIŞI

Mary Cassatt'ın, anne-çocuk teması, yalnızca figüratif bir anlatı değil, dönemin toplumsal değerleri, bireysel gözlemler ve resimsel ifade olanaklarıyla örülmüş çok katmanlı bir yaklaşımı yansıtır. Cassatt, anneliği idealize etmek yerine doğallık, samimiyet ve psikolojik derinlik kazandırarak betimler; fiziksel temas, bakış yönleri ve mekansal yakınlık aracılığıyla sevgi, koruma ve aidiyet duygusunu görünür kılar. Pastel tonlar, doğal ışık ve zaman zaman kontrast renkler, sahnelerle dinginlik veya dinamizm kazandırırken, ev içi veya gündelik yaşam mekanları bağın mahremiyetini ve doğallığını vurgular. Figürler arası mesafe, kompozisyon ve renk-ışık ilişkisi, anne çocuk bağının duygusal boyutlarını güçlendirir; böylece Cassatt, dönemin sanatında kadının özel olarak yer almasına katkı sunarken modern portre anlayışına yeni bir ifade alanı açmıştır.

5.1. Fiziksel Temas, Bakış ve Yakınlık Unsurları

Mary Cassatt'ın, snne- çocuk resimlerinde en dikkat çekici unsur, figürlerin arasındaki bedensel teması merkeze yerleştirilmesidir; annenin kucağında

duran çocuk, sarılan kollar veya yıkama sırasında ellerin kavrayışı, yalnızca gündelik bir anı değil, aynı zamanda koruma, güven ve sevgi duygularının görselleşmiş halidir. Bakışlar, bu temayı tamamlayarak sahneye hem mahremiyet hem de katılım kazandırır; anne ve çocuk bazen birbirlerine, bazen çocuk izleyiciye yönelerek bağın yoğunluğunu aktarır. Figürler çoğunlukla tuvalin büyük bölümünü kaplarken, sade arka plan ikili arasındaki ilişkiyi ön plana çıkarır ve izleyiciye adeta bedensel yakınlık deneyimi sunar. Bu kompozisyon yaklaşımıyla Cassatt, standart bir portreden öte, izleyiciyi doğrudan anne çocuk bağının içine çeken samimi ve bir etkileyici bir görsel alan yaratmaktadır.

5.2. Kompozisyon ve Figürlerin Konumlanması

Mary Cassatt'ın, anne-çocuk portrelerinde kompozisyon, yalnızca figürleri düzenlemekle kalmaz, aynı zamanda duygusal yoğunluğun ritmini belirler. Sanatçı çoğunlukla figürleri merkezi bir eksenle, bedenleri birbirine yaslanmış halde kurgular; bu fiziki bütünlük, izleyiciye yalnızca yakınlık değil, varoluşsal bir birlik hissi verir. Arka planın sade tutulması, figürler arası etkileşimi ön plana çıkarır ve sahneyi zamansız, evrensel bir boyuta taşır. Figürlerin dairesel veya döngüsel konumlanması, izleyicinin bakışını doğal bir şekilde hareket ettirir ve anne- çocuk ilişkisinin dinamizmini aktarır. Anne figürünün çocuğu kucaklaması veya çocuğun anneye yaslanması, sadece bedensel bir duruş değil, güven ve bağımlılık eksenini görselleştiren bir sembol işlevi taşır. Bu kompozisyon tercihleri, İzleyiciyi sahneye dahil ederek, anne- çocuğun duygusal bağını doğrudan hissetmesini sağlar ve Cassatt'ın biçimsel düzenlemenin ötesinde, ilişkisel ve duygusal bir anlatım sunduğunu ortaya koyar.

5.3. Renk, Işık ve Mekanla Duygusal İfade

Mary Cassatt'ın anne-çocuk portrelerinde renk, ışık ve mekan, ilişkinin duygusal boyutunu görünür kılan temel araçlardır. Yumuşak pastel tonlar ve sıcak renk dokunuşları sahnelerle dinginlik ve canlılık kazandırırken, tenlerdeki hassas tonlamalar masumiyet ve kırılganlığı vurgular. Nötr arka planlar figürler arası baği öne çıkarır; ışık, annenin yüzü ve çocuğun bakışında yoğunlaşarak duygusal baği güçlendirir. Ev içi mekanlar ise gündelik ama mahrem bir alan yaratarak, izleyiciyi anne -çocuk ilişkisine doğrudan dahil eder. Bu yaklaşım, Cassatt'ın portrelerini görsel ihtişamdan çok içtenlik ve ilişkisel yoğunluk üzerine kurulu anlatılara dönüştürür.

6. MARY CASSATT ANNE-ÇOCUK PORTELERİ



Görsel 1: Mary Cassatt, *The Child's Bath*, 1893, T.Ü.Y.B., 100,3 x 66,1 cm., The Art Institute of Chicago, Chicago, ABD.

Sanatçının *The Child's Bath* eseri, anne- çocuk bağına gündelik bir bakım eylemi üzerinden duygusal yoğunlukla aktarır. Kompozisyon figürleri merkeze yerleştirirken, sade arka plan ilişkiye odaklanmayı sağlar. Pastel renkler ve soft ışık sahneye dinginlik kazandırırken, annenin elleri ve çocuğun bedeni arasındaki temas, koruma ve şefkat duygusunu görünür kılmaktadır. Mekanın gündelik ve mahrem doğası, sahneyi samimi ve erişilebilir hale getirir; böylece bu eser, anne- çocuk etkileşiminin hem fiziksel hem duygusal boyutunu yoğun ve etkili bir şekilde izleyiciye sunmaktadır.



Görsel 2: Mary Cassatt, *Mother and Child*, 1890, Kağıt Üzeri Pastel Boya, 45 x 37 cm., Metropolitan Museum of Art, New York, ABD.

Cassatt'ın, *Mother and Child* portresinde anne ve çocuk, tuvalin merkez-

inde birbirine yaslanmış biçimde yer almaktadır. Yakın bedenler, izleyiciye hem fiziksel hem de duygusal bir bütünlük hissi vermektedir. Sade arka plan figürleri ön plana çıkarırken, pastel tonlar ve yumuşak ışık masumiyet, sıcaklık ve koruma duygusunu güçlendirir. Annenin elleriyle çocuğu kavrayışı ve çocuğun anneye yaslanması, güven ve şefkatin görsel bir ifadesi olarak öne çıkar. Mekan, gündelik ama mahrem bir alan sunarak sahneyi samimi ve erişilebilir kılar izleyici, anne-çocuk bağının hem bedensel hem duygusal boyutunu doğrudan deneyimler.



Görsel 3: Mary Cassatt, *Mother and Child*, 1914, Kağıt Üzeri Pastel Boya, 64,5 x 52,1 cm., Metropolitan Museum of Art, New York, ABD.

Cassatt'ın bu eserinde, figürler yakın kadrıda verilerek izleyiciye mahrem bir atmosfer sunulmaktadır. Annenin çocuğunu kucaklayışı ve hafif eğilen bedeni, koruyuculuk ve sevgi duygusunu öne çıkarır. Pastel tonların yumuşaklığı, sahneyi dingin bir huzurla kuşatırken, ışığın annenin ve çocuğun teninde yoğunlaşması ilişkinin merkezini belirler. Arka planda dekorasyon unsurları kullanılmayıp, yoğun tuşelere yer verilmiştir. Figürlerde kullanılan kırmızı ve açık ten rengi tonlarıyla, arka planda uygulanmış olan yeşil tonları kontrast etki yaratarak figürleri odak noktası haline getirmiştir. İzleyicinin dikkati, figürlerin arasındaki tensel temasa ve duygusal bağa yönelmektedir. Bu bağlamda eser, gündelik bir anın içtenliğini evrensel bir anne-çocuk imgesi haline dönmüştür.



Görsel 4: Mary Cassatt, *Young Mother Sewing*, 1900, T.Ü.Y.B., 92,4 x 73,7 cm., Metropolitan Museum of Art, New York, ABD.

Cassatt'ın *Young Mother Sewing* eserinde, anne figür özenle işine yoğunlaşırken, küçük kızın ona yaslanan bedeni kompozisyonun merkezinde bir dairesellik yaratmaktadır. Yumuşak ışığın özellikle yüzlerde yoğunlaşması, sahneye içsel bir dinginlik kazandırmaktadır. Pastel renklerin hakim olduğu tabloda yeşil ve pembe tonlar karşıtlık yaratmadan uyum içinde birleşir. Figürlerin bedensel yakınlığı, fırça darbelerinin akışkanlığıyla birleşerek hem gündelik hem de zamansız bir bağ yaratmaktadır. Cassatt, bu eserinde, sıradan bir anı resimsel yalınlıkla yücelterek evrensel bir anne-çocuk imgesi sunmaktadır. Buradaki annelik temsili, idealize edilmiş bir figürden ziyade, gündelik hayatın doğallığı içinde anlam kazanır. Sanatçı, süslemelerden arındırılmış bu sahne aracılığı ile, anneliği bireysel bir deneyim olarak görünür kılmaktadır.



Görsel 5: Mary Cassatt, *Mother Playing With Child*, 1897, Kağıt Üzeri Pastel Boya., 64,8 x 80 cm., Metropolitan Museum of Art, New York, ABD.

Cassatt'ın *Mother Playing With Child* adlı eserinde anne ve çocuk figürleri pastel tekniğiyle yumuşak ve akıcı bir biçimde resmedilmiştir. Figürler, merkezi bir kompozisyon anlayışıyla birbirine yakın yerleştirilmiş, anne hafifçe öne eğmiş ve çocuğa bakarak sahneye dinamik bir ritim kazandırmaktadır. Bedensel temas ve bakış yönleri hem psikolojik hem de duygusal bağın görsel olarak somutlanmasını sağlar. Sanatçı, açık bej, pembe ve krem tonlarından oluşan pastel paletini tercih ederek sahneye mahrem ve sakin bir atmosfer kazandırmıştır; kontrastlı renk kullanımı minimal düzeyde tutulmuş, böylece figürler arası ilişki ön plana çıkmıştır. Arka planın sadeliği ve mekansal derinliğin kontrollü kullanımı, izleyicinin dikkatini doğrudan anne-çocuk etkileşimine yönlendirir. Işık dağılımı, özellikle yüzler ve eller üzerinde yoğunlaşarak sevgi, güven ve bağlılık duygularını güçlendirir. Eser, Cassatt'ın annelik temasındaki gözlemciliğini ve duygusal yorumlama becerisini ortaya koymaktadır.



Görsel 6: Mary Cassatt, *Breakfast In Bed*, 1890, T.Ü.Y.B., 57,2 x 81,3 cm., The Huntington Library, Art Museum, and Botanical Gardens, California, ABD.

Cassatt'ın *Breakfast In Bed* eseri, anne-çocuk ilişkisini yalın ama derin bir duygusallıkla işler. Kompozisyonda yatay düzlemde yer alan figürler, izleyiciyle doğrudan bir bağ kuracak şekilde sahnenin merkezine yerleştirilmiştir. Sanatçı, empresyonist üslubun etkisiyle yumuşak fırça darbeleri, açık pastel tonlar ve doğal ışık kullanarak huzurlu bir atmosfer yaratır. Özellikle ten tonlarındaki geçişler, ince modelleme ile hacim kazanırken; yatak örtüsünde ve arka planda görülen rahat boyama tekniği, resme sıcaklık ve samimiyet katmaktadır. Derinlik oldukça sınırlıdır, bu da odak noktasını tamamen figürler arasındaki duygusal temasa yönlendirir. Çocuğun uyanık ve sarılmış, annenin ise gevşemiş ve dalgın hali; hem bedensel güveni hem de psikolojik yakınlığı yansıtır. Renk paleti oldukça kontrollüdür; beyaz, pembe ve ten tonları ile dinginlik ve saflık duygusu güçlendirilmiştir. Figürlerdeki anatomik sadelik ve yüz ifadelerinin doğallığı, Cassatt'ın içe dönük ama etkileyici anlatımını pekiştirmektedir.

SONUÇ

Mary Cassatt'ın anne-çocuk temalı eserleri, yalnızca figüratif resim üretimi olmayıp, aynı zamanda 19. Yüzyıl sonu Batı toplumunda kadının konumu, toplumsal roller ve bireysel duygusal deneyimlerin kesişiminde ortaya çıkan çok katmanlı bir anlatıdır. Sanatçı, kadın ve çocuk figürlerini merkeze alarak, onların gündelik yaşam içindeki ilişkilerini samimi ve doğrudan aktarır; fiziksel

temas, bakış teması, mekansal yakınlık ve pastel renklerin kullanımı, duygusal yoğunluğu somut bir resimsel dile dönüştürmektedir. Cassatt'ın çalışmaları, idealize edilmiş annelikten uzak, gözlemlenen gerçekliği ön plana çıkarken, anne-çocuk arasındaki ilişkinin psikolojik derinliğini ve mahremiyetini görünür kılar. Ayrıca, eserler aracılığıyla Cassatt, izleyiciye kadın kimliğinin toplumsal kısıtlamalara rağmen kendi iç dünyasında taşıdığı zenginliği ve bireysel duyarlılığı göstermektedir.

Figür konumlandırmaları, kompozisyon ve ışık kullanımı, izleyiciyi sahnenin içine dahil ederek anne-çocuk ilişkisini hem görsel hem de duygusal olarak deneyimlemeyi sağlar. Cassatt, renk, ışık ve mekan kurgusunu psikolojik bir anlatım aracı olarak kullanarak, estetikten öte izleyiciyle duygusal bir iletişim kurmaktadır.

Sonuç olarak, Cassatt'ın anne-çocuk portreleri, tensel temas ve duygusal bağın inceliklerle işlendiği bir sanatsal dil sunmaktadır. Anneliği biyolojik bir görevden çıkarıp, psikolojik ve toplumsal boyutlarıyla bütünleşik bir deneyime dönüştürerek modern portre sanatına kalıcı katkı sağlamış ve izleyiciye evrensel duygusal bağı deneyimleme olanağı sunmuştur.

KAYNAKÇA

- Zerbe, K.J. (1987). *Mother and child. A psychobiographical portrait of Mary Cassatt. American Journal of Psychoanalysis*, 47(2), 145-156.
- Çetin, U. (2020). "Çocuğuyla Oynayan Anne" resmiyle Mary Cassatt. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 30(1), 105-118.
- Sönmez, H. (2023). *Ressamların anne portre/resimleri*. İDİL, 104,503-514.
- Weinberg, H.B. (2004). *Mary Stevenson Cassatt (1844-1926)*. The Metropolitan Museum of Art.
- Thompson, J., & Garber, L. (2024). *Mary Cassatt at Work*. Financial Times.
- Antmen, A. (2010). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. Yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- İrepoğlu, G. (2007). *Empresyonizm*. İstanbul: Yapı Kre9di Yayınları.
- Rewald, J. (1973). *The history of Impressionism (4th ed.)*. New York: Museum of Modern Art.

3. BÖLÜM

GÖRME KURAMLARINA YENİDEN BAKIŞ: GÖRME ARAÇLARI VE TEKNOLOJİLERİ İLE ÖZDEŞLEŞEN ÖZNE VE NESNE

Dr. Öğr. Üyesi Derya ÜLKER

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Resim Bölümü

deryaulker79@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2156-8530>

GİRİŞ

Bu yazının amacı, görmenin insan bakışı ve görme aygıtları aracılığıyla nasıl tanımlandığını irdelemek, iki görme biçiminin ortak noktalarını optik biliminin kökenlerinde belirlemektir. Odak, görüntüden çok görme sürecinin kendisinde, görme olayının fizyolojik ve optik kısmındadır. Bu nedenle öncelikle görmenin nasıl gerçekleştiği üzerine optik bilimin tartışmaları derlenmiştir. Görme organının ve görme eyleminin açıklanmasında en başından beri teknolojiden ve görme araçlarından nasıl faydalandığı tespit edilmiştir; görme sürecinin sadece insan gözü üzerinden tanımlanmadığı, makine, sistem ve diğer canlıların görme biçimlerinin incelendiği ortaya konmuştur.

Görmenin nesnel olarak açıklanması için optik bilimin Antik Yunan, ortaçağ Hristiyan ve İslam dünyasındaki ilk teorilerine odaklanılmış, bilimsel buluşlarla gelişen ve çeşitlenen tartışmalar özetlenmiştir. Bu veriler, derleme ve karşılaştırma yöntemiyle, görme sürecinin teknolojik aygıtlarla tespit edilmesinin mümkün olup olmadığı sorusuyla birlikte ele alınmıştır.

Değinilen belli başlı optik kuramları, Rönesans'tan ve modernizm dönemin-

den önceki görme anlayışa ilişkin kuramlardır. Bunun başlıca sebebi, Rönesans döneminden başlayarak insanın dünyanın merkezi kabul edilmesiyle birlikte nesnel görmenin yerini öznel görmenin almış olmasıdır. Bu aşamadan sonra görme üzerine tartışmalar, genellikle görme eyleminin aşkın, ideal ve tekil öznesi olarak kabul edilen insanın bakış açısıyla, onun geliştirdiği bir kuram olan perspektif meselesiyle birlikte ele alınır. İmgenin kime nasıl görüldüğüyle ilgili olan “[p]erspektif öznenin bakışını resme sokarken özneyi de resme taşır” (Belting, 2023, s. 217). Bu yazı ise Hans Belting’in tabiriyle öznenin resme taşındığı dönemden öncesine, perspektif meselesi ile merkezi konumda kabul edilen özneyi bir kenara bırakarak nesnel görmeye, görüntünün retinada nasıl oluştuğuna odaklanmaktadır. Aydın Sayılı (2014) görme olayının perspektif ve fizyolojik optik kısımdan oluştuğunu belirtir (s. 258). Bu ayrıma göre görme olayının fizyolojik optik kısmına odaklanan bu yazıda öncelikle görme ve bakış üzerine tahayyüller gözden geçirilmiş, görme ışınları ile ilgili kuramlara değinilmiş, ikinci olarak görmenin optik kısmına yani ışınlarla oluşan görüntünün gözde nasıl toplandığına odaklanılmış, son olarak ise görme sürecini anlamaya yönelik teknolojik olanaklar çerçevesinde özellikle modern dönemde gelişen tartışmalarla ele alınan *camera obscura* ve *oculus* kavramları irdelenmiştir. Özne ve nesne arasındaki ara alanda, hem metamatiksel bir ifadeyi hem de görme olayının fizyolojik yönünü açıklamayı sağlayan bir deney aygıtı olarak *camera obscuranın* taşıdığı özne etkisine odaklanılmıştır.

1. GÖRME VE BAKIŞ ÜZERİNE TAHAYYÜLLER

Görme kabaca dünyanın bir imge olarak algılanması olarak tarif edilebilir. Bunun için ilk olarak bir görme organı, uygun bir ışık ve görüntü iletim ortamı bulunmalıdır şüphesiz. Görme olayı bir algı süreci olup beyinde tamamlanır. Görme organı kimin bedeninde bulunuyorsa gören özne odur; ancak görme kimi zaman bir aygıt dolayısıyla da gerçekleşebilir, böylece görüntü ile gözlemci özne arasında görmenin olanakları açısından yeni bir alan açılır. İnsan kendi bakışıyla algılayabileceği ve algılayamayacağı dünyayı bu yeni alanda tahayyül edebilir.

Görme ve algılama sınırlarının bilincinde olan insan, çok eski zamanlardan beri Tanrı bakışı, tek gözlü canavarların bakışı ya da olağanüstü canlıların bakışıyla kendi bakışını kıyaslamıştır. Eski anlatılarda karşımıza çıkan Gorgolardan Medusa’nın insanı taşa çeviren bakışı ya da Basilikos’un her yeri çöle çeviren bakışı, ötekinin bakışından duyulan korkuyu ortaya koyar.

Basilikos çölde yaşamıştı ya da daha doğrusu her yeri çöle çevirmişti. Kuşlar ayaklarının dibine düşüp can verir, dünyanın bütün meyveleri kapkara kesilip çürüdü; Basilikos’un susuzluğunu giderdiği ırmakların suları yüzlerce yıl ağulu kalırdı. Bir bakışıyla kayaları yarıdığını, çayırı tutuşturduğunu Plinius tarafından doğrulanmıştır. Bu canavarın güçlerine karşı koyabilen biricik hayvan gelincikti, üstelik onu görmeyegörsün ansızın üstüne saldırırdı; bir de, horozun ötüşünü duyduğunda Basilikos’un arkasına bakmadan kaçtığına inanılırdı. O yüzden, görmüş geçirmiş gezginler, bilmedikleri yörelere gidecekleri zaman, yanlarına kafese konmuş bir horoz ya da gelincik almadan yola çıkmazlardı. Bir başka silah da aynaydı; kendi yansısını gören Basilikos oracıkta can verirdi. (Borges, 2016, s. 82)

Ötekinin nasıl gördüğü, tarih boyunca insanın aklını kurcalamıştır. Algılanan renklerin ötesindeki renkleri tanımlayabilmek, yanılsamayı ortadan kaldırmak, uzaklık, yakınlık, karanlık, aydınlık ve benzeri olumsuz koşullarda görmenin sınırlılıklarını aşmak için insan teknolojiye başvurur. Bugün insan aklıyla kurgulanan ve insan eliyle inşa edilen aygıtlar, mitolojik yaratıkların yerin alır. Yeni bakış ise onlar aracılığıyla elde edilen bakıştır.

Vilém Flusser’in (2020) belirttiği gibi teknik görüntü aygıtlar (apparate) aracılığıyla üretilir. Aygıtlar, insanın organlarının uzantıları olarak işlev görürler; ona kıyasla daha kuvvetli ve hızlı hareket ederler (s. 30). Gözü simüle eden, onu teknik olarak taklit eden aygıtlardan biri de *camera obscuradır*; bu aygıt insanın bir fonksiyonudur. Ancak aygıtın yerini makine alınca, sanayi devrimi ile insan makinenin bir fonksiyonu olarak çalışmaya başlar (Flusser, 2020, s. 31). “Teknik görüntülerin bu görünüşte sembolik olmayan nesnel karakteri yüzünden, gözlemci bunları görüntüler olarak değil pencereler olarak anlar. Kendi gözleri kadar güvenir onlara. Dolayısıyla onları görüntüler olarak değil dünya görüşleri olarak eleştirir. ... Teknik görüntüler karşısında bu eleştiri eksikliği ... tehlikelidir, çünkü teknik görüntülerin “nesnelliği” bir yanılsamadır” (Flusser, 2020, s. 19).

Aletler ve makineler dünyayı görüşümüzü değiştirirler. Sanal gözlüklerin, üç boyutlu görüntüyü izleyebildiğimiz iki boyutlu ekranların, hava araçlarının, gece görüş dürbünlerinin, ısı kameralarının ve hologramların görsel dünyamızı biçimlendirdiği bu dönemde, görme üzerine bilinenler değişir. Görünenin ölçeği, biçimi, ışığı, rengi ve hareketiyle beraber anlamı da dönüşür. Bu dönüşüm ve teknolojik araştırmalar yeni değildir, optik biliminin en başından beri gündemdedir. Görme olayını anlamak için başlangıçta nasıl teknolojilerden faydalanılmıştır? Bu araştırmalar esnasında bakış, sadece insan gözünün olanaklarıyla mı tanımlanmıştır? Bu soruyu cevaplamak üzere yazının birinci alt başlığında bakışla ve görme süreciyle ilgili ilk tartışmalara yer verilmiştir.

1.1. Nesneîşın ve gözişın kuramları

Görme üzerine ilk bilimsel incelemeler, ışık incelemeleriyle başlar. Işığın olmadığı yerde görmeyen söz edilemediğinden Antik Yunan'da, ortaçağda, Hristiyan ve İslam dünyasında bilginler, görme olayını ışık kavramından yola çıkarak açıklamaya çalışırlar. “Bu çalışmalar sonucu, zaman içerisinde ışığın nesneden geldiğini ve gözden çıktığını savunan iki ayrı kuram geliştirilmiştir” (Topdemir, 2007, s. 6). Birincisi nesnenin göze ışın ya da görüntüsel veri gönderdiğini savunan nesneîşın (intromission) kuramı, ikincisi ise gözün nesneye güç veya ışık gönderdiğini savunan gözişın (extramission) kuramıdır. Bu iki kuramı anlamak üzere birkaç önerme ve karşı önerme burada özetlenmekle yetinilmiştir.¹

Bu yaklaşımlar göz ile görünen nesne arasındaki bağın ışık tarafından kurulduğu konusunda ortaklaşırken ışığın kaynağı ve yönüyle ilgili önermelerinde ayrışırlar. Nesneîşın kuramını savunan Demokritos gibi atomcular, nesneden kendi biçiminde sürekli bir yayılımın gerçekleştiğini ve bunun göze girdiğini (Topdemir, 2007, s. 11) ileri sürerler. Ancak bu görüş, açısız görmenin keşfiyle nesnelerin görüntülerinin küresel olarak küçüldüğü kanıtlanana dek, dağ gibi büyük nesnelerin nasıl küçülerek gözden içeri girdiği sorusunu yanıtlanamadığından taraftar bulamamıştır. İbn Sînâ gözün küresel yapısından kaynaklanan görme yayları sayesinde uzaklaşan nesnelerin daha küçük görüneceğini ileri sürmüş; böylece büyük nesnelerin nasıl algılanabildiklerini açıklamıştır (Lindberg, 1976, s. 226-227). Nesneîşın kuramcılarında İbnü'l-Heysem², nesnenin büyüklüğünün önemli olmadığını, görüntüyü taşıyan noktasal ışınların bir delikten girerek doğrusal yayıldığını ve görüntünün böylece oluştuğunu söyler ve bu savını matematiksel olarak kanıtlar (Topdemir, 2007, s. 67). Çağının çok ötesindeki bu buluş, İbnü'l-Heysem'in ışığın fiziksel varlığa sahip olduğu, ışınların matematiksel olarak hesaplanabildiği ve deneylerle kanıtlandığı iddiasına dayanır (Belting, 2023, s. 101). Belting'e göre “1028'de yazmaya başladığı *Kitâbü'l-Menâzır* ya da *Optik* adlı eserinde fizik ve matematiğin bir sentezini oluşturmaya çalışan İbnü'l-Heysem'in amacı, matematik ile ampirik gözlem arasındaki uçurumu kapatmaktır” (Belting, 2023, s. 100). Aynı şekilde Sayılı'ya göre de görme olayının fizyolojik optik kısmının matematikselleşmesini sağlayan İbnü'l-Heysem'dir (Sayılı, 2014, s. 258.)

Yine nesneîşın kuramı savunucularından Empedokles, güneşten yayılan

¹ Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Lindberg, D. C. (1976). *Theories of vision from Al Kindi to Kepler*. Chicago: The University of Chicago Press.

² Alhazen olarak da anılır.

ışınlar gibi nesnelerden de ışınların yayıldığını, bunun gerçekleşebilmesi için nesnelerin gözenekli bir yapıda olduğunu söyler (Topdemir, 2007, s. 12). Buradaki “gözenek” sözcüğünün önemini şimdiden vurgulamak gerekir. Gözenek, görüntüyü nesnenin içinden dışarı doğru ileten bir açıklıktır. Ters düşünülürse, gözenek görüntüyü nesnenin dışından içine doğru da ileten bir açıklık olabilir.

Dikkat edilirse nesneîşın kuramına göre göz pasif, alıcı konumundadır; görüntünün nesneden yayılması ve ışık yoluyla aktarımı karşısında göz, ışığı toplayıcıdır. Nesneîşın kuramcılarında İbn Sînâ bir adım daha ileri giderek, nesneden yayılan maddesel ışının aynada da yansıtılacağını söyler ve böylece göz organını görme eyleminin ayrılmaz bir parçası olmanın dışında tutar. Yukarıdaki “görme organı kimin bedenindeyse gören özne odur” cümlesine alternatif oluşturan bu yaklaşımla, aksi ile kanıt yöntemi benimsenerek yansıtıcı, ışık toplayıcı bir aygıt da göz veya gören özne/nesne olarak kabul edilebilir. “Nitekim, aynanın ruhu olsaydı, göz gibi ayna da bir ruha sahip olsaydı, İbn Sînâ'nın iddiasına göre, o da kendinde oluşan görüntüyü görecekti, algılayacaktı; ayna da bir ruha sahip olsaydı, o da kendinde bir görüntü bulunduğunun bilincine ulaşacaktı” (Sayılı, 2014, s. 284). Buna göre ayna, gören nesne olacaktır.

Bu tartışmanın ikinci kanadını oluşturan Eukleides gibi gözişın kuramcıları ise ışık ışınlarının gözden çıktığını, bunların yayılarak bir görme konisi oluşturmalarını söyler. Bu yaklaşımda göz, daha aktif bir rol üstlenmekte, görme olayını başlatmaktadır. İslam optik bilimcilerinden El-Kindî, gözün, görme ışınlarını baktığı nesnelere yaymak üzere hareketli bir yapıda olduğunu öne sürer. İddiasını kuvvetlendirmek üzere gözün dinamik, görüntü kaynağına doğru yönelen yapısıyla, salt alıcı olan ve hiç hareket etmeyen kulak organının yapısını karşılaştırır (Topdemir, 2007, s. 52). Buna karşılık Fârâbî, görme ışınların bir madde gibi gözden çıkmasının mümkün olamayacağını, zira karanlıkta görme yetimizin olmadığını söyler (Topdemir, 2007, s. 56-57). Ona göre ışık haliha-zırda -gün ışığı ve yapay ışık olarak- havada (ortamda) bulunur, gözden çıkmasına, nesneye yönelmesine gerek yoktur.

İbn Sînâ ışık konusundaki tartışmalara önemli katkılar yaparak kendinden ışıklı nesneler (mudi: dav, diya ışığı yayar; güneş ışığı ve ateş kökenli ışık) ile aydınlatılmış nesnelere (mustanir, nûr yayar, yansıyan ışık) ayrı statüler tanımlamıştır. Bu ayrım, batı literatürüne sırayla *lux* ve *lumen* sözcükleri ile geçmiş, 17. Yüzyıla, Kepler'e dek kabul görmüştür (Sayılı, 2014, s. 266-267). Onun ışığın niteliği ile ilgili saptamaları görme olayını aydınlatır: “Zifirî karanlık bir gecede insanın görme yeteneği karanlık sandığımız feza içinde yıldızlara kadar nüfuz eder ve kendine en yakın bulunan cisimleri görmediği halde yıldızları görür. ... Apaçıktır ki zifirî karanlık bir gecede kendi elini göremediğin halde

bulunduğun yerden bir fersah uzakta olan alevli bir ateşin görürsün” (Sayılı, 2014, s. 268).

Işığın dışsal varlığı İbnü'l-Heysem'e göre görme olayında gözden çıkan ışını gereksiz kılar. İbnü'l-Heysem (1997) der ki: "... bütün olasılıklar göze alındığında, gözden ışık çıksa da, çıkmasa da, göze bakılan nesneden bir şeyler geri gelmezse, görme olayı gerçekleşemez ... bakılan nesnenin göze ulaşan rengi ve ışığı... göz tarafından algılanır" (s. 60). Göze ulaşan ışığın en çok hissedildiği an, bir ışık kaynağına veya parlak bir nesne tarafından yansıtılan ışığa baktığımızda gözümüzün kamaşma hissi ve duyduğumuz batma benzeri acıdır. O anda ışığın göze girdiği, dokunsal bir his gibi duyumsanır. Bu durumu açıklayan ve dokunma duyusunu görme duyusunun sağlamasını yapmak üzere gündeme getiren Râzî, *Gözbebeği Neden Aydınlıkta Daralır ve Karanlıkta Genişler* başlıklı kayıp yazısıyla dışsal ışınların göz üzerindeki etkisini ortaya koyar. Sayılı'ya göre Râzî de göze dıştan ışık gelmekte olduğu tezini benimser (Sayılı, 2014, s. 227).

Nesneışın ve gözişın kuramlarının yanında, göz ve nesne arasındaki bağlantıya odaklanarak, görmeyi mümkün kılan ortamın önemini vurgulayan ortamcı (mediumistic) kuram ise üçüncü bir yaklaşım olarak bu tartışmada yerini alır. Ortamcı kuramı savunan Aristoteles, ortam sayesinde görülebilir olanın ışık ve renk olduğunu söyler, felsefesi ile tutarlı şekilde madde ve forma dikkatimizi çeker. Aristoteles ortamı savunmakla beraber, Sayılı'nın belirttiği gibi ışınların yol almasından da söz eder (Sayılı, 2014, s. 262).

Bu verimli tartışma dönem dönem yeni buluşlarla gündeme gelir. Sayılı'ya göre "optiğin geometrikleştirilmesi açısından gözişınlarının varlığı ya da göze dış cisimlerden ışık girmekte oluşu seçenekleri arasında bir yeğleme salt anlamda hiç de gerekli değildir. Geometri her iki halde de optiğe aynı yönlerde yararlı olabilme durumundadır" (Sayılı, 2014, s. 263). Bu nedenle ışınlarla ilgili çizimler gözü merkez almaktadır. Ancak gözün salt bir geometrik merkez olmadığından hareketle, onu kuramsal bir nokta yerine bir açıklıktan (*oculus*) görüntüyü içeri alan bir kutu veya oda kadar büyüttüğümüzde ışınların yönünün öneminin ortaya çıkacağı unutulmamalıdır. Nitekim Aristoteles'i takip eden İbnü'l-Heysem, Takîyüddin ve Descartes görmede ortam kadar ışınların iletim görevinin önemine katkı yapacaklar ve görüntüyü *camera obscura* üzerinden açıklayacaklardır. Böylece *camera obscura*nın metamatiksel bir ifadeyi açıklamak üzere, görme olayının fizyolojik yönünü ortaya koyan bir deney, insansız bir görüntü tespit aracı olduğu ortaya konmuştur.

1.2. Işınlarla Oluşan Görüntü ve Görme Süreci

Nesneışın ve görmeışın kuramcılarının üzerinde anlaşmaya vardığı ortak nokta görmenin ışın sayesinde gerçekleştiğidir. Bu alt başlık, kuvvet olarak ortamda bulunan görüntünün, ışınlar yoluyla nasıl aktarıldığı ile ilgilidir.

Sayılı'ya göre Ronchi, Antik Çağ'ın görme teorisinde herkesin -ister nesneışın ister gözişın teorisini savunsun-, örtülü bir şekilde de olsa, üzerinde hemfikir olduğu iki temel nokta olduğuna işaret eder (Sayılı, 1983, s. 668). Bunlardan biri nesnelerin bir bütün olarak görüldüğü, görmenin nesneleri dışsal bütünlükleri içinde algılama sürecini içerdiği; diğeri ise perspektif konisi ya da piramidi fikriyle ilgilidir. Fizyolojik optiği açıklayamayan ancak doğrusal noktasal perspektifi tutarlı bir görsel sistem hale getiren görme piramidini bir yana bırakırsak bu yazıda esas vurgu, görme ışınları ile görüntünün oluşumu üzerinedir. Belirtmeliyiz ki her iki kabulü sarsan kişi İbnü'l-Heysem olmuştur. Optiğin temeline geometriyi yerleştiren Heysem'in birinci buluşu, gözde oluşan optik görüntü ile ilgilidir. Optik görüntü, ona göre bütünsel bir yansıma değildir, çok sayıda küçük parçadan ve kısmi görüntüden oluşmaktadır. Bununla bağlantılı ikinci buluşu ise geniş tabanlı tek bir görme konisi yerine, ortak tabanları göz bebeği olan çok sayıda koni ile görüntünün elde edildiğidir. Sayılı'nın da belirttiği gibi, İbnü'l-Heysem'e göre bu noktasal nesnelerin noktasal görüntüleri³ göz merceğine dik olarak gelen ışınlar tarafından belirlenir (Sayılı, 1983, s. 668-669). Bu ışınlar nesnenin sayısız noktasından göze ulaşmaktadır.

İbnü'l-Heysem, ışık ve görmenin doğası ile ilgili açıklamalarda bulunurken karanlık odadan (el-beytül-muzlim) faydalanır. Öncelikle karanlık bir odaya açık tek noktadan giren ışığın havadaki tozlar sayesinde görülür olacağını, bu gözleme dayanılarak ışığın doğrusal hareketinin anlaşılabilirliğini belirtir. Mumlarla yaptığı deneyde ışıkların havada karışmadığını, doğrusal çizgiler boyunca yayıldıklarını tespit eder (Topdemir, 2002, s. 70). "Gözün orta noktası ve görülebilen nesne arasında çizilebilecek imgesel çizgiler ışığın kendileri boyunca yol aldığı çizgilerdir ve göz nesnenin görüntüsünü bu çizgiler boyunca yansıyan ışıkla görür. ... Düz çizgiler boyunca yol alan ve gözün ortasında toplanan ışıkla birlikte bulunan bu çizgilere ışın adı verilir" (Heysem, 2002, s. 160). Görme, yansıma, kırılma üzerine teorileri, klasik dönem optik bilgisi ile açıklar ve deneylerle ortaya koyar. Görsel nesneden gelen özellikle dik açılı ışınların sureti, görüntüyü taşıdığını açıklar. Ona göre "görmeyi belirleyen dik ışın ve dike yakın ışınlardır" (Topdemir, 2002, s. 102).

Heysem'in, ışınların fiziksel olarak mevcut olan görüntüyü göz merceğinden içeri taşıdığı görüşü, Aristoteles'in ortamcı teorisi ile uyumlu bir görüştür.

³ Orijinali "point-images of these point-objects" çeviri yazara aittir.

Ortaçağ İslam düşünürlerinden Fârâbî (872-950), *Platon ve Aristoteles'in Görüşlerinin Uzlaştırılması* (El-Cem' Beyne Re'yeyi'l-Hakîmeyn) adlı yapıtında iki düşünürün görüşlerini sıralar, *Erdemli Kent Ahalisinin Düşünceleri* adlı yapıtında ise Aristotelesçi bakış açısını benimseyen düşüncelerini açıklar. Ona göre “[g]örme denilen şey, muayyen bir maddenin içinde bulunan öyle bir kuvvet ve heyettir ki, görmeden önce de onda potansiyel bir görgü vardır” (Sayılı, 2014, s. 277). Böylece renkleri örnek vererek ışık ile aktif hale gelen nesnelerdeki görünme kuvvetini açıklar.

Sayılı'nın belirttiği gibi “Demokritos, görme eyleminde pupiller görüntüye, yani korneaya yansıyan dış nesnelerin görüntüsüne büyük önem atfetmiştir”. Aristoteles, Demokritos'un gözün sudan olduğu görüşüne katılır, ancak görmeyi yalnızca yansıtma olarak açıklamasına itiraz eder. Gözde gerçekleşen yansıma, pürüzsüz herhangi bir yüzeyde de gerçekleşebilir. Oysa yansıtıcı nesnelerin gördüğünden söz edilmez. Demokritos'un eksik bıraktığı, Aristoteles'in tamamladığı soruyu Sayılı dile getirir (Sayılı, 1983, 671): Yansıtan diğer nesneler göremezken neden sadece göz görür? “Demokritos için gözdeki ayna görüntüsü, görüntünün korneadaki (ya da belki de iç humorlardaki) gerçek mevcudiyetinden ve dolayısıyla nesnenin görünürlüğünden başka bir şey ifade etmiyordu” (Sayılı, 1983, 671). Bu bakımdan Aristoteles, İbn Sînâ'nın, yukarıda değindiğimiz, kendinde oluşan görüntüyü gören, algılayan, ruhu olan ayna iddiasının karşısında yer alır.

Gözışın teorisini kapsamlı ve ayrıntılı bir şekilde reddeden İbn Sînâ, nesneışın teorisini, yani dış nesnelerden çıkan ve göze dışarıdan giren ışınlar teorisini desteklemek için bir çizim geliştirir. Anatomi konusunda son derece bilgili olan İbn Sînâ, optik imgenin göz merceğinin ön yüzeyinde yer aldığını kabul eder. Ona göre “göz bir ayna gibidir ve görünen nesne, hava ya da başka bir saydam cismin aracılığı ile aynada yansıtılan şey gibidir; ve ışık görünen nesnenin üzerine düştüğünde, nesnenin görüntüsünü göze yansıtır” (Sayılı, 1983, 672). İbn Sînâ, İbnü'l-Heysem'den farklı olarak nesnelerin görüntüsünün nokta benzeri sayısız küçük parçaların toplamından oluşmuş olarak tasavvur etmez, ancak iki düşünür de görsel algının temelinde, gözde oluşan optik imgenin yattığına inanır. Hatta ikisi de -farklı şekillerde- göz merceğinin ön yüzeyinde gerçek dış nesne görüntüsünün meydana geldiğini kabul ederler.

İbn Sînâ'ya göre görüntünün oluşumu bu şeffaf kürenin üzerinde gerçekleşir. Ancak o, İbnü'l-Heysem'in düşüncelerinden farklı olarak, sanal görüntüler ile gerçek görüntüler arasında ayırım yapar. Ona göre sanal görüntüler “hayalet görüntüler”dir (khayal) ve bunlar nesne veya gözlemci hareket ettiğinde yer değiştirir; gerçek görüntüler ise aynanın gövdesinde veya ışık ışınlarını alan

yüzeyde sabittirler. Sanal görüntülerin aksine, “gerçek” görüntülerin yerlerinin sabit olduğuna, bu tür görüntülerin durağan olduğuna inanır. Bu görüş daha sonra Kepler tarafından *pendulae* ve *picturae* ya da *imagines rerum* ayrımıyla ele alınacaktır. Hem İbn Sînâ hem de İbnü'l-Heysem tarafından göz merceği ön yüzeyinde meydana geldiği kabul edilen dış nesne görüntüsü, gerçek görüntüyü ifade eden *picturae* kavramına yakındır (Sayılı, 2014, s. 294 ve Sayılı, 1983, s. 674). Belting bu ayrımı sorgular ve görmede insanötesi tahayyülü aktarır: “Optik kuramlarında o zamana kadar hayalet gibi dolanan “resimler” ve “cisimler”i İbnü'l-Heysem ortadan kaldırmış ve görme süreçlerini her tür antropomorf tahayyülden arındırmıştır” (Belting, 2023, s. 106).

Görme olayı, Öklid'den beri, tepesi gözün içinde bulunan ve tabanı algılanan cisimde belirlenen gözişınları konisi ile tasavvur edilmiştir. İbnü'l-Heysem'in göz merceği üstünde görüntünün meydana geldiği düşüncesi, eski perspektif konisi anlayışına uygundur; oysa görüntü daha içeride, gözün ağ tabakasında meydana gelmektedir (Sayılı, 2014, s. 274). Sayılı'ya göre göz merceğinin duyarlılığı fikri, İbn Sînâ tarafından tahminen 1021 yılından önce yazılan *Kitâbu'n-Necât*'ta “göz merceğinde görüntünün teşekkülü” ifadesiyle ortaya atılmış gibi görünmektedir (Sayılı, 1983, s. 669 ve Sayılı, 2014, s. 284). Nitekim Roger Bacon da İbn Sînâ'ya atıf yapar. 16. ve 17. yüzyıllardaki gelişme, retinanın fotosensitif kısmının keşfine bağlıdır (Sayılı, 2014, s. 274). Görülür nesnelerden ışık ve renk yoluyla göze gelen izlenimin beyne iletilmesine retinanın yardımcı olduğu bu gelişmeler sonucunda kabul edilir.

2. GÖRME SÜRECİNİ ANLAMAYA YÖNELİK ARAÇ VE TEKNOLOJİK OLANAKLAR: *OCULUS* VE *CAMERA OBSCURA* ÖRNEĞİ

Retinal görüntünün fiziksel temelleri ile ilgili iki farklı araştırma alanı bulunmaktadır. Bunlardan birincisi yukarıda özetlediğimiz gözişın ve nesneışın teorilerine göre gözün ya da nesnenin her bir noktasından her yöne doğru yayılan görme ışınlarının nasıl bir araya gelerek imaj oluşturduğuna; ikincisi ise gözün duyarlı kısmı tarafından bu imajların nasıl bir araya getirildiğine odaklanır. Kepler ilk tartışmayı bir lens üzerinde kırılma yoluyla bir araya gelen parçalarla görüntünün oluştuğunu ileri sürerek açıklamıştır. İkinci tartışma ise gözün anatomik yapısının tamamıyla anlaşılmasına kadar farklı görüşlerle zenginleşmiştir. Belting'e göre *Kitâbü'l-Menâzır* 1200 yılındaki eksik Latince çevirilerinden sonra ancak 1604 yılında Kepler tarafından mercek altına alın-

mış ve “İbnü’l-Heysem’in eseri bilimde ancak bundan sonra meyve vermeye başla[mıştır]... Bu özellikle de, İbnü’l-Heysem zamanında bilinmeyen retina ve merceğin keşfinden sonra retina imgesi ve optik imge ayrımı için geçerlidir” (Belting, 2023, s. 101). Kepler’den hemen önce, 16. yüzyılda retina, gözün duyarlı kısmı olarak tanınmıştır. Kepler bu dönemdeki bilgi birikimi sayesinde, Heysem ve ortaçağ alimlerinin gözün kristalin lens kısmının görmeden sorumlu olduğu görüşlerine ek olarak retinayı duyarlı organ olarak kabul etmiş ve retinal imaj teorisi ile lensin görüntüyü ters çevirme özelliklerini birlikte düşünmüştür. Böylece görüntünün, nesnenin tersine çevrilmiş karşılığı olduğunu keşfetmiştir.

Michael H. Brill’in (1988) belirttiği gibi Lindberg’in kitabı, bilim tarihinde Kepler’in öncülerini aydınlatan ve retinal görüntünün ardındaki iki farklı yaklaşımı ele alan bir kaynak olarak (s.398) içinde bulunduğumuz çağdan çok farklı paradigmalara düşünülmüş olmasına rağmen oldukça modern görünen tartışmalara dikkat çeker. Bu tartışmalara topluca bakıldığından fark edilecektir ki üzerinde mutabakat sağlanan nesnenin teorisi, optik ile algı arasında katı bir ayrım yapmamıştır. Başka bir deyişle ışıkla görüntü iletimi, görme olayı ile özdeş tutulmuştur. Gözde toplanan görüntü, *simulacra* veya *eidola* gibi bilgi sağlayıcılar aracılığıyla nesnenin bilgisini aktarır. Bunları Sayılı, aydınlatılmış cisimlerden her yöne doğru yayılan hayaller, kabuklar veya sıyrılan örnekler olarak tarif eder (Sayılı, 2014, s. 271); İbnü’l-Heysem’in yazılarında ise buna koşut olarak *sûret* terimi kullanılır. Lindberg, bu görme mekanizmasının *camera obscura* ile ne denli benzeştiğini ve daha sonradan geliştirilen kameralardan ne denli farklı olduğu vurgulamıştır (Brill, 1988, s. 399).

Görme ışınları yoluyla taşınan görüntünün, doğrudan gözle algılanmanın yanında, görmeye yardımcı olan veya görüntüyü kaydedebilen aygıtlarla da tespit edilebildiği bilinmektedir. Elbette görmenin öznesi düşünüldüğünde akla bir görme organı ve bir canlı gelir. Ancak giriş bölümünde söz ettiğimiz “öteki”nin bakışının tahayyülü ve tüm optik araştırmalar bildiğimiz kadarıyla canlıların görmesinin ötesine geçen sonuçları ortaya koymuşlardır. Bunlardan özellikle *camera obscura*, bir mekanizma olmasına karşın özne etkisi taşıması ve insanın görmesiyle koşutluk taşıması bakımından önem taşır.

Camera obscura, fizyolojik ve mekanik görme alanlarının kesişiminde, doğal görmeyi nesnel görme olarak kabul eden bir anlayışın ilk adımlarından biridir. Crary’nin belirttiği gibi beden, duyuların sağladığı dolaylımsız öznel kanıtın üstünde tutulan *camera obscura* epistemolojik bir alanı işgal eder (Crary, 2004, s. 74). Ona göre gözlemci özneye temsil arasındaki ilişkinin geçirdiği radikal dönüşüm sonucu, göz ve farklı algılayıcılar üzerinden iki

ayrı temsil alanı gelişmiştir: Film, fotoğraf ve televizyon gibi analog medya biçimleri insanın bakış açısına karşılık gelirken, bilgisayarla üretilen imgeler, holografi, uçuş simülörleri, bilgisayar animasyonu, resim algılayıcı robotlar, ışın izleme, sanal ortam başlıkları, manyetik rezonans görüntülemesi gibi farklı algılayıcılar görmeyi insan gözünden ayrı bir konuma taşımıştır. Bunlar yoluyla elde edilen imgeler, insan gözünün kavrayışının ötesine geçen ve matematiksel olarak ifade edilen bir soyutlama haline gelmiştir (Crary, 2004, s. 13-14). Her iki görme biçiminin de geçerli olduğu günümüzde görmeyi anlamak ve bilenebilir kılmak için teknolojiye başvurmak gerekir.

2.1. Gözün *Camera Obscura* ile Benzerliği

“Göz karanlık bir odaya benzetilebilir. ... Ön tarafında sert tabaka üzerinde yuvarlak bir açıklık vardır. Bu açıklığın üzerinde sert tabakadan biraz daha kabarık duran saydam bir tabaka bulunur. Gözün duyarlı kısmı olan ağ tabaka ile sert tabakanın bitişiği yerde iris adı verilen diyafram görevi gören bir organ vardır, ortası delik opak bir zardır. Gözün bu kısmı art arda bir sıra saydam bölmeden oluşur” (Topdemir, 2007, s. 360). Görme sınırları ile ilgili kısmı dışarıda bırakırsak birçok optik bilimci gözü açıklamak için *camera obscura* modeline başvurur. İbnü’l-Heysem’in deneylerinde ışık ışınlarının karanlık odada düz bir hatta ilerlediğini tespit ettiğine değinmiştik; aynı şekilde gözün içinde de ışık ışınlarının kendi rotalarında kaldığını ve renkleri de bu hat üzerinde taşıyıp ilettiğini öne sürmüştür (Belting, 2023, s. 104-105). Kepler de gözün karanlık oda ile büyük benzerlik taşıdığını düşünür. Merceklerin odak noktasını belirleme, oluşturdukları görüntülerin göreceli konumlarını ve bu ışınların çıktığı nesnelerin konumlarını saptama yönteminin yanı sıra Kepler, küre şeklindeki yüzeylerin ışınları tek bir odağa yöneltmediği gerçeğini de keşfeder. Kepler, daha sonra Descartes’in kanıtlayacağı bir gerçeği, yani koni şeklinde olan merceklerin de bu özelliğe sahip olabileceğini tahmin eder. Yine Newton’un keşifleri doğrudan Kepler’inkilerden yola çıkılarak yapılmıştır (Brewster, 2015, ss. 136-156). Tüm bu keşiflerden önce, İbn Sînâ, küresel bir ayna işlevi gören göz merceğinin dış yüzeyindeki görüntünün teşekkülü ile bunların merkezden geçerek görüntüyü oluşturmasını incelemiştir; İbnü’l-Heysem ise görüntünün, kısmî görüntülerden, dış nesnenin her noktasından göz merceğine gelen nokta nokta ışıklardan oluştuğunu öne sürmüştür (Sayılı, 2014, s. 291). Her iki durumda da görme ışınları içeriye dik bir açıyla gelmektedir.

Tüm bu mekanizma bir açıklıktan, gözenekten, *oculustan* iletilen ışıkla çalı-

şır. Görüntüyü içeri ileten nokta, *pinhole*, *oculus*, açıklık, göz, dairesel bir penceredir. *Oculus humanus*, insan gözü demektir. Monoculus tek noktaya odaklı, binoculars ise aynı noktaya odaklı ikili görme araçlarını ifade eder. Oluşan görüntünün biçimini belirleyen nedir? Deliğin biçimi mi yoksa ışık kaynağının biçimi mi? İbnü'l-Heysem, bu probleme matematiksel bir açıklamayla yanıt verir: oluşan görüntünün biçimi, ışık kaynağının biçimini taşır. Böyle bir durumda belirleyici etmenler de kaynağın ve aralığın çaplarıyla perdenin aralığa ve nesneye olan uzaklığıdır (Topdemir, 2002, s. 71). Bu formül, (yukarıda da belirttiğimiz gibi) optik ile görme algısı arasındaki ayrımı ortadan kaldıran, bir anlamda insanın görme olayı ile *camera obscuranın* görüntüyü tespit etmesi arasındaki uçurumu kapatan bir formüldür. Newton'un prizma deneyi de benzer bir ortamda ve anlayışta gerçekleşir. Deney, kendi görme eyleminin nasıl işlediğine gönderme yapmaktan daha çok ışığı kıran bir temsil aygıtının kullanılmasıyla ilgilidir. *Camera obscurada* dışarının imgesi iki boyutlu düzlemde *oculustan* giren ışıkla oluşur. Gözlemci, içeride, bağımsız ve ek bir varlık olarak bulunmaktadır. “Bu yüzden de beden, *camera obscura*'nın hiçbir zaman çözemeyeceği bir sorundur; yapabileceği tek şey akla alan açmak amacıyla bedeni bir hayaletle dönüştürmektir” (Crary, 2004, s. 54).

Camera obscurada gözlemcinin içeride konumlanmasından dolayı özne ile nesne arasındaki mesafe ortadan kalkar. Belki de bu nedenle bu aygıtın sanatçılar tarafından resme yardımcı olmak için görüntü aktarımı amacıyla kullanılması yadırganmamıştır. “[C]amera obscura çok daha geniş bir özne etkisi ile eş anlamlıdır; bakan kişi ile belirli bir resim yapma işlemi arasındaki ilişkiden çok daha fazlası söz konusu olur” (Crary, 2004, s. 47). Oysa 19. yüzyılın başında *camera obscura*, hakikati üretme ve hakiki olanı görmek üzere konumlandırılan bir gözlemci özne ile eş anlamlı değildi. Tarih boyunca fiziksel ve işlevsel yapısı değişen aygıt, perspektifin sağlamasını yapmak, gözlemcinin statüsünü belirlemek gibi işlevleri yerine getirmiştir; fotoğraf makinesinden farklı olarak resim üretmekten öte görmenin sırlarını aydınlatmakta kullanılmıştır. Görme araçlarının gelişmesiyle sonradan insan bakışına eklenen bir nesne olarak yerini optik tarihinde alır. O halde işlevleri yeniden tanımlanabilir: Görmeyi araştırmak, görme sürecini yeniden üretmek ve görüntüyü yansıtan bir nesne olarak gözlemleyen özneye birleşmek. Bu işlevleri nedeniyle, Crary'nin de belirttiği gibi “[c]amera obscura'yı salt bir yardım aletine indirgemeyen ve kendi etkinliğini kendi kendine yeten bir tarzda sergilediğini anlatan, insandaki görme ile analogi kuran yazılar çok yaygındır” (Crary, 2004, s. 46).

Bu noktada Kartezyen bir tutumla, zihin-beden ikiliği içinde ve mekanist anlayışla, algılama sürecinin belli aşamalarının makineye devredildiği söy-

lenebilir. “Ben düşünen bir şey'im” diyen Descartes'e göre “nesne, şeylerin kavranabilir yanıdır. ... Maddenin özü uzam olduğuna göre, maddeye yönelen bilimin amacı da ölçmek olacaktır” (Descartes, 1972, ss. 158-190). Ulus Baker (2014) bu süreci, modern düşüncenin ortaya çıktığı ve Rönesans'ın bilimsel devrimlerini takip eden Descartes'in metafizik devrimi olarak açıklar (s. 22). Baker'e göre insanı ideal formlar dünyasından çıkarmayı başaran tanımıyla Descartes, onu akıllı hayvan cinsinden, *animal rationale*'den kategorik ayrımını yapabilmek için kuşkudan yola çıkar: “*dubito, ergo cogito, ergo ego sum- res extensa*”, “kuşku duyuyorum, öyleyse düşünüyorum, demek ki varım, öyleyse ben var olan bir şeyim” (Baker, 2014, s. 28) Böylece Aristoteles zamanından beri geçerli olan düşünen hayvan, konuşabilen hayvan (zoon logon echon) anlayışını sarsarak özneliliğin doğuşuna katkı sunar. Tüm bu düşüncelerin tutarlılığı gözden geçirilirken Descartes'in mekanist ve materyalist olduğu unutulmamalıdır. Ona göre mekanik yasalara göre işleyen bir dünyada insanın düşünme faaliyeti, öznenin (öznel) zamanına-mekânına, onun düşüncelerine ve mantığına bağlanır (Baker, ss. 32-174). Bu tutum, yanlış olduğu ispatlanamayana kadar geri giderek, deneye, gözlemlerle doğruları saptama metodunu beraberinde getirir, beden ile zihni birbirinden ayırır ve bedensiz bir bilinç olarak cogito'yu, özneliliği korur. Aynı düşünce Francis Bacon'da görülür. Bacon, yeryüzündeki bilgilerin toplamından oluşan ansiklopediye, her birinin doğruluğundan emin olamayacağı varsayımlara dayanması sebebiyle kuşkuyla yaklaşır; bu nedenle ancak kendi bakış açısına göre doğrulardan söz edebilir (Baker, s. 41-47). *Camera obscuranın* sunduğu kesit, dünyanın gerçek kesitlerinden biridir. Yukarıda özetlenen anlayışa göre nesnenin sunduğu kesit yerine algı sözcüğü kullanılır ve algı (Merleau-Ponty gibi algı felsefecilerinde, Gestaltçı anlayışta olduğu gibi) nesnede bulunuyormuşçasına bir kabulden yola çıkılır. *Camera obscurada* bakılan nesnenin görüntüsünün aygıt tarafından da doğrulanması ile algının bir anlamda sağlaması yapılır.

Yine Descartes'e dönecek olursak, “dünyayı “yalnızca zihin algılaması” sayesinde bilebiliriz ve dış dünyayı bilmenin ön koşulu, kişinin boş bir iç mekân içinde konumlandırılmasıdır” (Crary, 2004, s. 56-57). Descartes'in “şimdi gözlerimi kapatacağım, kulaklarımı tıkayacağım, duyarlarımı dikkate almayacağım” (Crary, 2004, s. 57) diyerek bir iç mekâna kapanma ve gerçeğe ulaşma tutumu *camera obscura* mekanizmasıyla koşutluk taşır.

Richard Rorty işte bu bağlamda Locke ve Descartes'in tarif ettiği gözlemci ile Antik Yunan ve ortaçağdaki gözlemcinin temelde farklı olduğunu saptar. Rorty'ye göre bu iki düşünür şunu başarmıştır: “insan zihninin, hem acıların hem de açık ve net fikirlerin bir İç Göz'ün önünden geçiş yaptığı bir iç mekân

olarak tasarlanması... Yeni olan şey, bedensel ve algıyla ilgili duyuların... yarı gözleme tabi tutulan nesneler olarak tek bir iç mekânın içinde yer alması kavrayışydı” (Crary, 2004, s. 56).

Kepler ile İbnü'l-Heysem'in uzaklaşamadıkları ortaçağ düşüncesinden modern düşünceye geçişte kırılma noktası, öncelikle zihin ve beden ikiliğinin kabul edilmesi, sonrasında da Rorty'nin belirttiği gibi zihnin bir iç mekan olarak tasarlanmasıdır. Dikkat edilirse görüntünün bir yüzeyi üzerinde değil, bir iç mekânda (ağ tabakasında) oluştuğundan söz edilirken gözden de bir odaymışçasına söz edilmektedir.

Pavel Florenski'ye göre doğrusal perspektifin kuramsal temellerinden biri olan *camera obscura*, insan bakışı ile karşılaştırıldığında, konumlandığı yerden ayrılmayan, hareket edemeyen, izleyemeyen, dünyada yaşamayan ve etkide bulunamayan perspektif bütünlüğü böylece sağlayabilen camdan bir mercektir (Florenski, 2007, s. 127-128). Oysa Descartes'e göre kameranın içi, birbirinden tamamen ayrı olan *res cogitans* ile *res extensa*, bakan kişi ile dünyanın kesiştiği yerdir. Descartes bu düşüncesinde daha da ileri giderek görme sürecinin keşfedilmesi için henüz ölmüş bir insanın, öküzün ya da daha büyük bir hayvanın gözünün çıkartılması ve kesilip çıkartılan gözün kamera obscuranın deliğine mercek olarak yerleştirilmesiyle gerçekleştirilecek bir deney yapılmasını önerir. “... *camera obscura* içindeki imgeler, bedenden koparılan, gözlemciden ayrı bir Kyklops gözü, belki insan gözü bile olmayan bir göz aracılığıyla oluşturulmaktadır” (Crary, 2004, s. 61). Descartes'in önerdiği deneyi, göz anatomisi üzerine yaptığı incelemeler sırasında, Giulio Cesare Aranzio⁴ (1530-1589) hayata geçirmiştir: “bir inek [sığır] gözünde, görüntünün ağ katmanında ters konumda teşekkül ettiğini gözlem yoluyla kesinkes saptamış”tır (Sayılı, 2014, s. 287).

Crary, gözün gözlemciden bu radikal kopuşunun nesnel temsilin önünü açtığını ifade eder. Descartes'in kuşkuya yer bırakmayana dek geri çekilen anlayışı, insanın görmesiyle ilgili belirsizliklerden, yanılsamalardan, stereoskopik görüntünün ve duyuların karmaşasından kurtulmak için *camera obscuranın* sunduğu nesnel bakışı önerir. Bu, görme konisi iletilerek tek bir noktada toplanan görüntüye dayanan optik kurama daha uygundur. Crary'nin tabiriyle “Mekanik olmaktan çok, hata yapmayan, metafizik bir gözdür” ve “dünyanın giderek büyüyen devingen düzensizliği içinde en rasyonel olanaklara sahip bir algılayıcının metaforu”dur (Crary, 2004, s. 61-66).

2.2. Camera Obscuranın Nesne ve Özne Etkisini Bir arada Barındırması

Platon'un mağara alegorisinde değinildiği gibi yansımaları gören, idealar dünyasını görmeye vakıf olmayan, gözü aldanan insanın, gerçeği görme ve temsil etme arayışı, nesnel ve bilimsel görme nasıl olmalıdır sorusunu gündeme getirmiştir. Bu arayış yeni buluşlara, yeni görme aygıtlarına ve teknolojilerine vesile olmuştur. Bu görüşe paralel olarak İbnü'l-Heysem'in de insanın görme sürecini yeniden üretme amacıyla birbirinden çok farklı düşünürler tarafından geliştirilen *camera obscura*yla ilgilendiği söylenebilir. *Camera obscura* basit bir görsel elde etme aygıtının ötesine geçmiş midir? Felsefi ve teknik anlamda insanın görmesiyle koşutluk oluşturmakta mıdır? Crary'nin belirttiği gibi *camera obscura* bir aygıt ve teknik araç olmanın ötesinde “çok daha büyük ve yoğun bir bilgi ve gözlemci özne düzenlemesinin içinde yer alıyordu” (Crary, 2004, s. 40). *Camera obscura* 1500'lerden 1700'lerin sonuna dek optik alanda gözlemciyi tarif eden hakim bir paradigma olmuştur. 18. yüzyıl boyunca ise yukarıdaki başlıkta belirttiğimiz nesnel görme meselesinde algılayan kişi ile dış dünya arasındaki ilişkiyi tanımlayan bir model olarak kullanılmıştır.

Camera obscura kapalı ve bedensiz, gördüğü dünya ile ilişkilenebilir bir nesne olmanın yanında, optik alet ile gözlemciden oluşan bir çoğul kimliktir. Nesne ve özne etkisinin öyle bir karışımıdır ki optik alet ile gözlemci birbirinden ayırt edilemez. Deleuze bir adım daha atarak onu bir montaj (*assemblage*) olarak adlandırır. “Eş zamanlı ve birbirinden ayrılmaz bir biçimde, hem bir makine montajı hem de beyanların montajıdır” der (Crary, 2004, s. 42).

Fotoğraf makinesinin öncülü olan *camera obscura* montaj, uygulama ve sosyal nesneler olma bakımından ondan farklıdır. İki farklı temsil alanına işaret eden bu iki aygıt, gözlemciyle de farklı ilişkiler kurarlar. Flusser'e göre insanın kendi gözleri kadar güvendiği teknik görüntü üretme cihazlarının nesnelliğinin tartışmalı olduğunu birinci başlıkta belirtmiştik. Teknik görüntülerde aygıtın içine (input olarak) giren ile (output olarak) çıkan görsel arasında bir fark oluşmakta ve bu süreç fotoğraf için kelimenin tam anlamıyla “kara kutu” içinde gerçekleşmektedir. Kutunun içinin görünmezliği, bilinmezliği, eleştiriye kapalılığı Flusser'in belirttiği gibi bir sihir etkisi yaratmaktadır (Flusser, 2020, s. 20-21). İşte fotoğraf makinesi ile *camera obscuranın* farkı burada yatmaktadır. *Camera obscurada* yapı, gözlemcinin etrafını (bir mekân olarak) sarar, onu dış dünyadan yalıtır ve görme eylemini mekanik olarak gerçekleştirirken görüntüyü içeride yeniden üretir. Gözlemcinin içine girebildiği bir nesne, keşfe açık bir oda, büyütülmüş bir göz modelidir. Görme eylemini bir anlamda bedensiz kılar, gözlemcinin öznel deneyiminin yerini mekanik ve nesnel bir sürece bırakır.

⁴ Aranzi olarak da anılır.

SONUÇ

Görme üzerine Antik Yunan, ortaçağ Hristiyan ve İslam dünyasındaki optik bilimcilerin teorileri ile çeşitlenen tartışmalar, görme sürecinin tespit etmeye yönelik teknolojik aygıtlarla kanıtlanmaya çalışılmıştır. Burada ilginç olan husus, optik araştırmalar sırasında görmenin, en başından beri, sanki insan gözü-nün ötesinde bir görme biliniyormuşçasına ele alınmış olmasıdır. Modernizmle birlikte, öznel görmenin önünün açılmasıyla optik alandaki çeşitlilik ve olanak-lar daha fazla dile gelmiş, deneysel uygulamalar yapılmıştır. Gerçekçilik ile de-neycilik arasındaki karşıtlık anlayışına kuşkuyla yaklaşan ve gözün fizyolojisi ile ilgilenen Gestalt algı kuramcıları bu nedenle göz yanılması fenomeninden söz etmezler; çünkü göz nasıl görüyorsa görsel gerçeklik deneyimi odur (Saus-marez, 1976, s. 69). Yanılsama ise ancak başka bir duyu ile veya başka bir aygıt ile tespit edebileceğimiz bir şeydir. İnsan bakışının ötesinde bir görüntünün nasıl olabileceğinin tahayyül edilmesiyle göz yanılması, insan görüşü-nün sınırlılıklarından, kusurlarından söz edilebilir. Bu kuşku ve arayış, gerçeği olduğu gibi görmediğini düşünen insanın, bedensiz bir görme tahayyülünün yo-lunu açmıştır. Deneyler sonucu, *camera obscura* gibi aygıtların görme sürecini bir mekân içinde yeniden üretmesi mümkün olmuştur.

Görme üzerine yapılan araştırmalar göstermiştir ki görüntü, nesneden çı-kan renk ve ışık gibi etmenlere bağlıdır. Işık iletimini toplayan bir nesne de görüntüyü toplayabilir. O halde insan merkezli olmayan bir görme tahayyül edilemez mi? Nitekim bilinen ilk araştırmalar, insanın gördüklerine kuşkuyla yaklaşmış, görmeyi salt insan gözü ile tarif etmekten kaçınmıştır. Başka bir canlının gözünden görmeye çalışarak veya başka nesneler (prizma, makine veya teknolojik aygıtlar) aracılığıyla elde edilen görüntülerle inceleme yaparak antropomorf anlayışı uzun zaman önce aşmışlardır. Hatta çeşitli dönemlerde ve coğrafyalarda araştırmacılar tarafından geliştirilen *camera obscura* gibi ay-gıtlarla, gözlemci nesne ile öznenin bütünleştiği söylenebilir. Ancak burada iki nokta göz ardı edilmemelidir. Bunlardan birincisi, optik kuramların, özellikle nesne'nin teorisinin, optik ile algıyı birbirinden ayırmadığı gerçeğidir. İkinci nokta ise görme mekanizmasının *camera obscura* gibi daha erken dönem aygıt-lar ile benzerliğinin, daha sonradan geliştirilen fotoğraf kameraları için geçerli olmayabileceğidir. Yazıda sıkça görüşlerine başvurduğumuz Jonathan Crary ikinci itirazı göz ardı eder ve gözlemcinin tüm tekniklerini birden düşünerek araştırmasında aynı sonuçlara varır. Ona göre göz ve farklı algılayıcılar üze-rinden gelişen iki ayrı temsil alanı bulunmaktadır. Farklı algılayıcılar da kendi içinde analog ve dijital olarak ayrılmakta, analog görüntüler insan gözü ile al-

gılanabilen görüntülere benzerken dijital görüntüler insan kavrayışının ötesine geçmekte ve matematiksel birer soyutlama halinde ifade edilmektedir (Crary, 2004, s. 13-14). Bu yazı, her iki görme biçiminin de görsel dağarcığa katkıları-na odaklanmış ve iki alanın kesişim noktasında *camera obscurayı* ele almıştır.

Aydın Sayılı, optik bilimin öncülerinden gözişin kuramcılarını, konunun matematiksel yönünü ön koşul olarak kabul etmiş, fiziksel yönüne yeteri ka-dar derecede eğilmemiş olduklarından eleştirir (Sayılı, 2014, s. 280). Nesne'nin kuramcılarının da aynı hataya düştükleri söylenebilir, ancak onlar, hiç değilse gözü kuramsal bir nokta olarak kabul etmektense ona yakından bakmışlardır. Hatta ilerleyen araştırmalarla gözü büyütür, *camera obscura*'da olduğu gibi bir iç mekân olarak onu yeniden tasarlayarak, onun fiziksel özelliklerini keşfet-meye çalışmışlardır.

Ancak gözü iç mekân veya aygıtta indirgerken unutulmaması gereken bir husus vardır. Görünen dünyanın bilincimize ulaşmasını sağlayan, psikolojik koşullara tabi “optik imge” ile fiziksel olarak gözümüzde oluşan, mekanik ko-şullara tabi olan “retina imgesi” arasında devasa bir fark bulunmaktadır. Pa-nofsky'ye göre bilincimizin görme duyusu ile dokunma duyusunun ortak et-kisiyle gelişen kendine özgü sabitleme eğilimi bu farkın sebeplerinden biridir. Bu nedenle sabitlenen nesnelere uygun birer boyut ve biçim atfederek, onların boyut ve biçimlerinin retina imgesinde uğradığı değişiklikleri fazla dikkate al-mayız (Panofsky, 2021, s. 13). Yine perspektif üzerine düşünen Florenski'ye göre mekân, geometrik, fiziksel ve psikofizyolojik olmak üzere üç farklı düz-lemde deneyimlenebilir. Estetik uzama en yakın duran psikofizyolojik uzam, en uzak duransa geometrik uzamdır ve fiziği temel alan kavram bu ikisinin arasında durmaktadır (Florenski, 2007, s. 131 dipnot). Görme, aygıt dolayımıyla veya değil, gözde oluşan bir etkidir. *Camera obscura* gibi aygıtların görme sürecinde, fiziksel olarak göze benzer olsa bile psikofizyolojik bakımdan farkı açıktır. Gerçeği görme veya temsil meselesindeki tartışmaların sonu gelmez. Vilém Flusser'in belirttiği gibi görüntüler dünya ile insan arasındaki araçlardır ama kimi zaman dünya ile insanın arasına girerler, dünyayı çarpıtarak onun yerine geçer, ona paravan olurlar (Flusser, 2020, s. 11).

Görme sürecinin anlamının yolu teknoloji ve deneyden geçer. Dolayısıyla insan bakışının ötesinde, teknolojik aygıtlarla tarif edilen öteki bakışlar en başından beri optik bilimin kapsamındadır. Teknoloji insandan beslenerek ge-liştiği gibi insanı da sürekli dönüştürür. Salt maddesel bir oluş değil, insana paralel bir dünyanın aktörü olan teknoloji, Selçuk Artut'a (2014) göre insanları başkalaştıran bir faaliyettir. Bugün etrafını çöle çeviren bir Basilikos gibi insan yine aygıtlar dolayımıyla dünyaya ve kendisine bakmaktadır.

TEŞEKKÜR

Sanata, bilime ve öğrenmeye sevgiyle bağlanmamı sağlayan tüm aileme, Paşa'ma, en başta ablam Evren Delilbaşı'na, annem Mesrure Ülker'e, babam Asaf Ülker'e ve eşim Arda Kıpçak'a yürekten sonsuz kere teşekkür ederim.

KAYNAKÇA

- Artut, S. (2014). *Teknoloji-insan birlikteliği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baker, U. (2014). *Sanat ve Arzu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belting, H. (2023). *Floransa ve Bağdat Doğu'da ve Batı'da bakışın tarihi*. (Z. A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Borges, J. L. (2016). *Düşsel varlıklar kitabı*. (C. Üster, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Brewster, D. (2015). *Bilim şehitleri: Galileo, Tycho, Kepler*. (Ş. Duran, Çev.). Tarihte iz bırakanlar dizisi. İzmir: İlya Yayınevi. (The Martyrs of Science of The Lives of Galileo, Tycho Brahe and Kepler)
- Brill, M. H. (1988, Aralık). Review on Theories of vision from Al Kindi to Kepler by David C. Lindberg. *Color Research & Application*, 13 (6), s. 398-399.
- Florenski, P. (2007). *Tersten perspektif*. (Y. Tükel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Flusser, V. (2020). *Bir fotoğraf felsefesine doğru*. (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Espas Yayınları.
- Ginzburg, C. (2009). *Tahta gözler mesafe üzerine dokuz düşünce*. (A. Şişik, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- İbnü'l-Heysem (2002). Işık üzerine. *Modern optiğin kurucusu İbnü'l-Heysem hayatı, eserleri ve teorileri* (s. 154-168). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Jonathan C. (2004). *Gözlemcinin teknikleri on dokuzuncu yüzyılda görme ve modernite üzerine*. (E. Daldeniz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Lindberg, D. C. (1976). *Theories of vision from Al Kindi to Kepler*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Panofsky, E. (2021). *Perspektif simgesel bir biçim*. (Y. Tükel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Platon. (1999). *Devlet*. (S. Eyüboğlu ve M. A. Cimcoz, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Sausmarez, M. (1976). *Basic design: the Dynamics of visual form*. London: Studio Vista.

Sayılı, A. (1983, Temmuz). A possible influence, in the field of physiological optics, of Ibn Sînâ on Ibn Al-Haytham. *Belleten*, XLVII (187), s. 665-675.

Sayılı, A. (2014). İbn Sînâ'da Işık, Görme ve Gökkuşağı. *İbn Sînâ doğumunun bininci yılı armağanı* (ss. 255-302). Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Timuçin, A. (1972). *Descartes*. İstanbul: Kıtış Yayınları.

Topdemir, H. G. (2007). *Işığın öyküsü mitolojiden matematiğe ışık kuramlarının tarihsel gelişimi*. Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.

Topdemir, H. G. (2002). *Modern optiğin kurucusu İbnü'l-Heysem hayatı, eserleri ve teorileri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

4. BÖLÜM

KİNETİK SANAT, BOTANİK SANAT VE ARAZİ SANATININ BİLİMLE OLAN İLİŞKİSİ ÜZERİNDEN OKUNMASI¹

Dr. Öğr. Üyesi İpek ŞENEL ÖZAYTEN

Kafkas Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Resim Bölümü

ipeksenell@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3091-4180>

GİRİŞ

Sanat tarihi boyunca doğa, sanatçılar için hem bir ilham kaynağı hem de deneysel bir alan olmuştur. Özellikle 20. yüzyıldan itibaren bilimsel gelişmelerin ivme kazanmasıyla birlikte sanatın doğaya ve teknolojiye bakışında köklü dönüşümler yaşanmıştır. Botanik sanat, kinetik sanat ve arazi sanatı, bu dönüşümün üç farklı ama birbiriyle kesişen yönünü temsil etmektedir. İlki, doğanın estetik ve biyolojik yapısını inceleyen; ikincisi hareket, mekanik ve optik ilkeler üzerinden görsel deneyimler sunan; üçüncüsü ise doğrudan peyzajı ve çevreyi sanatın malzemesi haline getiren bir yaklaşımı ifade etmektedir. Bu sanat pratikleri, yalnızca estetik üretim biçimleri olarak değil, aynı zamanda bilimin farklı disiplinleriyle kurdukları etkileşimler üzerinden de okunmalıdır. Botanik sanatın bitki morfolojisi ve ekoloji ile, kinetik sanatın fizik, mühendislik ve matematikle, arazi sanatının ise jeoloji, coğrafya ve çevre bilimleri ile kurduğu bağ, sanatın bilimsel düşünceyle nasıl kesiştiğini açıkça göstermektedir. Bu bağlamda söz konusu sanat türleri, sanatın bilimle yalnızca araçsal bir ilişki

¹ Bu çalışma Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Bölümü Sanatta Yeterlilik programında hazırlanan “Uçan Kanatlı Tohumların Estetik Mekanığı; Bir Stüdyo Olarak Doğa” başlıklı eser metni çalışmasından üretilmiştir.

kurmadığını; bilakis bilimsel bilginin sanatsal üretim süreçlerini dönüştüren ve zenginleştiren bir rol oynadığını ortaya koyar. Bu çalışmada, botanik sanat, kinetik sanat ve arazi sanatının bilimle olan ilişkileri çok boyutlu bir bakış açısıyla ele alınacaktır. Öncelikle bu sanat pratiklerinin tarihsel gelişimleri ve kavramsal çerçeveleri özetlenecek; ardından her birinin bilimsel disiplinlerle kurduğu etkileşimler tartışılacaktır. Böylece sanat ve bilimin birbirini dışlayan değil, tamamlayan iki üretim alanı olduğu; doğayı, hareketi ve mekânı anlamlandırma süreçlerinde ortak bir zemin oluşturdıkları ortaya konacaktır.

1. SANAT PRATIĞİNİN BİLİM - YAPIT İLİŞKİSİ ÜZERİNDEN OKUNMASI

Sanat ile bilim arasındaki ilişki tarih boyunca farklı biçimlerde kurulmuş, zaman zaman birbirini tamamlayan, zaman zaman da ayrı alanlar olarak değerlendirilen iki üretim pratiği olmuştur. Ancak modern dönemde disiplinler arasındaki sınırların giderek esnemesi, sanat pratiğini yalnızca estetik bir üretim alanı olarak değil, aynı zamanda bilimsel düşünce ve yöntemlerle etkileşim içerisinde gelişen bir süreç olarak okumayı mümkün kılmıştır. Özellikle 20. yüzyıldan itibaren teknolojik gelişmelerin sanat yapıtının biçim, içerik ve sunum koşullarını dönüştürmesi, sanat-bilim ilişkisini daha görünür hale getirmiştir. Savaş sonrası Rus Avangardlarının öncülüğünü ettiği Konstrüktivizm, DADA, Futurizm, Almanya’da gelişen Bauhaus gibi akımlarda görüldüğü gibi sanatçılar toplumsal düzen ve bilimi, sanatın işlevi üzerinden sorgulamıştır. Bu durumu takip eden diğer sanat hareketleri, tüketim kültürü ve yabancılaşmanın etkisinde ortaya çıkan sanatsal imgenin dönüşümü ve hazır nesnenin sanat nesnesi olarak görülmesi için örnekler teşkil eder. 1960’lı yılların sonunda ise sosyal düzene karşı eleştirel yaklaşımlarla peş peşe sanat hareketleri birbirini izler: Sitüasyonizm, Fluxus, Kavramsal Sanat, Land Art.. gibi. Bu yıllardan günümüze uzanan zaman dilimi, sanat ortamı içinde politikanın, uluslararasılığın, felsefenin, medyanın, teknolojinin veya çevre bilimlerinin aktif rol aldığı bir dönemi kapsar. Bugün Çağdaş Sanat / Küresel Sanat, Dijital Sanat, Politik Sanat, Medya Sanatları, Kamusal Sanat... gibi sanat akımları sayesinde sanatçılar özgün ifade biçimleri kullanmaktadır.

1.1. Botanik Sanat

Kronolojik açıdan bakıldığında Botanik Sanatın, sanat - bilim ilişkisinin te-

melini attığı söylenebilir. Biyolojinin bir kolu olan, botanik; yun. “botaniké” bitki bilimi anlamına gelmektedir. Bitkilerin morfolojik, fizyolojik, sistematik, genetik, sosyolojik..vb. açıdan incelendiği bilim dalıdır. Botanik Sanatın ise her türlü bitkilerin sanatsal bir temsili olduğu söylenebilir. Bu alanda çalışan sanatçılar ve uzmanlar, botanik sanatı ile botanik illüstrasyonu birbirinden ayırırlar. Her iki disiplinin ortak özelliği; bilimsel açıdan doğru olmalıdır. Bilimsel ya da sanatsal nitelik taşıyan botanik çizim, bir bitkinin tüm bölümlerinin tanımlanabilmesi için gösterilmesi amacı güder. Her iki disiplinde, sadece bitki ve çiçeklerden meydana gelen veya bunları içeren diğer sanat eserleriyle karşılaştırıldığında ayrıntılı ve yer yer hipergerçekçi olabilen çalışmalardır. Ancak botanik sanat, illüstrasyona göre daha öznel olabilir ve estetik arayışa odaklanabilir; bu bağlamda tam bir temsil olması gerekmeyebilir.



Şekil 1. “Nebamun’un Bahçesi” Teb’de mezarlardan Duvar Resmi



Şekil 2. Giovanna Garzoni “Böceklerle İncirler”, 1632



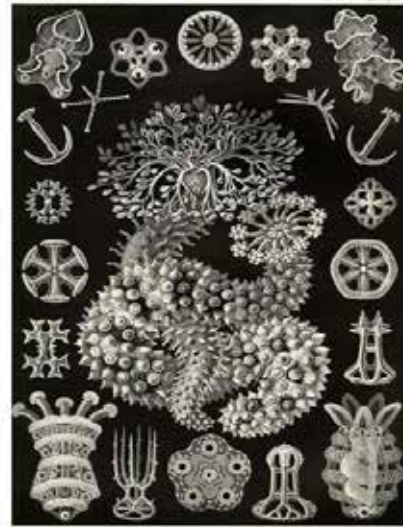
Şekil 3. Jan Van Kessel “Kelebekler”1657 M.Ö. 1400

Tarihçesine bakıldığında, duvar resimleri, oymalar ve seramik veya madeni paralardaki bitkilerin dekoratif kullanımları, en az 4000 yıl önce eski Mısır ve Mezopotamya’ya dayanmaktadır. (Şekil 1. Nebamun’un Bahçesi) Botanik sanat ve illüstrasyonunun esas uygulanaşı ise Antik Yunan Dönemi’nde görülür. İnsanlar, bitki ve çiçekleri tanımlamak için illüstrasyonları kullanmaya başlamıştır. M.S. 1 yy’da Antik Roma’da hekim olan Dioscorides, topladığı çeşitli drogları , yaklaşık 600 farklı bitki türünü inceleyerek “De Materia Medica”yı, -en eski farmakoloji eseri- yazmıştır. (BLOK Art Space, 2016) Anadolu’da ve Akdeniz’de incelediği bitkileri; yetiştirdiği yere, şekline, yaradığı hastalığa ve kullanımına göre sınıflandırmıştır. Bu çalışmasıyla bitki araştırmalarının, botanikğin temelini atmıştır. Aynı yüzyılda yaşayan Pliny the Elder, bitkileri ince-

lemiştir ve kaydetmiştir. Yine hekim olan Krateuas, ilk botanik illüstratör olarak ifade edilmektedir. Botanik sanatı içeren en eski el yazması 5. yüzyıldan kalma Codex Vindebonensis'tir (Ekşi, 2025). Bu erken dönemlerdeki illüstrasyonların çoğunun oldukça primitif, kaba çizimler olduğu görülür. Rönesans ile birlikte botanik çizimler çok büyük önem arz etmiştir. Ölü doğa resimlerinde sıklıkla görülen botanik ve hayvan çizimleri çok daha detaylar içeren ve gerçekçi bir hale gelmiştir. Avrupalı kaşifler, binlerce yeni bitki ve tohum örneğiyle dünyanın uzak köşelerine yaptıkları yolculuklardan dönmüşler, toprak sahipleri bu bitkilerin çoğunu bahçeleri için yetiştirebilmiş, koleksiyonlarını belgelemek ve yayınlamak için botanik sanatçıları görevlendirmişlerdir. Flemenk sanatçı Bruggel'in torunu Jan Van Kessel'in, İtalyan ressam Giovanna Garzoni'nin etütleri, Fransız botanik çizimci Prinz Eugen von Savoyen ve Daniel Rabel'in illüstrasyonları örnek verilebilir. (Şekil 2. Giovanna Garzoni, Böcekli İncirler ve Şekil 3. Jan Van Kessel, Kelebekler) 18. yüzyıldan itibaren botanik çizimler, taksonomist Carolus Linnaeus'a atıfta bulunarak Linnaean tarzında olarak bilinir. 18. yüzyılın ortalarından 19. yüzyıla uzanan zaman dilimi botanik sanatı için çok önemlidir. Viktoryen dönemde, botanik sanatındaki eğilim daha dekoratif ve daha az doğa olmaktadır. (Ellis, 2020)



Şekil 4. Ernst Haeckel, Doğadaki Sanat Formları, 1904



Şekil 5. Haeckel, Thuroidea, Tiroid bezi, 1904

Botanik Sanat'ın bir disiplin olarak ortaya çıkışı, fotoğrafın ve makro fotoğrafın keşfedilmesinden önceye dayanmaktadır. 19. yy'da flora ve faunanın formlarını botanik çizerler ve araştırmacılar kaydetmekteydi. Bulgularını çizimlerle kaydeden araştırmacılardan en bilineni Alman biyolog, doğa bilimci, zoolog, evrimci, filozof ve hekim olan Ernst Heinrich Haeckel'dir. Binlerce yeni türü keşfedip sınıflandırmış, aynı zamanda bu canlıların formlarını bilimsel gözlemle illüstre etmiştir. (Şekil 4. Ernst Haeckel, Doğadaki Sanat Formları ve Şekil 5. Haeckel, Thuroidea, Tiroid bezi) Darwin'in evrim teorisini benimsemiş olan Haeckel, daha önce tanımlanmamış mikroskobik organizmaları biyoloji literatürüne kazandırmış ve bunlar hakkında akademik eğitim vermiştir. Fotoğrafçılık geliştikçe bitkilerin resimlenmesi daha az gerekli hale gelmiştir. Ancak günümüzde bu durumun farklı olduğu söylenebilir. Sanatın ve bilimin bugün bastığı zemin; çağdaş ve güncel üretimler gerçekleştiren sanatçılara birden çok disiplini bir medyum olarak kullanabilmeleri için çoklu bir ortam sunmaktadır.



Şekil 6. Serafini, Codex Seraphinianus, 1981.

Şekil 7. Serafini, Serafinianus El Yazması, 2013

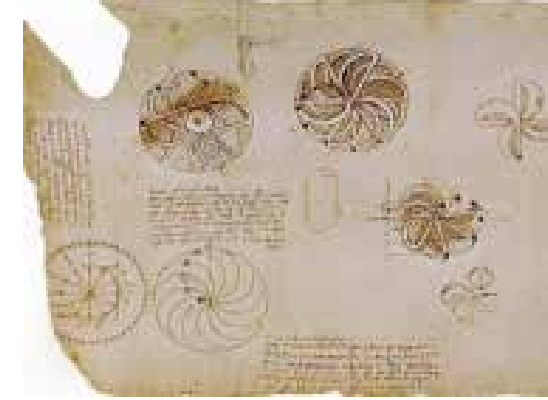
Örneğin Botanik çizimi bir araç olarak kullanan sanatçı, mimar ve tasarımcı İtalyan Luigi Serafini'ye ait Codex Seraphinianus, (1981) alfabesi bilinmeyen, asemantik (semantik olmayan) bir dilde yazılmıştır. (Şekil 6. Serafini, Codex Seraphinianus) Yabancı bir dünyanın ansiklopedisi olarak görünen kitapta bitkibilim, bilim, makineler, oyunlar ve mimari gibi bölümler yer almıştır. "Serafinianus El Yazması" (2013) adlı çalışması ise; Ortaçağ yaratık ansiklopedilerini andıran, hayal ürünü olan bir evrenin resimli ansiklopedisidir. (Şekil 7. Serafini, Serafinianus El Yazması) Serafini, 16. İstanbul Bienali'nde sergilenen bu kurmaca çalışmasında tıpkı bir doğa uzmanının kitabı gibi metin ve görselleri

cilt olarak istiflemiş; 1970’lerin sonunda ürettiği makineleri, mitolojileri, bitki, hayvan, anatomik bilgileri yine bilinmeyen bir dilde yazmıştır. (İKSV, 2019; 136)

Özetle; Botanik sanat, tarihsel olarak bilimsel illüstrasyon ve bitki taksonomisi için vazgeçilmez bir araç olmuş, günümüzde ise ekoloji, çevre bilinci ve biyoçeşitlilik bağlamında bilimle güçlü bir ilişki sürdürmektedir. Sanatçılar, bilim insanlarıyla aynı titizlikle çalışarak bitki türlerini belgelemekle kalmamış, onları estetik bir biçimde sunarak bilimsel bilginin görselleştirilmesini sağlamışlardır. Yani botanik sanat, sanatı yalnızca estetik bir alan değil, aynı zamanda bilimsel bilginin görsel dili olarak konumlandırır.

1.2. Kinetik Sanat

20. yüzyılın ortalarından itibaren sanatın sınırlarını yeniden tanımlayan en önemli yönelimlerden biri, hareketi estetik bir unsur olarak merkeze alan kinetik sanat olmuştur. Mekanik düzeneklerden elektronik devrelere, ışık oyunlarından bilgisayar destekli algoritmalara kadar farklı araçları kullanan bu sanat anlayışı, yalnızca görsel bir deneyim yaratmakla kalmamış, aynı zamanda sanat ile bilimin kesişiminde yeni düşünme biçimlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Kinetik sanat, durağan nesnelerin ötesine geçerek izleyiciyi zaman, mekân ve hareketin iç içe geçtiği çok boyutlu bir deneyime davet eder. Kinetik Sanat hareketinin kökleri, Rönesans bilim insanı ve sanatçıların makine çizimlerinden başlamaktadır. Leonardo Da Vinci’nin tasarladığı “Perpetuum Mobile”ın, Kinetik Sanat’ın ortaya çıkmasındaki etkisi yadsınamaz ölçüdedir. Devridaim (Süreklilik) makinesi (ing. *Perpetuum mobile*) ilk itki kuvvetiyle çalışmaya başladıktan sonra bir daha enerji kaynağı olmadan sonuza kadar çalışabileceği düşünülen bir makinedir. Bu sistem, yaklaşık 1500 yıldır insanoğlu tarafından denenmiştir. 5. yy’dan kalma Sanskritçe metinlerde bu makine çizimlere rastlanır. Ancak bilinen ilk detaylı çizimler 12. yüzyılın ortalarında Hint matematikçi ve aynı zamanda gökbilimci olan II. Bhaskara tarafından yapılmış, en bilineni Rönesans Avrupası bilim insanı ve sanatçısı olan Leonardo Da Vinci’ye ait olan tasarımıdır. (Çeyrek Mühendis, 2019) Ancak devridaim makinesi, termodinamik yasalarını ihlal edeceği için gerçekte mükemmel bir şekilde çalışmasının imkansız olduğu rivayet edilir. (Şekil 8. Leonardo Da Vinci, Devridaim (Süreklilik) Makinesi)

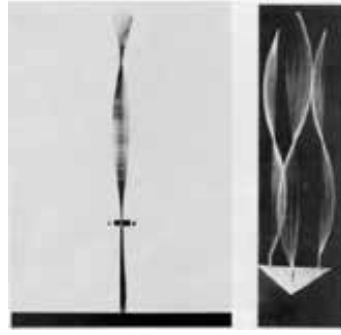


Şekil 8. Leonardo Da Vinci, Devridaim (Süreklilik) Makinesi

“Kinetik” kelimesi Yunanca “*kinesis*”, “*hareket*” kelimesinden türemiştir. Bu terim, sanat tarihi bağlamında kullanılmaya başlanmış, Rönesans’tan bu yana sanatçı ilk kez, aynı zamanda mühendis olarak da görülmüştür. Sanayileşme ile birlikte bilim ve teknolojinin yaratıldığı dönem olan 20. yy başında, mühendis-sanatçılar modern toplumu simgelemesi ve hicvetmesi bağlamında makinelerden yararlanmıştır. Mekanik ve optik cihazlar aracılığıyla sanat pratiklerini uygulamıştır. Kinetik Sanat hareketi, sanat, tasarım, mimari ve müzik unsurlarını birleştirirken, aynı zamanda durağanlık ve dinamizm, ışık ve karanlık, optik lensler, müzik, ses ve hatta zaman zaman sessizlikle uğraşırken birden çok disiplinler arasında gelişmiştir. Bu bağlamda, Rus Avangardından gelen ve çok sayıda sanat ve kültür alanını içeren bir hareket olarak Kinetik, hem teknolojik ilerlemeye hem de insan algısına bir ayna görevi görürken, sanatların kesişme noktasında bir sentez önermiştir. (Zarya, 2020) Marcel Duchamp’ın “Ready-made”leri ile tuval ve malzeme sınırlarının dışına çıkan yapıt, inşa edilebilen bir form kazanmış, teknolojinin gelişimi ile hareket eden yapıya bürünmüştür. Marcel Duchamp’ın “Bisiklet Tekerleği” (1913) esas olarak DADA hareketi ile ilişkilidir. Yerleşik sanatsal form ve sanat nesnesinin sınırlarına karşı bir ironi, eleştiri ifadesi olarak önem arz eder. Devinimle ilgilenen sanatçıların önünü açan bu eser, her şeyin hızla üretildiği, hareket ettiği bir çağda sanat eserinin durağanlığına karşı bir duruş olmuştur. (Şekil 9. Marcel Duchamp Bisiklet Tekerleği)

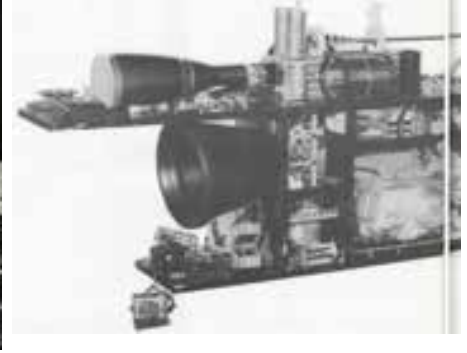


Şekil 9. Marcel Duchamp
Bisiklet Tekerleği, 1913



Şekil 10. Naum Gabo, Duran Dalga, 1919

Bu bağlamda bakıldığında ilk Kinetik Sanat çalışmasının, 1919'da mühendis ve sanatçı Naum Gabo'nun Moskova'da ürettiği "Standing Wave", "Duran Dalga" olduğu söylenebilir. Sanatçının eserdeki hedefi, hareket ve dinamik ritim ile hareket estetiğini yakalamaktır. (Şekil 10. Naum Gabo, Duran Dalga) Eser, tahta bir kutudan çıkan tek bir metal çubuktan oluşmaktadır. Mekanik bir motor sayesinde çubuğu titreştirmiş, parçanın, dalga oluşumunu taklit etme şekli nedeniyle "duran dalga" adını vermiştir. (İlkyaz, 2019) Hareketli imge arayışlarına başka bir örnek olarak İsviçreli sanatçı Jean Tinguely'in eserleri verilebilir. Genellikle "metamekanik" olarak adlandırdığı heykellerini ve makinelerini nesneleri bir araya getirerek (brikolaj tekniği ile) inşa etmiş; onları harekete geçirerek, kapitalizmin, çoğu zaman yıkıcı ve şiddetli yan etkileri olan sonsuz, işlevsel olmayan üretme eğilimi üzerine esprili ve hicveden görsel yorumlar ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda Tinguely, 1945 sonrası Kinetik sanat hareketinin daha anarşik kanadını temsil etmiştir. (The Art Story, 2020) "Frigo Duchamp" (1960) ve "Suzuki" (Hiroşima) (1963) gibi isimlerle yapılan heykel çalışmaları, DADA etkileri gösterir. "New York'a saygı" (1960) adlı yapıtında ise insan yaşamı ve makine arasındaki ilişki hakkında *Yapılandırmacı Yaklaşım* örneğini sunduğu söylenebilir. Tinguely'e göre, modern tüketici kültürde etkisini gösteren ve makineleşmeye doğru yöneltilen güç, felakete ve yok oluşa giden bir yoldu. Bu anlamda endişeleri, Kinetik sanatı aracılığıyla bilim, deneyim ve sanat senteziyle ifade etmiş, hatta yer yer hicvetmiştir. (Şekil 11.12)



Şekil 11. Buzdolabı Şekil 12. New York'a Saygı Şekil 13. Chris Burden, Santa Maria, 1982

Yapıtlarıyla bu konuda akla gelen diğer bir örnek ise Chris Burden'dır. Varoluşçu bir bakışla bireyin, kendisine kayıtsız kalan dünyada duygusal anlamda varlığını sürdürmesini konu almıştır. Megalopolteri ve insan potansiyelini harcamasıyla modern toplumu eleştirir. Ona göre modern toplum; bilim ve teknolojinin yaratısı olup, bu durumu hicvetmek için makine üretimine başvurmuştur. Böylece makineyi kullanarak onun toplumsal amacını küçümsemiştir. Örneğin Nina (1982) ve Santa Maria (1982) adlı eserleri, Kolomb'un Amerika keşfinde yerli halka şiddet göstererek fethedilmesi konusunu alay edildiği oyuncak, ahşap, metal, elektronik devrelerden yapılmış gemilerdir. (Kuspit, 2000; 58-60) (Şekil.13 Chris Burden, Santa Maria)



Şekil 14. Panamarenko, Uçak Modelci, 1969-71



Şekil 15. Panamarenko, çizimlerinden örnek

Kinetik makine eserleri incelerken hepsinde ortak amacın sadece modern toplum eleştirisi olduğunu söyleyemeyiz. Hedeflenen ve sonuç; tıpkı bir bilim insanının yaklaşımı gibi bir ütopyanın peşinden de gitmek olabilir. Örneğin

Panamarenko'nun, 1969-1971 yılları arasında ürettiği zeplin olan "Aeromodeller", insanın istediği zaman havada özgürce hareket edebilme hayalinin somut örneğidir. Aeromodeller, havada serbestçe dolaşmak için tasarlanmış mobil evdir. Sanatçı, 1971'de zeplinin uçuşa elverişliliğini test edip Hollanda'daki bir sanat festivaline uçmak istemiştir. Hollandalı havacılık otoriteleri uçuşu yasaklamış, yine de o denemeye girişmiştir. Ancak fırtına yüzünden kalkışı başarısız olmuştur. Daha sonraki yıllarda, Panamarenko, Aeromodeller'in her biri farklı bir form, renk ve oranlara sahip olacak şekilde pek çok varyasyonunu ve prototipini üretmiştir. (Muhka, 2020) Panamarenko'nun sanat objelerinin ardındaki yaratıcı sürece derinlemesine bilgi veren çizimleri vardır. Ancak çizimlerini yaptığı, tasarladığı makinenin işlevsel olmasını amaçlamamıştır. Burada önemli olan, çizimleri; makine-yapıtın üretilmesinde Panamarenko'nun düşünce sürecinin birer görsel temsili olarak görülmesi gerektiğidir. (Şekil 14, 15.)

Benzer bir örnek; yolcu jet uçağının şekli ve büyüklüğünde bir helyum balonunun yaratılmasına odaklanan sanatçı Aleksander Mir'e göre "Plane Landing" bir durum, bir olaydır. Balonun üretimi, yeni yerlere seyahatleri, kalkışları, inişleri ve tüm bu parçaların belgelenmesi yapıtın kendisidir. Bu balonun üretimi içinde paradoks barındırmaktadır: Balonun nasıl yapıldığı, küre formu yerine 400 tondan fazla çelik taşıyan uçağın formunda yapılıncaya nasıl dengeleceği, uçmaması için çok sıkı yere iplerle tutturulması gibi zorluklar sanatta estetik alanın dışına çıkmış, havacılık, mühendislik, bilim, tasarım gibi alanlara doğru genişlemiştir. (Şekil 16. Aleksandra Mir, Uçak İnişi)



Şekil 16. Aleksandra Mir, Uçak İnişi, 2003

Bu bağlamda kinetik sanatın gelişim süreci, salt estetik kaygılarla açıklanamayacak kadar çok katmanlıdır. Hareketin matematiksel düzeni, ışığın fiziksel kırılımı, motorların ya da manyetik alanların mühendislik temelli işlevselliği, bu sanat pratiğini doğrudan bilimsel bilgiyle ilişkilendirmektedir. Dolayısıyla kinetik sanat, sanatın bilimle kurduğu diyalogun görünür olduğu nadir alanlar-

dan biri olarak düşünülebilir. Multidisipliner bir bakış açısıyla ele alındığında kinetik sanat, estetik ve teknolojik olanın, sezgisel ile rasyonelin, deneyimsel olan ile teorik bilginin kesiştiği bir zemin sunar.

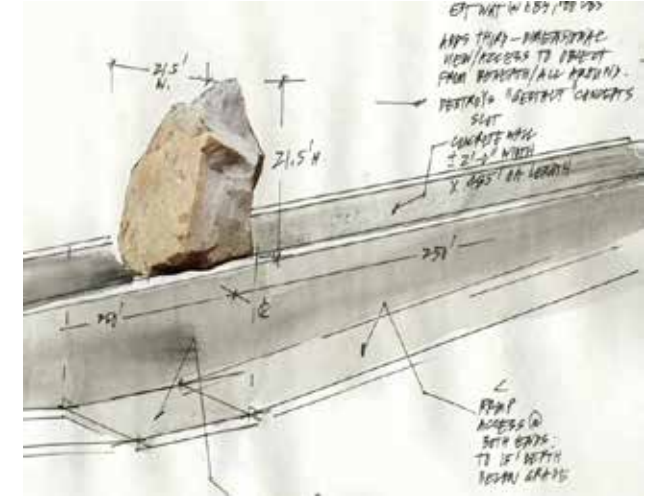
1.c. Land Art

Kinetik Sanat, Botanik Sanat ve Land Art (Arazi Sanatı) örneklerine bakılarak bilim ve sanat işbirliği üzerinden genel bir bakış açısı sunulabilir. Özellikle Arazi Sanatı; peyzaj, coğrafya, topografi, jeoloji ve / veya ekoloji bilimlerinin bir arada, ya da ayrı ayrı bir tema üzerinde çalıştığı / kaynaştığı bir sanat disiplini olarak görülmektedir. Proje, belge, harita, fotoğraf, video, arkeolojik tespitler, mimari çalışmalar gibi farklı bilim alanlarında kullanılan öğeler, sanatta da kullanılmış; resim, heykel gibi bizzat sanatın formu olarak izleyiciye sunulmuştur. Land Art sanatçıları;

- Peyzajın kaynaklarını kullanarak çevrenin kendisinden bir sanat eseri oluştururlar.
- Toprağı ilk haline getirmek ve insan tahribatından arındırmak gibi etik bir girişimde bulunurlar.
- Sanat yapıtı, mekân ve zaman ilişkilerini bir düzen içinde yeniden konumlandırırlar.
- Gezeğenin ekolojik ve toplumsal bağlamda yeniden düşünülmesi için çalışırlar. (Cauquelin, 2016; 12)



Şekil 17. D. Oppenheim,
Zaman Çizgisi, 1968



Şekil 18. Michael Heizer,
Yerinden Edilen Kütle 2012

Bölgesel sınırların önemi üzerine arazi çalışmaları üreten sanatçı Dennis Oppenheim 1968’de ABD / Kanada arasındaki zaman ve yer sınırına işaret etmek için iki ülke sınırında yer alan St John Nehri boyunca (yaklaşık 4,8 km) kar motoru ile buzu parçalayarak “Zaman Çizgisi” oluşturmuştur. Sanatçının “zaman cebi” adını verdiği nehrin ortasında yer alan ada, çizgi hattını yaklaşık 1.6 km kesintiye uğratmaktadır. (Territories In Occupy, 2020) Doğada yapılan bu şiirsel ve fantastik eylem; katı bir malzemeyi ve zaman değişim çizgisini temsil eden buzun kırılmasından ibarettir. Bu müdahale, bölgesel sözleşmelerin tutarsızlığına dikkati çekmek içindir. Çünkü tarih ve saat değişim çizgileri, ülkeler arasındaki tüm siyasi ilişkileri düzenlemektedir. Sanatçı doğada çizgiyle oluşturulan zaman döngüsünden kendi zaman çizgimizi göstermek istemiştir. (*Şekil 17. D. Oppenheim, Zaman Çizgisi*)

Michael Heizer’in “Yerinden Edilen Kütle” 2012 adlı enstalasyonu, Los Angeles Sanat Müzesinde (LACMA) 360 derecelik bir izleme açısı sunan 340 tonluk bir kaya bloğundan oluşmaktadır. Kayanın büyük ölçekli olması ve yaklaşık 170.500 kmlik bir mesafeden (Riverside’deki taş ocağından Los Angeles’a) nakliyesinin sağlanması sanat ortamında bütçe, değer ve ölçek tartışmalarına yol açmıştır. Heizer’in “statik sanat” adını verdiği bu kaya kütesinin yerinden edilerek taşınması; nakliye sponsoru, fizik kurallarına uygunluğu gibi konuları içinde barındırmıştır. Çalışmanın planlarına ve eskizlerine bakıldığında, Heizer, kayanın taşınması için hendek duvarları oluşturarak ona ‘kayar’ görünümü vermiştir. (*Şekil 18. Michael Heizer, Yerinden Edilen Kütle*) Daha sonra desteklere ihtiyaç duymuş ve bu da muhtemelen kayanın kayma etkisini yok etmiştir. LACMA’ya göre bu çalışma sanat eserinin gestalt kavramını yok etmektedir. (Finkel, 2012)

Bu iki örneğe bakıldığında “Neden sanat yapılıyor?” sorusuna eğer Land Art sanatçıları: “toprağı arkaik dönemdeki hali ile günümüzdeki doğanın ve insanın durumu arasında bir karşılaştırma yapmak ve bugünü sorgulamak için” ya da “toplumsal yarar sağlamak ve bilinç oluşturmak için” diye bir cevap veriyorsa, bilimsel alt yapıyla yapılan projelerle, sanatın daha sağlam temellere oturduğunu söylemek mümkündür. Land Art, sanat ile bilimin kesiştiği bir alan olarak; jeoloji, ekoloji, coğrafya ve çevre bilimleriyle doğrudan ilişki kurar. Hem doğayı bir “laboratuvar” gibi kullanır hem de doğa bilimlerinin sunduğu kavrayışları estetik bir forma dönüştürür. Böylece Land Art, yalnızca sanat tarihi içinde değil, aynı zamanda çevre ve doğa bilimleri bağlamında da okunabilir.

SONUÇ

Sanat pratiğinin bilimle kurduğu ilişki, yalnızca bilimsel araç ve yöntemlerin sanat yapıtına aktarılması şeklinde değil, aynı zamanda yapıtın üretim sürecinde ortaya çıkan düşünsel çerçevede de okunabilir. Optik, fizik, biyoloji ya da matematik gibi farklı bilim dallarının sanatçılar için hem bir deneyim zemini hem de yeni ifade biçimlerini mümkün kılan bir ilham kaynağı haline geldiği görülmektedir. Bu bağlamda sanat yapıtı, salt estetik bir nesne olmaktan çıkıp, bilimsel bilginin görsel, mekânsal ve duysal bir karşılığa dönüştüğü bir arayüz işlevi kazanır. Bu çalışmada sanat pratiği, bilim ve yapıt arasındaki etkileşim üzerinden ele alınıp; sanat yapıtının yalnızca bir “son ürün” değil, aynı zamanda bilimsel bilgiyle diyalog halinde gelişen çok katmanlı bir süreç olduğu vurgulanmaktadır. Böylece sanat ile bilimin karşıt değil, birbirini besleyen ve dönüştüren üretim biçimleri olduğu; yapıtın da bu ilişkinin somut bir göstergesi olarak değerlendirilebileceği ortaya konmuştur.

Kinetik Sanat, Botanik Sanat ve Arazi Sanatı örneklerini değerlendirdikten sonra sanat pratiğinin bilim - sanat ilişkisi bağlamında çıkarılabilecek sonuçları kısaca şöyle sıralanabilir:

- İnsanoğlunun araştırma ve tasarlama yetisi; bilim ve sanat ilişkisinin ortak paydada buluşmasını sağlamaktadır.
- Değişen ve gelişen çağımızda bilimin ve sanatın; yaratmak, tasarlamak, doğadan esinlenmek, topluma yarar sağlamak ve bilgi üretmek gibi ortak amaçları vardır.
- Sanatçıların bilime ve doğaya yönelmesi diğer disiplinlerle birlikte çalışması; sanat piyasasını çeşitlendirmiş, sponsor bağlantıların da sanat alanında söz sahibi olmasını sağlamıştır.
- Bilimsel yöntemlerin, teknolojinin kullanılmasıyla, sanatı biçimlendirme araçlarının çeşitlenmesiyle ve toplumsal faydanın ön plana çıkmasıyla kapital sistemin metalaştırmayacağı işlerin üretimi gerçekleşmiştir.

KAYNAKÇA

- Blok Art Space. (2016) *Botanik Üzerine* <http://blokartspace.com/tr/2016/11/09/botanik-uzerine/>
- Cauquelin, A. (2016) *Peyzajın İcadı*, Ankara: Dost Yayıncılık
- Çeyrek mühendis. (2019) *Sonsuzluğun Makinesi Perpetuum Mobile* <https://www.ceyrekmuhendis.com/sonsuzlugun-makinesi-perpetuum-mobile/>
- The art story. (2020) *Artworks and Artists of Kinetic Art* <https://www.theartstory.org/movement/kinetic-art/artworks/>
- Ekşi, G. (2025) *Bilimsel Bitki Ressamlığı Tarihi ve Önemi* <https://www.zdergisi.istanbul/makale/bilimsel-bitki-ressamligi-tarihi-ve-onemi-6>
- Ellis, M. E. (2020) *Gardening Know How: Botanical Art History: What Is The History Of Botanical Illustration* <https://www.gardeningknowhow.com/garden-how-to/info/botanical-art-history.htm>,
- Finkel, J. (2012) *Michael Heizer's Calling is Set in Stone* <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-xpm-2012-may-25-la-et-lacma-rock-sculptor-20120525-story.html>
- IKSV, (2019) *16. İstanbul Bienali: Yedinci Kıta Sergi Kataloğu*, İstanbul
- İlkyaz, (2019) *Phillip Barcio: The Most Important Traits Of Kinetic Art* <https://www.ilkyaz.world/2019/04/02/phillip-barcio-the-most-important-traits-of-kinetic-art/>
- Kuspit, D., (2000) *Makineden Yana ve Makineye Karşı İnsan Sanat Dünyamız*, Sayı 76 sf.58-60, İstanbul: YKY
- Muhka, (2020) *The Aeromodeller (Zeppelin)* <https://www.muhka.be/collections/artworks/t/item/7384-the-aeromodeller-zeppelin-the-aeromodeller-zeppelin>
- Territories in occupy, (2020) *Sınır Oyunları* http://territoiresinoccupes.free.fr/partie211_3.html

5. BÖLÜM

KANDINSKY’NİN LİRİK SOYUTLAMA TEKNİĞİNDE DUYUSAL ALGI VE RENK TEORİSİ ÜZERİNE BİR İNCELEME¹

Merve YEŞİL ADA

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

yesiladamerve@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-1767-2064>

Profesör Dr. İhsan DOĞRUSÖZ

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Resim Anasanat Dalı

ihsandogruso@ gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-6249-3271>

GİRİŞ

Sanat tarihi boyunca farklı dönemlerde farklı üslup ve ifade biçimleri ortaya çıkmıştır. Bu anlamda 20. yüzyıl radikal dönüşümlerin yaşandığı, özellikle de sanatın içsel boyutuna yönelik arayışların ön planda olduğu bir dönem olmuştur. Bu dönüşümün en önemli isimlerinden olan Wassily Kandinsky soyut sanatın kurucusu olup, modern sanatın gelişip ilerlemesinde önemli bir odak noktasıdır. Kandinsky’ye göre sanat sadece gözle görülen bir estetik deneyim değil aynı zamanda ruhsal titreşimlerin, sezgisel ifadelerin ve duygusal yoğun-

¹ Bu çalışma “Resim Sanatında Soyutlama ve Lirik Ekspresyonizm” başlıklı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

lukların görselleşmiş halidir. Bu bağlamda Kandinsky'nin renk teorisi ve lirik soyutlama anlayışı sanatın sadece dışsal gerçekliğini yansıtmakla sınırlı kalmayıp, izleyicinin iç dünyasını dönüştüren güçlü bir iletişim aracı olduğunu ortaya koymaktadır. Kandinsky'nin eserlerinde renk, biçim ve müziğin ritmik yapısı arasında kurmuş olduğu ilişki sanatın çok boyutlu bir deneyim alanı haline gelmesini sağlamaktadır. Özellikle de lirik soyutlama izleyiciyle eser arasında duygusal bir bağ kurarak estetik beğenin ötesine geçmektedir. Bu sebeptendir ki, Kandinsky'nin sanat anlayışı sadece bir estetik devrim olmayıp aynı zamanda sanatın özüne dair yeni bir felsefi yaklaşım olarak değerlendirilmektedir.

Bu çalışma, Wassily Kandinsky'nin sanat anlayışından özellikle de soyut sanat ve lirik ekspresyonizm bağlamı üzerinde temellenen renk teorisi, duyusal algı ve sanat eserleri üzerinden kapsamlı bir değerlendirme sunmaktadır. Kandinsky'nin sanat tarihinde soyut resmin öncüsü olarak kabul edilmesi ve eserlerinde temsili gerçeklikten uzaklaşarak biçim, renk ve ritim aracılığı ile ruhsal bir ifade dili geliştirmektedir. Ressamın renk teorisi, her rengin kendine özgü bir ruhsal titreşim ve psikolojik etkiye sahip olduğunu savunmakla birlikte renkleri sadece görsel bir unsur olarak değil, aynı zamanda izleyiciyle duygusal bir iletişim kuran semboller olarak değerlendirmektedir. Lirik ekspresyonizmde duyusal algı Kandinsky'nin resim sanatının merkezinde bulunmakla renklerin ve biçimlerin yarattığı titreşimlerle direkt olarak izleyiciye ruhsal ve duygusal bir deneyim yaşatmaktadır. Sanatçının resim ile müzik arasında yakın ilişki kurması soyut resim anlayışını güçlendirmektedir. Aynı zamanda görsel ve işitsel duyular arasında disiplinler arası bir bağ kurmaktadır. Bu bağlamda Kandinsky'nin sanatı sadece estetik bir beğeni alanı olmayıp, aynı zamanda da izleyicinin içsel dünyasını harekete geçiren çok katmanlı bir deneyimdir.

1.KANDINSKY'NİN SOYUT SANAT TARİHİNDEKİ YERİ

1866 yılında Moskova'da doğan sanatçı lise dönemlerinde resim yapıp amatör bir şekilde piyano ve viyolonsel çalan Kandinsky konserler vermekteydi. Daha gençlik yıllarındayken her bir rengin kendine özgü bir gizemi olduğuna inanan sanatçı, gelecekte mesleği haline gelecek olan resim sanatının bu inançlarını tuval üzerine aktaracağı ve bu alanda da başarılı olacağı daha o zamanda görülmektedir. Ancak ilk olarak 1886 yılında Moskova'da üniversitede hukuk ve ekonomi üzerine eğitim almaya başladı ve on yıl sonra da bölümüyle ilgili gelen profesörlük teklifini reddederek, hayalindeki mesleği yapmak için Almanya'ya gitmiştir. Sanatçı 1901 yılında ilk sergisini Münih'te açtı. Birkaç yıl

farklı ülkelere geziler düzenledikten sonra tekrar Münih'e dönmüş ve sanatsal sürecinde birlikte hareket edecek olan Franz Marc ve Paul Klee ile 1911 yılında tanışmıştır. Aynı yıl Uber das Huber das Geistige in der Kunst adlı kitabını yayınlayıp ilk soyut eserlerini üretmiştir. 1909 yılında Yeni Sanatçılar Birliği veya NKV² olarak isimlendirilmiş olan topluluğun ortaya çıkmasıyla protest sanat anlayışını belirleyen öncülerin başında bulunmaktadır. Grubun üyelerinden olan Franz Marc, Gabriele Münter, Alexei von Jawlensky ve Alfred Kubin Münih avangardını temsil etmekteydi. Kandinsky ise ilerleyen zamanlarda soyuta yönelmesiyle bu soyut resim hareketine NKV üyelerinin karşı çıkmasıyla birlikte sanatçılar arasında teorik bazda anlaşmazlıklar çıkmıştır. 1911 yılında Kandinsky gruptan ayrılarak Franz Marc ile birlikte Der Blaue Reiter grubunu kurmuşlardır. Grup sadece kendi eserlerini değil Münihli olmayan sanatçıların (Braque, Picasso, Klee, Nolde, Kirchner, Arp, Derain) eserlerinin yer aldığı sergiler de düzenlemiştir. 1912 yılında yayınladıkları Der Blaue Reiter Almanach'ında da grubun farklı sanat eğilimlerine ve tarzlarına açık olduğunu belirtmektedir. Almanakta yer alan ilkel sanat, çocuk eskizleri, halk sanatı, Afrika ve Asya'ya ait eserler, ortaçağ zamanında tahta kalıplarla basılmış olan resim ve heykeller, Schönberg, Berg, Weber gibi ünlü bestecilere ait olan müzikle ilgili makaleler ve Kandinsky'nin Der gelbe klang (Sarı ses) isimli oyununun da yer aldığı piyesler bulunmaktadır. Almananın hazırlanmasıyla aynı zamana denk gelen sanatta ruhsallık üzerine adlı eserinde sanatçı düşüncelerini açık bir biçimde göstermekteydi.³ Grupta bulunan aynı ressamlarla aynı isim altında bir yıllık yayınladılar. 1913 yılında Der Sturm Rückhlicke adlı kitabını yayınlayan ressamın bu kitabı kendi yaşamı üzerine bir denemeden oluşuyordu. 1918 yılında Moskova Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretmen olarak atanan ressam 1919 yılında Rus Müzelerini tekrar yapılandırarak Sanat Eğitimi Enstitüsünü kurmuştur. 1921'de Moskova'dan ayrılan sanatçı diğer yıl Bauhaus'da öğretmen olarak göreve başlamıştır. Fakat Nazi hükümetinin emretmesiyle Bauhaus kapatıldığı için sanatçı tekrardan Paris'e geri dönmüş ve hayatının geri kalanını orada geçirmiştir. Bu süreçte de Nazi hükümeti tarafından sanatçının yaptığı resimlere yoz sanat olarak adlandırılmasından dolayı resimlerine el konulmuştur. Der Blaue Reiter grubunun olduğu sırada yaptığı soyut resimler sanatçının lirik ve neo-empresyonist resimlerin öncüsü olarak sanat tarihinde yerini almıştır. Resimlerinde renk ve şekillere odaklanan böylece soyut resimsel ifadenin yolunu açmış olan ilk sanatçı Kandinsky olarak bilinmektedir. Temsili gerçeklikten uzaklaşan ressam renk ve ışığı resimlerinin birinci ögesi haline getirerek

² NKV: Neue Künstlervereinigung München

³ Kandinsky, W. (2001). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, (Çev. Gülin Ekinci), Altıkkırbeş Yayınları, İstanbul. s. 11-12-13-14.

saf resimsel dil yaratısını 1909 yılında Doğaçlamalar, 1910 yılında Kompozisyonlar ve 1911 yılında ise İzlenimler gibi müzikal nitelikte isimler vererek sanat yapıtlarını üç bölüme ayırarak soyut eserler üretmiştir. Sanatçı renk ve sesler arasında bağ kurup aynı zamanda renk titreşimlerinin ruhsal bir etki yarattığını düşünmektedir. Soyut akımın önemli ressamı olan Kandinsky soyut sanatı icat etmeyip uygulamıştır. Teorik yazıları ve düşünsel yüce tinselliği ile ortaya koyduğu resimleri ile soyut sanatın tutunmasında büyük payı vardır.⁴ 1911 yılında Franz Marc ile kurup kendisinin öncü olduğu Der Blaue Reiter grubu ile daha sonra tanışıp yakın arkadaşlık kuracağı Arnold Schönberg'in müziği arasında ruhsal bir yakınlık kurulmuştur. Bu grup sanatın ruhsal boyutunu vurgulayarak soyut sanatın temellerini atmıştır ve sanat felsefesi bakımından çok büyük öneme sahip Über das Geistige in der Kunst (Sanatta Ruhsallık Üzerine) isimli eserini yayınlamıştır. Kandinsky sadece soyut sanatın öncüsü olmayıp aynı zamanda sanatın ruhsal ve duygusal etkilerini irdeleyip katkılar sunan değerli bir sanatçıdır. Kandinsky'nin düşünceleri modern resim, müzik, felsefe, edebiyat gibi farklı alanlara etki etmiştir.

2. KANDINSKY'NİN RENK TEORİSİ

Kandinsky resimlerinde renge çok önem vermiştir ve hatta Fransa'da fovist sanatçılara ilgi göstermesi de bundan kaynaklanmaktaydı. Nasıl ki müzik kompozisyonlarında sözlerden önce seslerin meydana geldiği gibi Kandinsky'nin resimlerinde de biçim ve renk her şeyden önce gelmektedir. Kandinsky'nin renk teorisi lirik soyutlama tekniğinde ön plana çıkan temel bir unsur olmuştur. Ressamın renk kullanımı yalnızca görsel bir öğe olmayıp aynı zamanda duygusal ve psikolojik etkiler yaratmayı hedef edinen yoğun bir iletişim aracıdır. Kandinsky renklerin olgular ve sınıfsal ruhu üzerindeki güçlerini önem vererek her rengin kendine özgü bir anlam taşıdığını savunmuştur. Bu bakımdan renkler bir dil gibi kullanılarak izleyiciyle doğrudan duygusal bir bağ kurmayı hedeflemiştir. Kandinsky'nin renk teorisinde her rengin belirli bir ruh halini ve anlam taşıdığı kabul edilmektedir. Örneğin; ressama göre sıcak renkler (Sarı, kırmızı, turuncu) canlılık ve hareketliliği temsil ederken soğuk renkler (Mavi yeşil mor) sakinlik ve içe dönüşü simgelemektedir. Keskin şekillerin sıcak kabul edildiği için üçgen şekli sarı renkle sembolleştirilmiş olup Kandinsky'nin renk teorisine göre şekil ne kadar düz ise o kadar sıcaktır. Karşılık gelen şeklin açısının keskinliği kadar da soğuktur. Dairelerin köşeleri olmadığı

⁴ Tunalı, İ. (2011). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul. s.129.

için mavi renk ile özdeşleşmiş olup soğuk şekiller olarak ayırmıştır. Dikdörtgen şekli ise üçgen kadar sivri köşeli olmayıp daire kadar da yuvarlak olmamasından dolayı kırmızı ile bağdaştırmıştır. (Şekil 1) Kandinsky sarı renkli bir dairenin merkezden dışarıya doğru yayılan ve izleyiciye yaklaşan bir hareket ortaya çıkarırken, mavi renkli dairenin ise eşmerkezli bir hareket geliştireceğini ve izleyiciden uzaklaşacağını belirtmiştir.⁵



Şekil 1. Wassily Kandinsky, Sarı Kırmızı Mavi, 1925, Tuval üzerine yağlı boya, 127x200 cm, Centre Georges Pompidou, Paris

Resim kompozisyonlarında formdan ziyade renge önem veren Kandinsky için renk her zaman önemli bir unsur olmuştur. Renklerin belirli şekiller olabileceğini savunan ressam Kandinsky sarı rengin dışa dönük olması nedeniyle üçgen, mavi renkten içe dönük olmasından dolayı daire şeklinde, kırmızı rengini ise yoğun ve dağınık olmamasından dolayı kare şeklinde savunmuştur.⁶ Renk ile biçim arasında kuvvetli bir bağ olup, rengi biçim olmadan tek başına anlamak mümkün değildir. Biçim kendi başına ister geometrik bir figür ya da

⁵ Arnheim, R. *A Psychology of The Creative Eye Art and Visual Perception*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, s.369.

⁶ "Bauhaus Okulundan Renk Teorileri", Mehmet Alp Doğan Erciş, Kainat Özpolat, *International Sciences Studies Journal*, ISSN: 2587-1587

isterse soyut bir içsel tını yaşayan zihinsel bir varlıktır.

Sanatçı, biçimler üzerine düşüncelerini yoğunlaştırdığında üçgenin sivri, eşkenar olduğunu belirten niteleme olmadan sadece kendisine özgü zihinsel bir kokusu olan bir varlık olduğunu, başka bir biçim ile bağlantıya girdiği zaman bu kokuyu ayırt ederek küçük farklar olduğunu fakat temelinde değişiklik olmadığını düşünmektedir. “Nasıl ki gülün kokusu hiçbir zaman Menekşenin-kiyle karıştırılmazsa, daire, kare ve bütün öbür mümkün biçimler de aynı böyledir. Biçimle renk arasındaki etkileşim son derece açıktır. Sarıyla doldurulmuş bir üçgen, mavili bir daire, yeşilli bir kare, gene yeşilli bir üçgen, sınırlı bir daire, mavili bir kare bütünüyle farklı etki yapan varlıklardır.”⁷ (Şekil 2) Renkler bazı biçimlerde değeri vurgulanmakta, bazı biçimlerde ise değeri körleşmektedir. Kandinsky'ye göre, bir rengin biçime uyumsuz olması onu olumsuz olarak değerlendirmekte, yeni uyum için olanak sağlamasını bir çeşit uyum olarak nitelendirmektedir.

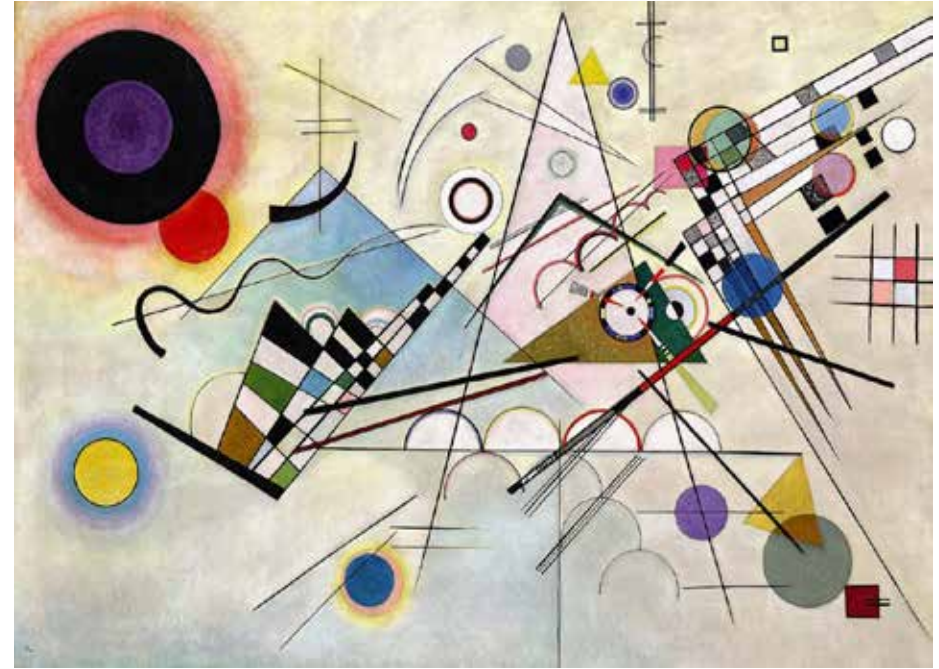


Şekil 2. Renk ve Biçim Arasındaki Etkileşim

Her rengin insan psikolojisi üzerinde ayrı bir etkisi olduğunu savunan Kandinsky'ye göre sarı dünyeviliği ve melankoliyi, mavi renk sakinliği, yeşil renk ise denge ve hareketsizliği çağrıştırmaktadır. Kontrast renklerle oluşturulan denge duygusal ve görsel bir deneyim sunmaktadır. Kandinsky resimlerinde kullanmış olduğu renkleri seçerken ruh halini ve içsel dünyayı yansıtmada önemli bir araçtır. Bu sebeptendir ki renkler yalnızca görsel öğeler olmayıp aynı zamanda duygu ve anlam taşıyan semboller olarak da değerlendirilmiştir. Kandinsky rengin açıklık-koyuluk, sıcaklık-soğukluk olmak üzere 4 tane temel tınısı olduğunu belirtip renklerin bu değerler içerisinde yatay ve dikey hareketler ile açıklamıştır. Rengin açıklık ve koyulduğunu siyah ve beyazın karşıtlığı belirlemektedir. Kandinsky'e göre renklerin yatay ve dikey hareketleri çağrıştıran içsel tınıları, birbirleriyle birleştiğinde farklılaşır ve etkileri açısından çeşitli

⁷ Michel Henri, “La forme abstratie: la théorie des éléments”, Paris, Editions François Bourin, 1988. s.141.

özellikler kazanır. Ona göre rengin etkileri yalnızca sıcak, soğuk ya da açık koyu değerlerle değişmez; dışsal tını olarak tanımladığı biçimle olan ilişkisi de farklı duyusal sonuçlar doğurur. Yani bir rengin farklı geometrik biçimler içinde yer alması, izleyicide farklı izlenimler uyandırır ve birbirinden tamamen farklı titreşimler yayar. Kandinsky'nin renk teorisi yalnızca estetik bir tercih olmamakla birlikte aynı zamanda sanatı ve duyguları birleştiren kuvvetli bir ifade biçimidir. (Şekil 3)



Şekil 3. Wassily Kandinsky, Kompozisyon VIII, 1923, Tuval üzerine yağlı boya, 140.3x200.7 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

3. LİRİK SOYUTLAMADA DUYUSAL ALGI

Sanatın temel unsurlarından biri olan duygusal algı izleyiciye, dış dünyayı ve sanat eserleriyle olan etkileşimini direkt olarak deneyimlemesini sağlamaktadır. Ressam Wassily Kandinsky soyutlama da bu duygusal algıyı göz önünde bulundurarak bir sanat eserinin sadece estetik değil aynı zamanda subjektif ve duygu yüklü bir deneyim haline getirilmiştir. Şekillerin ve renklerin birlikte oluşturduğu görsel dil izleyicinin iç dünyasındaki çeşitli duyguları tetikleye-

rek duygusal rezonanslar yaratır. Bu bağlamda görsel algının rolü sanata, ruhsal ve duygusal etkilerini ortaya koyma konusunda kritik bir öneme sahiptir. Wassily Kandinsky'ye göre bir sanat eseri soyut öğeler aracılığıyla izleyicinin ruhsal ve duygusal dünyasını harekete geçirerek duygusal ve zihinsel bir deneyim sunar. Bu duygusal deneyimlerin önemi yalnızca estetik beğeniyle sınırlı olmayıp kişinin hem kendini hem de çevresini algılama biçimini dönüştürmesi bakımından da anlam taşımaktadır. Bu sebeptendir ki ressamın lirik soyutlama sanatında renklerin doğrudan duygularla bağlantı kurulması sanat eserini izleyen psikolojik durumunu etkileyen önemli bir mekanizma haline gelmektedir.

Wassily Kandinsky'nin lirik soyutlama resimlerindeki görsel öğeler yalnızca estetik bir unsur olmayıp aynı zamanda da izleyicinin iç dünyasındaki bağları güçlendirmeye yarayan bir araçtır. Bu yaklaşım izleyicinin duygusal deneyimleri ve eserin anlam ve gücünü şekillendiren önemli öğelerden biri haline gelmektedir. Biçim ve renklerin etkileşimiyle ortaya çıkan duyusal deneyimler sanatçının hedefi ile ahenk içinde olup izleyicinin içsel dünyasındaki farklı duyguların uyanmasına sebep olur. Kandinsky'nin çalışmalarında duygu, sezgi hafıza ve diğer duygusal ve zihinsel süreçleri kapsayan görsel algı yalnızca görme duyusuyla sınırlı kalmamıştır. Bu yaklaşımda izleyici ve sanat eseri arasında kurulan duygusal bağın güçlenmesinde öncülük etmiştir. Kandinsky resim yaparken renk ve şekilleri kullandığı sırada bilinçli ve sezgisel yaklaşımı izleyiciye kendini sanat eserinin içerisinde bularak duygusal bir deneyim yaşamasını mümkün kılar. Bu nedenle Kandinsky'nin lirik soyutlama tekniğinde duyusal algı estetik deneyimin mihenk taşıdır. Bu da sanatın gerçeküstü boyutunu kuvvetlendiren önemli bir öğe olarak bilinir. Kandinsky'ye göre, renk ve biçim aynı müzik gibi izleyicide titreşimler yaratır ve direkt olarak duygusal merkeze etki etmektedir. Ressamın eserlerini yaparken kullandığı spontane fırça darbeleri ritmik kompozisyonlar ve renk geçişleriyle izleyicinin bilinçaltına hitap etmesi estetik deneyimi salt görsel bir alımlama süreci olmaktan çıkarp duygusal ve ruhsal bir deneyime evrilir. Bu bağlamda lirik ekspresyonizm modern sanatın en sübjektif, aynı zamanda bireysel ifade biçimlerinden biri olmaktadır. Duyusal algı ve sanat arasındaki etkileşim sanat eserlerini bireysel ve toplumsal anlamda hem duygusal hem de düşünsel etkilerini güçlendiren temel unsurlardan biri olarak ortaya çıkmaktadır. Kandinsky'nin eserleri hem ruhsal hem de duygusal boyutları bütünleştiren bir imkân sunarak sanatın izleyicide oluşturacağı etkilerin de ötesine geçerek izleyicilere içsel bir deneyim sunar. (Şekil 4)



Şekil 4. Wassily Kandinsky, *Kompozisyon VI*, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 195x300 cm, Hermitage Museum, Saint Petersburg

4. KANDINSKY'NİN ESERLERİNDEN SEÇİLEN ÖRNEKLER

Soyut sanat ve ekspresyonizmin en önemli isimlerinden olan ve lirik soyutlamanın en güçlü örneklerinden Wassily Kandinsky farklı anlatım biçimleri ile anlatımları tekrar şekillendirerek yeni kompozisyonlar oluşturmuştur. Nesneleri soyutlayarak renklerle kendi iç dünyasını yansıtmıştır. Kandinsky'nin 1913 yılında yayınlamış olduğu sanatta tinsellik ve daha sonra geriye bakış ve tonlar devam ettirmiştir. İçimizde biriken duyguları dışa vurmak için bir üslup arayışında olan sanatçı imgesel biçimleri kullanarak doğadan uzaklaşmazdı. Bu girişimler yalnızca hayal gücüyle kendiliğinden oluşup daha sonra olduğu gibi doğrudan resme aktararak kullanabiliyordu. Böylece sanatçı soyut resimlere olarak uzunca bir süre bir takım konulara değindiği resimler üretmiştir. İçinde bulunduğu bu süreç, 1913-14 yıllarında ressamın düşsel gücünü yoğunlaştırarak bir nesnenin son izlerini de ortadan kaldırabilmesine kadar devam etti.⁸ Kandinsky'nin eserlerinde görülen duyusal algı sanatçının iç dünyasını yansıttığı temel öğelerden biridir. Kullandığı renk ve şekillerle izleyicinin duygularına direkt olarak hitap eden bu resimleri gözün algıladığı biçimlerin öte-

⁸ Richard, L. (1991). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. Beral Madra (çev.). Remzi Kitabevi: İstanbul. s.65.

sinde içsel bir deneyim ortaya çıkarır. Ressam hem renklerin hem de formların duygusal etkilerini derinlemesine irdeleyerek bu öğeleri soyut resim kompozisyonlarına aktarmıştır. Kandinsky'nin renk teorisine dayanarak sıcak tonlar enerjik ve hareketli duygularını uyandırırken, soğuk tonlar ise sakinlik ve dinginliği çağrıştırmaktadır. (Şekil 5)



Şekil 5. Wassily Kandinsky, Squares with Concentric Circles, 1913, Kâğıt üzerine suluboya, guaj ve pastel boya, 23.8x31.4 cm, Munich, The Stadtische Galerie im Lenbachhaus

Bu bağlamda ressamın resimleri izleyicinin duyusal algısını harekete geçiren bir iletişim aracı olmuştur. Kandinsky resimlerini yaparken müzikten yararlanması ressam için en önemli unsurdur. Müzik ögesi olan ritmi sanatçı resimlerinden görsel bir formda algılanabilir bir biçimde resimlerine yansıtmıştır. Kandinsky müzik kompozisyonu insanda direkt olarak duygu yaratması gibi bir resim de aynı duyguları uyandırması gerektiğini savunmuştur. Ona göre müzik, herhangi bir nesneyi temsil etme amacı gütmeyen yalnızca sesler aracılığı ile insan ruhuna ulaşabilir; aynı şekilde soyut resim de renk ve biçimlerin titreşimleriyle izleyici üzerinde doğrudan bir etki yaratır. Ressamın uygulamış olduğu sanatındaki duyusal yaklaşım izlenimcilikte olduğu gibi yalnızca dış gözlemde değil daha çok içsel algıya odaklanmaktadır. Bu içsel algı sanatçının ruh hâline yön verip onları kozmik bir dil ile anlatmaya çalışır. Sanatçının

eserleri yalnızca görsel değil ruhsal ve duygusal çağrışımların birbirine dâhil olduğu bir deneyim sağlamaktadır. Bu bağlamda bu yaklaşım sanat alanındaki geleneksel sınırları aşarak sanatın insan duyguları üzerinde en etkili iletişim aracı olduğunu gösterir. Kandinsky'nin resimlerinde müzik ve resim arasındaki ilişki duyusal algının derinlemesine deneyim yansıtır. Ressam müziğin soyut olması ve zamanla değişiklik gösteren yapısını renk, çizgi ve form ile resimlerinde görsel bir öge olarak yansıtmaya çalışmıştır. Müziğin yansıttığı duyguları görselleştirilmesi ressamın resimlerinde hem duygusal hem de kavramsal bir bağ kurmayı hedeflemiştir. Renklerin ritmik görüntüleri izleyici de içsel dünyasındaki duyguların harekete geçmesine neden olur. Kandinsky'nin resimlerinde kurduğu müzik ile disiplinler arası bağı özellikle soyut sanatta görülür. Renkler adeta bir ses dalgası gibi yansıtılır. Aynı zamanda Kandinsky'nin müzik ile olan ilgisi sanatçının ruhsal ve içsel deneyimlerini kolayca dışa vurma biçimidir. Kompozisyonlarında kullanmış olduğu renk ve biçimler müzikteki ritim ve armoni gibi unsurlarla uyum halinde olduğu görülmektedir. Dolayısıyla Kandinsky'nin yapıtları yalnızca görsel düzeyde kalmayıp işitsel boyuta da uzanarak duyusal algıyı çok katmanlı ve bütüncül bir biçimde ifade eder. (Şekil 6)



Şekil 6. Wassily Kandinsky, Kompozisyon VII, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, Trotyakov Galerisi, Moskova

Kandinsky'nin sanattaki bu yaklaşımı modern sanatın gelişiminde çok boyutluluk kazandırarak diğer sanat disiplinleri ile ilişki kurarak sanatta yeni bir dil oluşturmuştur. Bu bağlamda Kandinsky'nin eserlerindeki duyusal bütünlük

ve içsel uyum izleyicinin sanatla kurduğu bağı derinleştirerek farklı duyguları harekete geçiren zengin bir deneyim alanı oluşturur.

1911 yılında Münih'te tanışan Kandinsky ve Schönberg, bestecinin atonal müziğini kendi soyut sanat anlayışına yakın görerek müziğine büyük bir hayranlık duymuştur. Belirli bir tonal merkezi olmayan atonal müzik Kandinsky'nin resimlerindeki temsili gerçeklikten uzaklaşma arayışıyla örtüşmektedir. Bu nedendir ki iki yakın arkadaşın sanat anlayışları arasında disiplinler arası bir paralellik vardır. Kandinsky için sanatın en saf biçimi müziğin soyut yapısıdır. Her rengi bir ses olarak, çizgileri de melodik hatlar olarak düşünüp resimlerindeki görsel öğeleri müzikal düzene göre kompozisyon oluşturmuştur. Bundan dolayı da ressamın resimlerinde renkler adeta birer notaya dönüşmektedir. Renklerin uyumu tıpkı müzikteki armoni uyumu gibi insanın üzerinde ruhsal bir denge yaratmaktadır. Bu bağlamda Kandinsky'nin sanatı resim ile müzik arasındaki sınırları ortadan kaldıran önemli bir yaklaşım olmuştur.

SONUÇ

Kandinsky'nin yapıtlarındaki duyusal algı onun sanatında önemli bir yer edinmektedir ve izleyicinin ruhsal ve duygusal dünyasına direkt olarak hitap eden bir iletişim biçimi olarak görülür. Renk ve form aracılığıyla sanatçı izleyicinin bilinçaltındaki duyguları uyandırmayı hedef edinmiş ve renklerin sembolik ve duygusal etkileri görsel deneyimlerin de ilerisine geçerek içsel bir yolculuğu tetiklemektedir. Bu nedendir ki Kandinsky renklerin insan duyguları üzerindeki etkisini inceleyerek her rengin kendine ait bir çağrışımı olduğunun farkına varmıştır. Bu yaklaşım da izleyicide sadece estetik bir deneyim olmaktan çıkıp aynı zamanda içsel bir uyarı ve ruhsal bir iletişim deneyimi de sunmaktadır. Kandinsky'nin yapıtlarındaki müzikle olan ilişkisi ressamın duyusal algısını öne çıkaran önemli bir unsurdur. Müzikteki ritim ressamın soyut resim çalışmalarında görsel form ve renklere dönüştürülerek böylelikle görsel ve işitsel duyular arasında bir köprü kurulmuştur. Duygusal algılardaki bu etkileşim sanatçının içsel deneyimini dışa vurarak izleyicinin duygularını harekete geçirmesini sağlayıp sanatın ne kadar çok katmanlı olduğunu da gözler önüne serer. Kandinsky'nin resim sanatı yalnızca görsel bir dil değil, duyuları yoğunlaştıran ve derinleştiren iletişim aracı olarak sanatçının üslubu izleyicinin ruhunun derinliklerine ulaşmayı hedeflemektedir. Kandinsky resim sanatındaki duyusal algı sanatı bir deneyim alanına dönüştürerek izleyen her kişinin farklı bir kişisel ve sübjektif bir etkileşime girmesini sağlamaktadır. Bu yaklaşımda

ressam sanatını ruhsal ve duygusal boyutu vurgulayarak; görsel anlatım, sezgi ve duyguların açığa çıkmasını amaçlayan güçlü bir araç olarak kullanmayı hedeflemiştir. Kandinsky'nin lirik soyutlamaya dayalı olan sanat anlayışında sadece bulunduğu dönemde olmayıp, kendinden sonraki yüzyıllarda da sanatın yönünü belirleyen bir değer olmuştur. Ressamın renk teorisi, duyusal algıya vermiş olduğu önemi, resimlerinde müzik ile kurduğu ilişkisi sanatın yalnızca görsel bir ifade değil, aynı zamanda ruhsal ve çok katmanlı bir deneyim olduğunu da gözler önüne sermektedir. Kandinsky'nin resimleri sanatın hem bireysel hem de toplumsal düzeyde dönüştürücü güce sahip olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda Kandinsky'nin sanatı, estetik bir deneyimin ötesinde hem felsefi hme de ruhsal bir yolculuk olarak sanat tarihinde yerini almıştır.

KAYNAKÇA

- Arnheim, R. *A Psychology of The Creative Eye Art and Visual Perception*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Erciş, M.D.A. & Özpolat, K. (2023). *Bauhaus Okulundan Renk Teorileri*, International Sciences Studies Journal, ISSN: 2587-1587
- Tunalı, İ. (2011). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kandinsky, W. (2001). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, (Çev. Gülin Ekinci), İstanbul: Altı-kırkbeş Yayınları.
- Michel Henri, (1988). *La forme abstratie: la théorie des éléments*, Paris, Editions François Bourin.
- Richard, L. (1991). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Beral Madra), İstanbul: Remzi Kitabevi.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Şekil 1: <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Wassily-Kandinsky/30032/Sar%C4%B1-K%C4%B1rm%C4%B1z%C4%B1-Mavi.html> (Erişim Tarihi: 31.08.2025)
- Şekil 6: <https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/kompozisyon-vii-wassily-kandinsky/333310> (Erişim Tarihi: 31.08.2025)
- Şekil 5: <https://www.wassilykandinsky.net/work-370.php> (Erişim Tarihi: 31.08.2025)
- Şekil 3: <https://www.guggenheim.org/artwork/1924> (Erişim Tarihi: 31.08.2025)

Şekil 4: <https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/composition-vi-1913> (Erişim
Tarihi: 01.09.2025)

6. BÖLÜM

YEREL SANATÇILARIN İZİNDE ARNAVUTLUKTA BAROK DÖNEMİ DUVAR RESİMLERİ¹

Doç. Dr. Metin UÇAR

Kastamonu Üniversitesi,

Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi

Resim Bölümü

metinucar@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3196-9394>

GİRİŞ

On sekizinci yüzyılın başlarında Lale devri ile ilk etkileri başkent İstanbul'da görülmeye başlayan batılılaşma hareketleri diğer alanlarda olduğu gibi “sanat alanında köklü değişimlerin de başlangıcını oluşturur” (Kiel, 1990, 289-90). Sanat alanında gerek imparatorluğun başkentinde gerekse Anadolu ve Rumeli’de mimari dekorasyona yansıyan batı etkileri, yapıların duvarlarında barok ve rokoko süslemelerle birlikte görülen ve çoğu manzara düzenlemelelerinden oluşan resimlerde kendisini daha çok gösterir (Renda, 1977, 78). Anadolu’nun birçok bölgesindeki yapılarda bulunan dekorasyona bağlı duvar resim örneklerini Osmanlı döneminde Rumeli olarak bilinen Balkan topraklarındaki yapıların duvarlarında da sıklıkla görülür. Anadolu’da daha çok Batı Anadolu bölgesindeki yapıların duvarlarında üslup birliği gösteren duvar resim örnekleri, (Kuyulu, 1998, 59-78). Balkan topraklarında Arnavutların yoğun olarak yaşadığı Arnavutluk, Kosova ve Makedonya topraklarındaki yapılarda yoğunlaşmıştır. Özellikle Arnavutluk; yapılarında bulunan duvar resimleri açısından görece daha zengin ve ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

¹ Bu makale Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim dalında 2013 yılında sunmuş olduğum ‘Arnavutluk’taki Osmanlı Dönemi Mimarisinde Süsleme” adlı doktora tezinden üretilmiştir.

Balkan topraklarının güney Adriyatik'e kıyısı olan bölgede yer alan Arnavutluk, 15. Yüzyılın ikinci yarısından (1468) bağımsızlığını ilan ettiği 20 yüzyıl başlarına (1912) kadar askeri ve siyasi açıdan Osmanlı İmparatorluğunun hakimiyeti altında kalmıştır. Osmanlı hakimiyeti altında kaldığı süre zarfında Arvanid ili olan bilinen topraklar, sosyal, kültürel ve dini açıdan Türk kültürünün etkisi altında önemli değişiklik ve yeniliklere sahne olmuş; şehir, kasaba ve köylerdeki mimari yapılanma plan, biçim ve estetik açıdan bu değişiklik ve yeniliklere bağlı olarak şekillenmiştir. E. H. Ayverdi'nin arşiv belgelere dayanarak yaptığı tespite göre Arnavutluk'ta Osmanlı hâkimiyeti süresince toplam 1.015 eser inşa edildiği anlaşılmaktadır (Ayverdi, 2000). Bu eserlerin büyük çoğunluğu İstanbul, Bursa Edirne Sofya, Üsküp ve Selanik gibi büyük şehirlerdeki Osmanlı mimari örneklerine öykünerek inşa edilmiş olmalarına rağmen bu şehirlerdeki anıtsal yapılarla karşılaştırıldığında Arnavutluk'taki eserlerin oldukça mütevazı kaldığı görülmektedir. (Hartmuth, 2006, 4). Bu yapıların küçük ölçekli ve mütevazı olmasının en büyük nedeni Osmanlı padişahı ya da sadrazamlar tarafından değil, bölgedeki askeri ve mülki idareciler, din adamları, varlıklı aileler, yerel yöneticiler, sanatkarlar ve tüccarlar tarafından yaptırılmış olmasından kaynaklıdır. Ekonomik, sosyal ve dini nedenlerden dolayı küçük ölçekli ve işlevsel amaçlı inşa edilen bu yapılar, başkentlerdeki kadar anıtsal olmasa da iç ve dış yüzeylerine yapılan bezemeler ve duvar resimleri ile daha estetik hale getirilmeye çalışılmıştır.

Çoğunluğu camilerde olmak üzere, tekke, türbe ve konaklarda bulunan duvar resimleri ülkenin farklı şehirlerinde bulunmaktadır. Bu şehirlerde bünyesinde duvar resimleri bulunan ve günümüze kadar gelebilmiş sekiz yapı tespit edilmiştir. Çeşitli nedenlerle günümüze kadar gelemeyen ancak varlıkları fotoğraflardan, seyahatnamelerden ve arşiv belgelerinden tespit edilebilen ondan fazla yapı tespit edilmiştir.

Osmanlı sanatının Balkanlarla ilgili araştırmaları büyük çoğunluğu mimari eserler üzerine yapılan biçim incelemesine odaklandığı görülmektedir. Bu eserler üzerinde bulunan boyalı bezemeler ile duvar resimleri genellikle ya ikinci planda tutulmuş ya da ihmal edilmiştir. Oysa boyalı bezemeler ve duvar resimleri Arnavutluk topraklarındaki Türk görsel kültürünün önemli birer temsilcisi durumundadırlar. Bu nedenle tamamı 18. Yüzyılın sonları ve 19. Yüzyıl başlarında yapılmış olan duvar resimlerinin bulunduğu yapı ve mevcut durumu ile resimlerin konu, üslup, teknik ve malzeme açısından analiz edilmesi ve bunları yapan ustalar ile yaptıran banilerin bağlamsal açıdan incelenmesi Türk sanatının görsel belleğine katkısı açısından son derece önem arz etmektedir.

1. ARNAVUTLUK'TAKİ OSMANLI DÖNEMİ MİMARİSİNDE DUVAR RESİMLERİ

Osmanlı Devleti'nin Arnavutluk topraklarını tam olarak fethetmesi 1468 yılında Fatih Sultan Mehmed zamanında gerçekleşmiştir (Nolan, 2006). Bu fetihle birlikte Osmanlı himayesine giren Arnavutluk'ta halkın İslamiyet'i benimseme süreci hızlanmıştır. Arnavut halkının İslamiyet'i kabul etmeye başlamaları ilk olarak, Türk Fetihleri ile başlamış olsa da gelişim süreci diğer Balkan ülkelerine göre daha yavaş gerçekleşmiştir. Özellikle 17. Yüzyıldan başlayarak 19. Yüzyıla kadar geçen süreç içerisinde Arnavut nüfusunun büyük bir çoğunluğu sosyal ve ekonomik açıdan İslamiyet'i tercih etmiştir (Hartmuth, 2006, 49). O zamana kadar Osmanlı hakimiyeti altında dağlık ve ihmal edilmiş bir coğrafyada yaşayan Arnavutların diğer balkan topluluklarına göre İslamiyet'le geç tanışmaları mimari ve mimariye bağlı süsleme ve duvar resimlerine de yansımıştır. Özellikle cami ve tekke gibi dini yapılarda yoğunlaşan duvar resimlerinin bu topraklarda İslamiyet'in kabul edilmesine ve yayılmasına paralel bir gelişim gösterdiği görülür. Ancak bu Arnavutluk'ta duvar resmi geleneğinin olmadığı anlamına gelmez çünkü Osmanlı hakimiyeti öncesi yapılmış olan kilise ve manastırların duvarlarında bulunan resim örnekleri, Arnavutluk'ta bunun eski bir gelenek olduğunu göstermektedir (Uçar, 2013, 279). Osmanlı hakimiyetinde süresince yapılmış olan mimari eserlerde görülen dekorasyona bağlı duvar resimlerinin Müslümanlığın halkın büyük çoğunluğu tarafından kabul edilmesine paralel bir gelişim göstererek 18 ve 19. yüzyıllarda yapıldığı anlaşılmaktadır. Erken örneklerinde daha çok basit geometrik ve bitkisel süslemelerin bulunduğu Osmanlı yapılarında 18. ve 19. Yüzyıllardan itibaren batı ve doğu anlayışında yapılmış olan bitkisel bezemeler arasına yerleştirilmiş duvar resim örnekleri Arnavutluk'taki farklı şehirlerde ve farklı yapılarda da eşzamanlı olarak görülmeğe başlanmıştır.

Arnavutluk'ta Osmanlı Dönemi'nde yapılmış olan duvar resimleri cami, tekke, türbe ve konutların iç ve dış duvar yüzeylerinde yer almaktadır. Ülkenin farklı şehirlerine yayılan duvar resimli yapılara bakıldığında; Akçahisar'da (Kruje) Dolma Tekkesi ve Toptaniler Konağı, Berat'ta Şeyh Hasan Halveti Tekkesi, Bekarlar Cami ve Cako Evi, Tiran'da Hacı Ethem Bey Cami, Ergirikasrı (Gjirokastra) şehrinde Zekatlar Evi ve Görice'de (Korçe) İmrahor İlyas Bey Camisi'nde duvar resimlerinin günümüze kadar gelebildiği tespit edilmiştir. Bu duvar resimlerinin bulunduğu eserler dışında günümüze kadar gelemeyen

ancak varlığı farklı farklı kaynaklarda bulunan yapılar tespit edilmiştir. Bu yapılar; Akçahisar'da Pazar Cami ve Fethiye Cami, Tiran'daki Süleyman Paşa Cami ve Karapici Cami, Elbasan Hasan Balizade Camisi, Berat Kurşunlu camisi, Pekin Abdurrahman Gazi Camisi, Kavaja Kubbeli Camisi ve Ergirikasrı Skenduli Konağı, Babameto Evi ve Bekiraj Evi günümüze kadar gelememiş ancak duvar resimleri eski bazı fotoğraflardan ve belgelerden tespit edilmiştir. Bunun dışında Berat şehrinde bulunan bazı evlerde resimlerin olduğu seyyahların anılarında bahsi geçmesine rağmen günümüze kadar ulaşan ev tespit edilememiştir. Benzer şekilde duvar resmi örneklerinin Ergirikasrı'nda (Gjirokastra) farklı evlerde de bulunduğu çok farklı kaynaklarda yazılıdır. Skenduli Konağı, Babaeto Evi, Bekiraj Evi bilinen bazı önemli örnekleridir. Ancak Shkodra (1988:163) tarafından en sık anlatılan bina, Palorto mahallesindeki Bekiraj Evi ile Gjirokaster şehrinin 30 km kuzeyinde bulunan Tepedelen (Tepelene) kasabasında hâkim bir tepede Ali Paşa'ya ait olan muhteşem resim ve süslemelerle donatılmış bir konağın varlığı kaynaklarda yazılı olmasına rağmen günümüze kadar gelememiştir.



Görsel 1: Akçahisar (Kruje) Toptani Konağı Duvar Resimleri

Arnavutluk'ta duvar resimlerinin yapım tarihlerine bakıldığında mevcut bilgilere göre en eski olanı Akçahisar (Kruje) kalesi içerisinde bulunan ve günümüzde etnografya müzesi olarak kullanılan Toptaniler Konağı duvar resimleri olduğu düşünülmektedir. Konak 18. ve 19. Yüzyıllarda Arnavutluk'ta etkili olan Toptanlar ailesinden İsmail Paşa Toptani tarafından yaptırılmıştır Emin Riza konağın kesin tarihini 1177/1764 olarak vermektedir (Riza, 1975, 107-125). Konak, bir avlu içerisinde alt katı eyvanlı üst katı dış sofalı iki katlı ev tipindedir. Duvar resimleri yapının üst katında haremlik odasında bulunmaktadır (Görsel 1).

Duvar resimleri, yapının ikinci katındaki kadınlar odası ve başodada bu-

lunmaktadır. Kadınlar odasında resimler odanın doğu ve güney duvarlarında tavandan odanın yarı yerine kadar birbirine eklenmiş kare ve dikdörtgen panoların oluşturduğu friz içerisine yapılmıştır. Tavandan pencere seviyesine kadar yaklaşık bir metre yüksekliğinde kuşak halinde uzanan bezemeler toplam on panodan oluşmaktadır. Araları silindirik ahşap direk tasvirleri ile ayrılmış olan panolardan ikisi figüratif, ikisi manzara diğerleri ise natürmortlardan oluşmaktadır. Burada bulunan duvar resimlerinin Arnavutluk'ta bulunan diğer örneklerle göre daha naif bir özellik göstermektedir. Çiçek motifleri ve vazolardaki stilzasyona bakıldığında kaba bir işçilik ve çizgilerdeki düzensizlik dikkat çeker. Özellikle bir panoda bulunan ve yağlı güreş yapan iki güreşçinin anatomik yapıları amatörce yapılmış bir etki bırakmaktadır. Ancak bugünkü Arnavutluk toprakları içerisinde bulunan iç mimaride dekorasyona bağlı duvar resimleri ve boyalı bezemeler içerisinde insan figürünün olduğu tek duvar resmi olarak görülmektedir. Balkanlardaki diğer duvar resimleri göz önüne alındığında konu açısından da tek örnektir.



Görsel: 2 Toptaniler Konağı Başoda Duvar Resimleri

Toptaniler konağının ikinci katında bulunan başoda ise kadınlar odasındaki-ne benzer şekilde bezemeli ahşap tavandan pencere seviyesine kadar yaklaşık bir metre yüksekliğinde friz halinde uzanan panolardan oluşmaktadır. Ancak burada şöminenin her iki tarafında bulunan dört pano ile giriş kapısının bulunduğu kuzey duvar üzerindeki panolar bozulmadan günümüze kadar gelebilmiştir. Bu panoların iç kısımları genellikle birbirine geçmeli bitkisel motiflerin oluşturduğu sarmal bir bezeme düzenine sahiptir. Sadece şöminenin her iki yanında yer alan panoların içinde vazo içerisinde çiçeklerin tasvir edildiği şukufe tarzı bir duvar resmi bulunmaktadır (Görsel 2).

Bektaşılık, Arnavutluk tarihinde çok önemli bir yer işgal etmesi nedeniyle

ülke genelinde çok sayıda tekke bulunmaktadır. Sarı Saltuk türbesinin bulunduğu yer olan Akçahisar (Kruje) Arnavutluk'ta Bektaşiliğinin önemli bir merkezlerinden birisi olarak kabul edilir. Türbesi Akçahisar'ın kuzeyinde bulunan dağların eteğinde hâkim bir tepede bulunur. Şehirdeki en önemli tekke ise Mustafa Baba (Dollma) tekkesidir. Kalenin güneyinde yer alan tekkenin ilk yapılan hali günümüze kadar gelememiştir. Bugün mevcut olan tekke yeniden yapılmıştır. Ancak tekkenin kurucusu Mustafa Baba'nın türbesi tekkenin hemen arkasında bulunmaktadır. İç mekânı barok süslemeler ve kartuşlar içerisine yapılmış resimlerle bezenmiştir. Bu bezemeler arasında Mustafa Baba'nın türbesi on sekizinci yüzyılın sonlarına, 1779-1780'e tarihlendirilmiş olduğu yazılıdır. İç kısmındaki boyalı kitabe 'Bu kutsal kubbe Toptanzade tarafından 1193 yılında yaptırılmıştır' yazısı, Adem Aga Toptani (ö. 1784) tarafından yaptırıldığını göstermektedir. Türbe iç mekânı barok bezeme programına sahiptir. Günümüzde oldukça yıpranmış olsa da bezemelerin pandantiflerde ve içlerinde bulunan oval kartuşların içine yapılmış meyve ve sebze ve çiçeklerden oluşan tasvirlerle bezeli olduğu anlaşılmaktadır.

Türbe iç mekânındaki duvar resimleri güney duvarı alt sıra pencerelerin üst seviyesinden başlayan ve duvar boyunca uzanan iki pano içinde bulunur. Yaklaşık iki metre kare büyüklüğünde olan panoların içi benzer şekilde dış kısımları yalancı perde ve sütunlarla kuşatılmış ve içleri meyve ve çiçek düzenlemelerden oluşmaktadır (Yılı ve Devolli, 1989, 37).



Görsel 3: Akçahisar (Kruje) Mustafa Baba (Dollma) Tekkesi Duvar Resimleri

Kahverengi ve toprak rengi ile yapılmış olan sütun tasvirlerinin başlıkları akantüs yapraklı korint başlıkları şeklinde resmedilmiştir. Alt kısımda bulunan yazıların üzerinde, ortada ters ve düz C kıvrık dalların oluşturduğu bir rozet etrafında kahverengi ve toprak renklerle sarmal şekilde sağa dağılan barok karakterli palmetlerden oluşan vazanın içinde yer alan çiçek ve meyveler natüralist bir anlayışla tasvir edilmiştir. Vazo içerisinde natüralist şekilde yapılmış

olan meyve ve çiçekler sağ kemer nişindeki bozulmuş olduğu için tam olarak anlaşılamamaktadır. Ancak üslup açısından oldukça gerçekçi ve batı anlayışı ile yapılmış olan meyve ve çiçek düzenlemeleri renk açısından canlı ve kendine özgü bir estetik anlayış ortaya koyar (Görsel 3).

Arnavutluk'ta Osmanlı dönemi dini eserlerinde duvar resimleri yapılması geleneği tarih itibarıyla Bektaşî tekkelerindeki süslemelerle birlikte başladığı söylenebilir. Akçahisar'daki Mustafa Baba (Dollma) Türbesi duvar resimleri bunun ilk örneklerinden birisini oluşturur. Akçahisar'daki (Kruje) yapıların süsleme programı ve duvar resimleri açısından en fazla benzerlik gösteren yapı Berat'taki Şeyh Hasan Halveti Tekkesidir. 1782 yılında Berat şehir merkezinde Kurt Ahmet Paşa tarafından yaptırılmış olan tekke kare plânlı yüksek beden duvarları üzerine içten düz ahşap tavanla, dıştan ahşap çatıyla örtülüdür. Tekke, ana mekânda semahane, revak ve güney kısımda bulunan yatay dikdörtgen planlı türbeden oluşmaktadır. Tekkenin kare planlı semahane bölümünde yer alan duvar resimleri, tavan altında 1,80 metre yüksekliğinde dört duvar boyunca yapıyı dolanan panoların içinde yer alan kartuşların ortasına yapılmıştır. Semahane içerisinde duvar yüzeyinde bulunan toplam dokuz adet pano arasına eşit şekilde yerleştirilmiş resimli pano bulunmaktadır (Dervishi, 2007, 42), (Görsel:4).

İç mekânda doğu duvar yüzeyinde bulunan toplam dokuz adet pano arasına eşit şekilde yerleştirilmiş dört bezemeli pano bulunmaktadır. Bu panolar genellikle ortası bir duvar resmi ile doldurulmuş kartuşlardan oluşmaktadır. Panoların üst kısımlarında bulunan köşeliklerde, bu motifleri her iki yana yayılan akantüs yaprakları kuşatmaktadır. Resimler, güney tarafta yer alan üç pano içerisinde peyzaj, kuzey tarafta bulunan bir panoda kent tasviri bulunmaktadır (Res.125).



Görsel: 4 Berat Şeyh Hasan Halveti Tekkesi Duvar Resimleri

Sade ve iki boyutlu olarak yapılmış olan doğa tasvirlerinde, genellikle toprak renkli bir zemin üzerine çapraz şekilde uzanan ağaçlardan oluşmaktadır. İki ya da üç sıra olan ağaçlar irili ufaklı yapılarak perspektif etkisi verilmeye çalışılmıştır. Genellikle tepeler üzerine selvi ağaçlarından oluşan iki boyutlu manzara resimlerinde yerel etkileri görülür. Bu kartuşlarda barok süsleme etkileri görülse de iç kısımlarında bulunan manzara tasvirlerinde daha şematik ve stilize bir üslupla yapılmıştır.

Berat Şeyh Hasan Halveti Tekkesi ahşap tavan süslemeleri ile tavan altında bir friz içerisinde sıralanmış şekilde bulunan pano düzenleme biçimlerine Berat şehrinin 115 km güneyinde Bektaşiliğin yaygın olduğu Ergirikasrı (Gjirokastra) şehrindeki Zekatlar Konağında karşılaşıyoruz. Kendine özgü yüksek taş duvar ve örtü yapısı ile “kule tipi ev” olarak adlandırılan konak (Emin ve Nallbani, 1975, 117-123). Osmanlı döneminde şehrin varlıklı ailelerinden olan Zekos ailesi tarafından on sekizinci yüzyıl sonlarında yaptırılmıştır. Konak, kule görünümü ve üç katlı üç tarafı odalı, dış sofalı ev tipindedir. Konak içerisinde bulunan duvar resimleri en üst katta bulunan baş odada (divan) bulunmaktadır. Neredeyse aynı ustanın elinden çıktığı tartışılmayacak kadar açık olan ahşap süslemeler ile kullanılan malzeme ve renkler ve motifler açısından Berat’taki tekke süslemelerinin devamı gibidir Evin başodasında bulunan duvar resimleri, tavan altına üç duvar boyunca uzanan friz şeklinde süsleme kuşağı içerisinde yer almaktadır. Resimler üst sırada bulunan pencerelerin aralarındaki boşluğa ve pencerelerin devamı şeklinde duvar yüzeylerine yapılmıştır (Görsel 5). Kuşak içerisine yatay şekilde sıralanmış açık yeşil renkli dal ve yaprakları ile aralarındaki boşluklar gül ve lalelerden oluşan buketlerle bezenmiştir. Kuzeydoğu duvarında şöminenin bulunduğu kısım üzerindeki kuşak süslemeleri sadece gül ve karanfil demetlerinden oluşturulmuştur. Bu kuşağın altında, dördü güneydoğu cephesinde pencereler arasında, yedisi kuzeydoğu ve on biri de güneybatı cephesinde olmak üzere toplam yirmi dört pano ile içerisine yapılmış olan boyalı bezemelerin tamamı bitkisel motifler ve çiçek buketlerinden oluşturulmuştur. Düşey dikdörtgen planlı panolar genelde orta kısımda bir kartuş ile üzerinde yuvarlak kemer şekilli dallar ve köşeliklerdeki yaprak tasvirlerinden oluşmaktadır. Ortada bulunan kartuş ve rozetler ise farklı düzenlemelere sahiptir.



Görsel 5: Ergirikasrı (Gjirokastra) Zekatlar Evi Duvar Resimleri

On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında Akçahisar (Kruje) de tekke ve konaklarda başlayan süsleme ve süslemeye bağlı duvar resimleme geleneği on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında Berat ve Tiran Ergirikasrı gibi şehirlerdeki evlerin ve camilerin duvarlarında da görülmeye başlamıştır. Berat şehrinde bulunan Cako Evi (Qako House) üç katlı ev kule tipi görünümünde olmasına rağmen plan ve malzeme açısından oldukça farklıdır. Osmanlı Dönemi’nde, yanındaki tekkenin müritleri için barınma yeri (yurt) amacıyla şehir merkezinin Gorica mahallesinde inşa edilmiş olan binanın beden duvarları kırma taş, çatısı ise, ahşap kırma ve oluklu kiremitle örtülüdür. Beyaz badanalı bina, zemin katla birlikte üç kat olarak inşa edilmiş kule görünümü, güneyine eklenmiş sofa ile “L” planlı dış sofalı ev tipindedir.

Duvar resimleri evin birinci katındaki odalarla ahşap merdivenle çıkılan ikinci katta bulunan oldukça geniş dikdörtgen hacimli başodada yer almaktadır. Farklı zamanlarda onarım geçiren evdeki duvar resimleri de üç farklı aşamada yapılmıştır. İlk aşama Berat Şeyh Hasan Halveti Tekkesinin yapıldığı on sekizinci yüzyıl sonları ikinci aşama hakkında kesin bir bilgi yokken son aşama ise duvar süslemeleri arasında yazan 1869 tarihlidir. Evin birinci katında bulunan odadaki duvar resimleri batı, kuzey ve doğu duvarları boyunca tavanın hemen altında bir friz halinde uzanan panolar içerisinde yer almaktadır. Yaklaşık bir metre yüksekliğinde olan friz içerisindeki on iki ayrı panonun dokuzunda bitkisel motifler ile oluşturulmuş düzenlemeler yer alırken üçünde kent, deniz ve camiden oluşan tasvirler yer almaktadır. Benzer süsleme biçimine Berat’ta Şeyh Hasan Halveti Tekkesi, Berat Bekarlar Camisinde görülmektedir.

Başoda içerisindeki panolar kırmızı ve kahverengi boya ile kontur içerisine alınarak uzun bir kuşak oluşturulmuştur. Oda içerisinde yer alan on iki panodan dokuz tanesi bitkisel bezemeli üç tanesinde ise tasvirlerden oluşmaktadır. Bitkisel motifler genellikle vazo içerisine alınmış çiçeklerden oluşan bir düzene sahiptir ancak burada çiçeklerin rengi ve türü farklılık göstermektedir. Bitkisel

bezemeli panolar genellikle ortasında elips şeklinde bulunan bir rozet ile içine yapılmış tasvirler olan düşey dikdörtgen planlı panolardan oluşmaktadır.

Günümüzde sahibi tarafından müze ev olarak hizmet veren konut Arnavutluk kültür anıtları listesinde yer almaktadır.



Görsel 6: Berat Cako Evi (Qako House) Duvar Resimleri (Foto: K. Dervishi)

Berat, Osmanlı Dönemi'nde yapılmış camiler açısından en zengin Arnavutluk şehirlerinin başında gelir. Şehirde o dönemde yapılmış olan otuzdan fazla camiden (Ayverdi, 2000: Çelebi E., 2001; 688-700) günümüzde sadece birkaç özgün olarak gelebilmiştir. Bu camilerden birisi olan Bekârlar Cami, şehir merkezindeki kalenin güney yamacında ve Osumi nehri kenarında bulunmaktadır. Dikdörtgen bir plana sahip olan caminin mimarisi kesme taş ve kırma çatı ile örtülmüştür. Bekârlar Cami, daha çok iç ve dış duvarlarında yer alan bezeme resimlerle bilinir. Camide bulunan ve kuru fresko tekniği ile yapılmış olan resimler yapının dış cephesinde çatı saçak kısımlarının altında bir buçuk metrelik bir kuşak halinde, caminin doğu güney ve batı cephelerinde yer alır. Dış kısımda minare şerefesi ile minarenin bulunduğu cephede ikinci kat silmelerinin bulunduğu kısımda yine bir kuşak halinde yapılan panoların içinde duvar resimleri oldukça bozulmuş durumdadır.

Son cemaat yerindeki harim giriş kapısının sağ ve sol tarafındaki duvar yüzeylerindeki panolar ile harim içerisinde, alt ve üst kısımları birer bordür şeridi ile sınırlandırılmış olan iki sıra halinde dört duvar boyunca mekânı kuşatan panoların içlerinde resimler bulunmaktadır. Harim içerisinde, alt ve üst kısımları birer bordür şeridi ile sınırlandırılmış olan iki sıra halinde dört duvar boyunca mekânı gezinen kuşakların içleri pano şeklinde bölünmüş ve içlerine yarı natüralist bitkisel motifler ve cami tasvirleri yapılmıştır. Çok yoğun bir boyalı bezeme programına sahip olan caminin dış ve iç duvar yüzeylerindeki duvar resimlerini beş ayrı sınıfta toplamak mümkündür. Bunlar; manzara resimleri (şehir ve doğa), bitkisel motifler (natüralist çiçekler), mimari yapılar (camiler

tekkeler, türbeler) ve sembolik öğelerden (saatler, vazolar, şamdanlar, perdeler) oluşmaktadır.

Arnavutluk'taki camiler arasında kırma çatılı olanlar duvar resimleri açısından kubbeli olanlara göre daha zengindir. Tiran'da Ethem Bey Cami ile Berat'ta Bekarlar Cami duvar resimleri günümüze kadar gelen örneklerini oluştururken, Akçahisar (Kruje) Fethiye Cami, Tiran'da Süleyman Paşa Camisi, Karapici Camisi, Elbasan Hasan Bali Camisi, Pekin Abdurrahman Gazi Camisi, ve Kavaja Kubbeli cami günümüze kadar gelemeyen bazı örneklerini oluşturur.

Tiran şehrinde yoğunlaşan bu camilerden Ethem Bey Camisi bu konuda çok ayrı bir örneği oluşturur. Osmanlı döneminde kurulmuş bir şehir olan Tiran'ın tam merkezinde inşa edilmiş olan Hacı Ethem Bey Cami, harim giriş kapısının üzerindeki kitabeye göre 1208/1793-1794 294 yıllarında Hacı Ethem Bey tarafından yaptırılmıştır (Kiel, 1990, 251). Kare plân üzerine tek kubbeli olarak inşa edilen caminin doğu ve kuzey kısımlarında L planlı revaklı ve ahşap çatılı son cemaat yeri bulunmaktadır.



Görsel 7. Berat Bekarlar Cami Duvar resimleri

Tiran'daki Osmanlı Dönemi'nde inşa edilmiş olan çok sayıda camiden günümüze özgün bir şekilde gelebilen tek cami olan Hacı Ethem Bey Camisi, duvar resimleri açısından Balkanlardaki en dikkate değer camilerin başında gelir (Lear, 1851: 106). Harimin kuzey ve batı kısımlarına eklenen L planlı son cemaat yeri içerisindeki duvar yüzeylerinde yoğun boyalı bezemeler arasında duvar resimleri bulunmaktadır. Bu kısımda yer alan bitkisel bezeme ve duvar resimleri caminin harim kısmında yer alan bezemelerde farklılık göstermektedir. Gerek harim girişi gerekse son doğu duvarında panolar içerisinde yer alan duvar resimleri batı tarzında natüralist anlayışla yapılmış olsalar da batı sanatı özellikleri göstermezler. Harim duvarlarında dekorasyona bağlı olarak yapılmış olan bitkisel süslemeler arasına serpiştirilmiş olan kent ve manzara tasvirleri ise daha naif ve stilize edilmiş tasvirlerden oluşmaktadır. Resimler, duvar yü-

zeylerini tamamıyla kaplayan süslemeler arasında bulunan kartuşlar içerisine yerleştirilmiştir. Zaman zaman yazılarla da zenginleştirilen bu duvar resimleri, son cemaat yerindeki resimlere göre daha çok primitif özellikleri göstermektedirler (Uçar, 2013: 111).

Caminin harim ve son cemaat yeri duvarlarında yer alan resimler; çoğunluğu manzara olmak üzere, natürmortlar ve sembolik unsurlar olmak üzere üç ayrı gruptan oluşur. Manzara resimleri genellikle hayali olarak yapılmış olan kent görüntülerinden oluşurken natürmortlar ise çok çeşitli çiçek buketlerinden oluşmaktadır.

Arnavutluk'un başkenti Tiran'daki Osmanlı dönemi yapılarından, bozulmadan günümüze kadar gelebilen tek eser olan Hacı Ethem Bey Camisinin duvarlarında toplam on yedi adet duvar resmi bulunmaktadır. Bu resimler, harim ve son cemaat yeri duvar yüzeylerinde bulunmaları nedeniyle üslup özellikleri açısından iki farklı grupta karşımıza çıkmaktadırlar: Son cemaat yerinde bulunan duvar resimlerinde, batı tarzı resim geleneğinin Osmanlı'daki yansımaları ile karşılaşmaktadır. Harim iç duvar yüzeylerinde yer alan sekiz adet duvar resmi ise daha çok yerel halk sanatı özellikleri göstermektedir.

Arnavutluk'ta Osmanlı Dönemi'nde yapılmış olan ilk mimari örneklerden Görice (Korçe) İmrahor İlyas Bey Cami (1495-6), Kare plânlı, tek kubbeli, üç bölümlü son cemaat yeri ve minareden oluşan cami Osmanlı mimarisinin etkisini gösterir.



Görsel 8: Tiran Hacı Ethem Bey Cami Son Cemaat Yeri Duvar Resimleri

Caminin duvar resimleri ile ilgili bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak tavanda ve dökülen duvar sıvalarının altında gözle görülebilecek şekilde bitkisel motifli süslemelerin olduğu ve bunların zamanla boya ve sıva ile kapatıldığı anlaşılmaktadır. Bu da caminin daha önce farklı süsleme programına sahip olduğunu ve değişik tarihlerde onarım geçirdiğini ve günümüzde mevcut olan duvar resimlerinin daha geç bir tarihte yapılmış olduğunu göstermektedir (Uçar, 2013, 57). Caminin

yapılışının beş yüzüncü yılında, Pirro Thomo başkanlığında bir ekip tarafından 1996 yılında yapılan onarımında resimlerin Salih Bey tarafından 1868/9'da (Kiel 1990, 166) onarılması sırasında yapıldığı orijinaline sadık kalınmıştır. Süsleme tarihi ile ilgili kesin bir bilgi olmamasına rağmen cami içerisinde duvar resmi olarak tasvir edilmiş olan Sultanahmet Cami ile Pertevniyal Valide Sultan Cami inşa tarihleri ve fotoğraf görüntüleri dikkate alındığında en erken XIX. Yüzyıl sonlarına tarihlendirilmesi mümkün görünmektedir (Uçar, 2013, 63).

Caminin harim kısmındaki pendentiflerde yalancı perde motifleri ve ortalarında yerleştirilmiş olan oval madalyonların içlerine manzara, cami, ev ve kale tasvirleri yer almaktadır. Teknik açıdan tamamen batı anlayışı ile yapılmış olan resimler fotoğraftan yapılmış etkisi bırakmaktadır. Caminin diğer süslemeleri harimdeki dört duvarda ve pendentiflerin yüzeyinde bulunan duvar resimlerinden oluşmaktadır. Kubbeyi taşıyan dört duvarda, üst sıradaki pencereler arasında dikdörtgen çerçeve içine alınmış panolar içerisinde İstanbul tasvirleri bulunmaktadır.

Caminin harim kısmında pendentiflerde yer alan yalancı perde motifleri ve ortalarında yerleştirilmiş olan oval madalyonlar; içleri genellikle manzara cami ve ev ve kale tasvirlerinden oluşan resimler bulunmaktadır. Teknik açıdan tamamen batı anlayışı ile yapılmış olan resimler tamamen fotografik bir yaklaşımla gerçekleştirilmiştir (Uçar, 2013, 60).

Sonuç olarak Arnavutluk'taki Osmanlı Dönemi duvar resimleri incelendiğinde üzerinde duvar resimleri olan ve günümüze kadar gelebilmiş olan sekiz yapı mevcuttur. Bu yapılardan üçü cami, üçü ev, biri adet tekke birisi de türbeden oluşmaktadır. Arnavutluk'taki yapılarda bulunan duvar resimleri elbette sekiz yapı ile sınırlı değildi. Arnavutluk'la ilgili kaynaklar ve eski fotoğraflardan tespit edildiği kadarıyla daha fazla sayıdaki yapıda duvar resimlerinin bulunduğu bilinmektedir. Ancak o duvar resimlerine bu çalışma kapsamında yer verilmemiştir.



Görsel 9: Görice (Korçe) İmrahor İlyas Bey Cami Duvar Resimleri

Arnavutluk'taki yapılarda tespit edilen duvar resimlerinin konumları itibarıyla farklılık gösterse de konu, üslup ve teknik açıdan büyük oranda benzerlik göstermektedirler. Konu ve içerik açısından bakıldığında tüm yapılarda bitkisel bezeme yoğunluğu öne çıkmaktadır. Arnavutluk'ta bulunan duvar resimli Osmanlı yapılarının çoğunda yer alan bezemeler içerisinde meyve ve çiçeklerden oluşan bitkisel kompozisyonlar önemli bir yer tutmaktadır.

Natüralist bir anlayışla tasvir edilmiş olan çiçekler arasında güller, karanfiller, papatyalar, laleler, sümbüller, zambaklar, nergisler, menekşeler, tercih edilirken, meyvelerde ise genel olarak karpuz, elma, armut, nar, üzüm ve şeftali gibi yiyecekler tercih edilmiştir. Bu düzenlemeler, bazen bir sepet, bazen bir vazodan oluşmaktadır. Zaman zaman bağımsız olarak ele alınan natüremortlar bir kartuş veya çerçeve içerisinde bir tablo gibi düzenlenirken bazen de duvar bezemeleri arasına serpiştirilmiştir.

Arnavutluk'taki yapılarda bulunan duvar resimleri arasında manzaralar da önemli bir yere sahiptir. İncelenen sekiz yapı içerisinde yedisinde farklı biçimde ele alınmış manzara resimleri bulunmaktadır. Manzara resimlerini bilinen ve bilinmeyen yerler olarak iki ana başlık altında ele almak mümkündür. Bilinen yerler İstanbul, Mekke, Medine gibi herkesçe bilinen yerlerin tasvirinden oluşmaktadır. Bilinmeyen yerler ise daha çok hayali olarak alınmış ve kent, kasaba köy ya da dağ, dere, tepe, deniz, ormanlık gibi neresi olduğu belli olmayan yerlerin tasvirinden oluşan duvar resimleridir (Görsel 10).

Arnavutluk'ta bulunan duvar resimleri üzerindeki konular arasında yaygın olarak tasvir edilen köprü, kule, ev saray, kale gibi mimari öğelerle saat perde, gibi ev eşyaları ve aslan kuş, kartal gibi hayvan sembolik tasvirlerinden oluşmaktadır. Sembolik olarak ele alınan ve tasvir edilen konuları mimari öğeler, eşyalar ve figüratif öğeler şeklinde ayrıca ele almak mümkündür. Arnavutluk'ta yer alan duvar resimlerinde ele alınan sembolik konular arasında dini yapılar öne çıkmaktadır. Bu tür tasvirlerde cami, mescit, tekke gibi dini yapıların daha sık şekilde ele alındığı görülür. Sembolik tasvirlerin başında camiler gelmektedir. Cami tasvirlerinden bir kısmı Ayasofya, Sultan Ahmet, Selimiye gibi bilinen camiler olmasına rağmen çoğu bilinmeyen camilerden oluşmaktadır.



Görsel 10: Tiran Hacı Ethem Bey Camii Son Cemaat Yeri Hayali Manzara Resmi

Bu camilerin bir kısmı tek başına bir kısmı ise grup halinde tasvir edilmiştir. Bunun yanında bazı yapılarda az da olsa tekke, türbe ve medrese gibi yapıların tasvirleri ile de bulunmaktadır. Sembolik tasvirler içerisinde sıklıkla görülen perde kumaş ve dokuma motifi, Avrupa'da Barok döneminin bir özelliği olarak Osmanlı mimarisindeki duvar resimlerine de yansımıştır. Arnavutluk'taki yapılar üzerinde sadece iki camide görülen saat tasvirleri ise Tiran Ethem Bey Camii ile Berat Bekârlar Camii harim duvarlarında yer alır ve birbirlerinin kopyası gibidir. XIX yüzyıl başında yapılmış cami süslemelerinin içerisinde yer alan saat tasvirleri içinde yer aldıkları bitkisel süslemelere asılmış şekilde tasvir edilmiştir. Böylelikle motiflerin biçimi, kullanıldığı yapılardaki banilerin sosyal statüleri, dönemin sosyal yaşamındaki düşünceler sanatkarlar tarafından anlamlandırılarak yapılarda resmedilmişlerdir (Tüfekçioğlu ve Gümü, 2016, 28).

Osmanlı eserleri üzerinde görülen duvar resimlerine konu açısından bakıldığında, mimarinin bütün evrelerinde diğer süsleme gruplarına göre azınlık teşkil eden figürlü tasvirlerin Arnavutluk ve Balkanlarda da yeterli ilgiyi görmediği anlaşılmaktadır. Arnavutluk'ta Akçahisar Toptaniler Konağı ikinci katındaki kadınlar odasında bulunan duvar resimleri arasındaki figüratif tasvirler yer almaktadır. Bunun dışında Ergirikasrı Polorto mahallesinde yer alan Skenduli konağının cephelelerinde iki aslan figürü ile Berat Cako Evi'nde kuş tasvirleri bulunmaktadır.

SONUÇ

18. yüzyılın başlarında Lale devri ile başkent İstanbul'da başlayan ve çok kısa bir süre içinde Anadolu ve Balkanlara yayılan duvar resimleme geleneği, geleneksel minyatür sanatından batı tarzında anıtsal duvar resim anlayışına geçiş evresinin ürünleri olarak değerlendirilmesi gerekir (Arık, 1975: 8-13). İstanbul'da köşk, konak, saray gibi mimarinin her türünde karşımıza çıkan duvar resimleri Arnavutluk'ta 18. Yüzyıl ortalarından itibaren etkisini göstermiş ve cami, türbe, tekke ve konaklarda yaygınlık kazanmıştır.

Arnavutluk'ta duvar resimleriyle ilgili yapılan saha araştırmalarında ve yayınlarda duvarlarında resim bulunan 19 yapı tespit edilmiştir. Araştırma kapsamında ele alınan ve duvarlarında resim olan yapılardan sekiz tanesi günümüze kadar gelebilmiştir. Varlıkları fotoğraf, belge ya da kayıtlarda olan onbir yapı ve üzerindeki duvar resimleri değişik nedenlerden dolayı günümüze kadar gelememiştir. Günümüzde ayakta olan yapıların üçü cami, üçü konak, biri türbe birisi de tekkedir. Duvar resimleri bulunan bu yapıların üçü Berat'ta, ikisi Akçahisar'da (Kruja), diğerleri ise Tiran, Ergirikasrı (Gjirokstra), ve Görice (Korçe) şehrinde bulunmaktadır.

Arnavut topraklarındaki Osmanlı mimarisi tipolojik açıdan Balkan mimari geleneği içinde bir istisna teşkil etmektedir. Arnavutluk'ta 18. yüzyıldan 19. Yüzyıl ortalarına kadar geçen sürede ortaya çıkan büyük ölçekli İslamlaşma döneminde ekonomik açıdan anıtsal eserler yapma imkanları olmadığı için küçük ölçekli ve mütevazı olarak yaptıkları eserleri dekorasyon ve duvar resimleri ile bezeyerek daha estetik hale getirerek bir fark yaratmaya çalışmışlardır. Arnavutluk'taki Osmanlı Dönemi yapılarında bulunan duvar resimlerine genel olarak bakıldığında cami, tekke, türbe ve konaklardaki konumları mimarinin türüne göre değişiklik gösterdiği görülmektedir. Tüm duvar resimleri dikkate alındığında yapılarda hayali ve bilinen kent manzaraları, cami, tekke, ev gibi tek yapı tasvirleri ile çeşitli natüralist çiçek ve meyve kompozisyonlar duvar resimlerinin ana konularını oluşturmaktadır. Ancak boyalı bitkisel bezemeler arasında genellikle kartuş ya da pano içerisinde çiçek ve meyvelerden oluşan düzenlemeler bütün yapıların duvarlarında tespit edilmiştir. Manzara resimleri ise altı yapının duvarlarında görmek mümkündür.

Arnavutluk'ta bulunan duvar resimleri üslup ve teknik açıdan "Taşra üslubu" olarak bilinen ve daha çok Batı Anadolu'daki yapılarda görülen duvar resimleri ile büyük ölçüde benzerlik gösterir Yapıların kurgusu ile kullanılan

renk ve malzemelerdeki ortak özellikler taşımaktadır. Duvar resimleri genellikle kuru alçı ya da kireç yüzeyi üzerine toprak boya, aşı boya ve kimyasal boyalar kullanılarak yapılmıştır. Genellikle kuru fresko tekniği olarak bilin bu teknik Balkanlardaki çoğu duvar resimlerinin yapımında kullanılan yaygın bir tekniktir.

Balkanlar'da ve Arnavutluk'taki yapıların duvarlarında görülen resimlerde ortaya çıkan "Osmanlı Baroku" şu ya da bu yerden gelen doğrudan ya da dolaylı bir etkiden ziyade, bölgenin farklı zamanlarda farklı etkilere maruz kalması ve çok çeşitli bir faktörlerin bir araya gelmesi ile boyalı bezemelerde ve duvar resimlerinde bir üslup tutarlılığı ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan üslup birliğinin bölgede faaliyet gösteren okul ve atölyelerde yetişmiş sanatçılardan kaynaklandığı düşünülmektedir. Bu sanatçıların çoğunlukla Pindus dağı ve çevresinde bulunan yerlerden yetişmiş olan sanatkarlardan oluştuğu konusunda fikir birliği vardır (Kiel, 1990, 57). Özellikle Kastoria, Siatista, Debar, Voskopoja (Korçe) ve Berat şehirlerinde yapılan boyalı bezeme ve duvar resimlerinin malzeme teknik ve üslup benzerliği göz önüne alındığında bu bölgede bulunan okulların etkili olduğu söylenebilir.

Arnavutluk'taki Osmanlı dönemindeki farklı yapılarda bulunan duvar resimleri İmparatorluğun başkentlerinde örnekleri kadar ustaca yapılmamış olsalar da yerel sanatçılar tarafından yapılan ve halk sanatı içinde değerlendirilmesi gerekir.

KAYNAKÇA

- Arık, Rüçhan, (1976). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayını.
- Ayverdi E. Hakkı, (2000). *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri- Bulgaristan Yunanistan Arnavutluk, IV*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Neşriyatı, 1982.
- Dervishi Kastriot, (2007). *Arti İslam Ne Berat*, (Yayınlanmamış Arşivinden) Tiran,
- Erzen, Jale Nejdet, (1997). "Duvar Resmi", mad. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, I, İstanbul, 1997, 488-490.
- Evliya Çelebi, (2001). *Seyahatnâmesi*, C. 8., İstanbul,
- Hartmuth Maxmilian, (2006). *The Balkans In An Age Of Baroque Transformation In Architectures Decoration And Patterns Patronage And Culturel Production In Ottoman Europe-1718-1856*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Koç Üniversitesi.

- Kiel, Machiel, (1990). *Ottoman Architecture In Albania, 1385-1912*, İstanbul: Research Centre for Islamic History, Art and Culture.
- İbrahimi Mehmet, *Makedonya'da Türk-İslâm Mimarisindeki Duvar Süslemelerinden Örnekler* (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi, S.B.E., Ankara, 1989.
- Kuban Doğan, (2007), *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul, Yem Yayınları
- Kuyulu, İnci, (1998). İzmir ve Çevresindeki Bir Grup Duvar Resimlerinin İncelenmesi, *II. Uluslararası İzmir Sempozyumu Tebliğleri*, ss. 57-78
- Lear, Edward (1851), *Journals of a landscape Painter in Albania*, London,
- Merkaj, E. and Civici, N. (2019) Micro-XRF Investigation of Decoration Materials and Painting Techniques in Three 18th-19th Century Mosques in Berat, Albania. *Journal of Materials Science and Chemical Engineering* , 7, 1-15.
- Nolan, Cathal ,J. (2006). “Albania”, *The Age of Wars of Religion 1000–1650*, London: Greenwood Press, Westport Connecticut
- Renda, Günsel, (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı-1700-1800*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Riza Emin- Nallbani Hasan, (1975). “Nje Ndertim i Tipit Kulle Ne Berat”, *Monumentet*, S.10, Tiran 117-123.
- Riza, Emin, (1975). “Studim Per Resturimin E Nje Banase Me Çardak Ne Qytetin e Krujes”, *Monumentet* S. II, Tiran: 107-125
- Rona, Zeynep, (1997) *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. 1, “Fresk”, mad. İstanbul,
- Shkodra, Zija, (1999). “Arkitektura Islâme ne Shqiperise” *Perla, Reviste Shkencore Kulturore*, S. 2-3, Tiran, 1999. 40-49.
- Shkupi Fathbarda, (1990), “Mjeshtrit Popullorë Në Berat Gjatë Shek. XVIII-XIX Dhe Fillimit Të Shek.XX” *Monumentet*, S. 2, 1990.57-63.
- Shkupi Fathbarda, (1988). “Tiparet e Zbukurimorjes Nga Shek. XVII Deri Në Fillim Te Shek. XX Në Shqiperi”, *Monumentet*, S. 2, Tiran, 1988. 163-167.
- Tüfekçioglu, Abdülhamit, veGümüş, İlker. (2016). Geç Dönem Osmanlı Mimarisi Duvar Resimlerinde Bazı Dokuma Tasviri Örnekleri ve Düşündürdükleri. *Arış Dergisi*(12), 19-29.<https://doi.org/10.34242/akmbaris.2019.72>
- Uçar, Metin, (2013). *Arnavutluk'taki Osmanlı Mimarisinde Süsleme*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yllı Drisht ve Devolli Adrian, (1989). “Teqeja e Dollmes Piktura Murore dhe Restaurimi i Saj”, *Monumentet*, S. 37, Tiran,

7. BÖLÜM

TEZHİP SANATININ TEMELLERİ: MOTİFLER, TEKNİKLER VE TARİHSEL GELİŞİM

Öğr. Gör. Senay ŞEYRANLI

Uşak Üniversitesi

Eşme Meslek Yüksekokulu

El Sanatları Bölümü

senay.seyranli@usak.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-6494-3863>

GİRİŞ

Hat ve ebru sanatıyla birlikte anılan (Barutçugil, 2001:35), kökeni Uygurlara dayanan tezhip sanatı, tarih boyunca önemli bir gelişim göstererek günümüze ulaşmıştır. Özellikle Osmanlı döneminde tasarım ve uygulama açısından zirveye çıkan tezhip (Sarıçam & Erşahin, 2014:195), batılılaşma akımlarıyla birlikte gerileme dönemine girmiştir (İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş. ,2007:48). Matbaanın yaygınlaşmasıyla bir süreliğine unutulmaya yüz tutsa da (Sarıçam & Erşahin, 2014:196), zamanla yeniden canlanarak sadece kitap sayfalarını süslemekle kalmamış, aynı zamanda levha olarak duvarlarda da yerini almıştır. Günümüzde geleneksel sanatlarımızın önemli bir dalı olarak varlığını sürdürmektedir (Keskiner, 1996:213).

Tezhip sanatı, köklü tarihi boyunca geliştirilmiş kendine özgü teknikleri, motifleri ve kompozisyon kurallarıyla dikkat çeken geleneksel bir süsleme sanatıdır. Genellikle altın ve çeşitli renklerle yapılan bu süslemeler, özellikle el yazması kitapların süslemesinde (tezyinatında) kullanılmıştır (Tüfekçi, 2020:13).

Edebi eserlerden dini metinlere, bilimsel çalışmalardan fermanlara kadar geniş bir yelpazedeki kitapların sayfalarını, başlık sayfalarını (zahriyelerini) ve ciltlerini bezeyerek okuyucunun ilgisini çekmeyi ve okumaya teşvik etmeyi amaçlamıştır (Özcan, 2002:300). Tezhip, sadece estetik bir kaygı taşımakla kalmamış, aynı zamanda İslam medeniyetinde yaygın olan “Allah güzeldir, güzeli sever” hadisi (Müslim, “İman 147”) inancının görsel bir yansıması olarak kabul edilmiş bu sayede el yazması eserlere manevi ve sanatsal bir boyut kazandırmıştır. Bu derin anlam ve işlevselliğiyle tezhip, yüzyıllar boyunca sadece bir süsleme aracı olmanın ötesine geçerek, yazma eserlere verilen değeri yücelten ve içeriği görsel bir şölenle zenginleştiren bir ifade biçimi haline gelmiştir (Sarıçam & Erşahin, 2014:191).

Desenlerdeki incelik, renklerdeki uyum ve altın varakların ışıltısı, her bir eseri adeta konuşan bir sanat eserine dönüştürerek, onu okuyan ya da inceleyen kişiye derin bir estetik haz ve ruhsal bir dinginlik sunmayı hedeflemiştir. Bu yönüyle tezhip, kültürel mirasımızın önemli bir parçası olup, estetik inceliği ve zengin anlam katmanlarıyla dikkat çekerken, Türk-İslam sanatının köklü estetik anlayışını en zarif biçimde yansıtan ve günümüzde de değerini koruyan önemli bir dal olarak varlığını sürdürmektedir (Kurfeyz & Sağlam, 2020:13).

1.TÜRK TEZHİP SANATI TANIMI VE TARİHİ

1.1. Tezhip Sanatı Tanımı ve Tarihçesi

Türk tezhip sanatı, kökleri Orta Asya’ya dayanan (Derman, 1985:407) ve Osmanlı İmparatorluğu döneminde altın çağını yaşayan, yazma eserlerin sayfalarını, hat levhalarını ve diğer sanat eserlerini süsleme amacıyla kullanılan geleneksel bir süsleme sanatıdır (Arseven, 1952:1982). “Tezhip” kelimesi, Arapça “zeheb” (altın) kelimesinden türemiştir ve “altınlamak”, “altınla süslemek” anlamına gelir (Larousse, 1993:318). Bu da sanatın temel malzemesinin ve karakterinin altını ne denli vurguladığını gösterir.

Tezhip sanatının bilinen en eski izleri Uygurlar dönemine dayanmaktadır (Derman, 1985:407). Uygur Budist metinlerinde ve fresklerinde yer alan süslemeler, Türk tezhip sanatının sonraki dönemlerdeki gelişimine zemin hazırlamıştır. Uygurlar, kağıt yapımı ve boya üretimi konularındaki üstün yeteneklerini, varak altın ve ezme altın gibi malzemeleri ustalıklı kullanarak çeşitli tezhip teknikleri geliştirmek suretiyle değerli eserler ortaya koymuşlardır. Bu eserler, sonraki dönem Türk tezhip sanatı için önemli birer örnek teşkil etmiştir (İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş., 2007:32).

Anadolu Selçukluları döneminde ise tezhip sanatı daha da ilerlemiştir (Ersoy, 1988:9). Özellikle Konya’daki Selçuklu eserlerinde zengin tezhip örneklerine rastlanmaktadır (Mahir, 1995:369). Bu dönemde geometrik desenler (Özen, 2003:5), bitkisel motifler ve Kufi yazı stili, tezhip sanatında sıkça kullanılan unsurlar arasında yer almıştır (Larousse, 1993:318).

Anadolu Beylikleri döneminde, özellikle Karamanoğulları ve Germiyanogulları gibi beyliklerde tezhip sanatı önemli bir yer tutmuştur (İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş., 2007:37). Bu dönemde felsefi ve edebi eserler tezhiplenmeye başlanmış, motiflerde ve kompozisyonlarda çeşitlilik artmıştır. Osmanlı İmparatorluğu’nun kuruluş yıllarında da bu beyliklerin tezhip geleneğinden faydalanılmıştır (Mesara, 2000:149).

Osmanlı İmparatorluğu’nda tezhip sanatı, 15. yüzyıldan itibaren büyük bir gelişme göstererek 16. yüzyılda en parlak dönemine ulaşmıştır (Setarehsobh, 2021:191). Osmanlı tezhip sanatı, 16. yüzyılda altın çağını yaşamıştır; Fatih Sultan Mehmet döneminde Baba Nakkaş’ın (Aracı, 2024:287) iri ve yoğun “hatayi üslubu” ile temelleri atılmış, Kanuni Sultan Süleyman zamanında Şahkulu’nun (Mahir, 2009:381) kendine has “saz yolu” üslubu ve öğrencisi Kara Memi’nin natüralist çiçek motifleriyle zenginleşmiştir (Temiz, 2021:7).

Batı dönemi tezhip sanatı ise, Osmanlı İmparatorluğu’nda 18. yüzyılın başlarından itibaren Batılılaşma rüzgarlarının etkisiyle geleneksel tezhip sanatında meydana gelen önemli değişimleri ifade eder (Duran, 2018:180). Bu dönemde klasik tezhipteki natüralist ve stilize motifler yerini daha çok Avrupa barok ve rokoko sanatından esinlenen motiflere bırakmıştır (Taşkale, 2012:417). Tezhip sanatçıları, yeni akımlara uyum sağlarken geleneksel teknikleri de tamamen terk etmemiş, bu iki farklı üslubu harmonik bir şekilde birleştirmeye çalışmışlardır (Durmuş, 2022:83). Bu dönemde tezhip, el yazması eserlerin yanı sıra duvar süslemelerinde, ahşap ve metal eşyaların bezemesinde de geniş bir kullanım alanı bulmuştur (Çığ, 1949:192).

Cumhuriyet dönemiyle birlikte ise geleneksel sanatlara olan ilginin yeniden canlanması ve modern yorumların eklenmesiyle varlığını sürdürmüştür. Bu süreçte Ord. Prof. Süheyl Ünver gibi önemli isimler, klasik motif ve tezhip anlayışının korunması ve öğretilmesi konusunda öncü rol oynamış, birçok öğrenci yetiştirmiştir (Özcan, 2002:307). Günümüzde tezhip sanatı, üniversitelerin Geleneksel Türk Sanatları bölümlerinde ve özel atölyelerde hem klasik tekniklerle öğretiliyor hem de modern yorumlarla harmanlanarak yaşayan bir sanat dalı olarak kültürel mirasımızın önemli bir parçası olmaya devam ediyor (İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş., 2007:53).

2.TEZHİP SANATININ MALZEMELERİ VE TEKNİKLERİ

Tezhip sanatında kullanılan başlıca malzemeler altın (ezme altın) (Kurfeyz & Sağlam, 2020:29). Boyalar (toprak boyalar, bitkisel boyalar) (Zor, 2023:709) ve fırçalardır. Altın, dövülerek inceltildikten sonra su ile ezilerek pigment haline getirilir (Derman, 1985:289). Boyalar ise doğal malzemelerden elde edilir ve özel bir teknikle hazırlanır (Ersoy, 1988:11). Tezhipte genellikle tarama, tahrir çekme, zemin boyama gibi teknikler kullanılır. Her bir motifin kenarına çekilen ince çizgiye “tahrir” denir (Özönder, 2003:190).

2.1. Türk Tezhip Sanatında Teknikler

Türk tezhip sanatı, estetik ve ince işçiliğin birleştiği, belirli teknikler ve zengin motif dağarcığı ile karakterize edilen geleneksel bir süsleme sanatıdır. Bu teknikler ve motifler, yüzyıllar boyunca ustadan çırağa aktararak günümüze ulaşmıştır.

2.1.1. Tezhip Teknikleri

Tezhip sanatında kullanılan teknikler, esere derinlik, parlaklık ve zarafet katmak amacıyla titizlikle uygulanır. Başlıca teknikler şunlardır:

- **Tahrir Çekme:** Tezhipte kullanılan motiflerin dış hatlarını belirlemek için ince bir fırça ile çekilen siyah veya koyu renkli çizgilere tahrir denir. Tahrir, motiflere keskinlik ve belirginlik kazandırır, aynı zamanda boyaların dışarı taşmasını engeller. Bu, tezhip sanatının en temel ve hassas aşamalarından biridir (Özönder, 2003:190).
- **Boyama ve Zemin Dolgusu:** Tahrirleri çekilmiş motiflerin içleri ve motiflerin etrafındaki zemin, hazırlanan çeşitli renklerdeki boyalarla doldurulur. Boyama işlemi genellikle şeffaf katmanlar halinde yapılır, bu da renklere derinlik ve geçişlilik sağlar. Özellikle zemin dolgusu, motifleri ön plana çıkarmak ve kompozisyona bütünlük kazandırmak için önemlidir (Birol, 2012:62).
- **Altın Ezme ve Uygulama:** Tezhip adını “altın”dan alır ve altının sanattaki kullanımı merkezi bir rol oynar. Altın, ince varak (yaprak) halinde veya toz haline getirilerek su ile karıştırılıp ezilerek sulu boya kıvamına getirilir. Bu altın boyası, motiflerin üzerine veya zemine parlaklık katmak amacıyla uygulanır (Kurfeyz & Sağlam, 2020:29).
- **Zerendûd (Altın Üzeri Boyama):** Altınla boyanmış bir motifin veya

alanın üzerine, şeffaf ya da yarı şeffaf renklerle detayların işlenmesi tekniğidir. Bu, altına farklı tonlar ve boyutlar katar (Özönder, 2003:221).

- **Zerefşan (Altın Serpmek):** Altın tozlarının veya küçük altın pullarının, yapıştırıcı bir madde (genellikle jelatinli su) yardımıyla kağıt yüzeyine serpilmesi tekniğidir. Bu, eserlere ışıltılı ve zengin bir görünüm verir (İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş., 2007:301).
- **Zer-ender-zer:** Tezhipte “altın üzeri altın” anlamına gelen, motifin zemininin altına kaplanıp parlatıldıktan sonra, üzerine farklı tonda veya mat altınla detayların işlenmesi tekniğidir. Bu yöntem, esere derinlik ve ışıltı katarak zengin bir görünüm sağlar (Birol, 2012:62).
- **Tarama:** Motiflerin içinde veya kenarlarında, gölge ve derinlik etkisi yaratmak için ince fırça darbeleriyle yapılan gölgelendirme tekniğidir. Özellikle çiçek motiflerinde yaprakların veya taç yapraklarının kıvrımlarını belirginleştirmek için kullanılır (Yılmaz, 2004:327).
- **Şukufe (Çiçeklendirme):** Özellikle 16. yüzyıldan sonra tezhipte sıkça görülen, natüralist çiçek motiflerinin ana temayı oluşturduğu bir tekniktir. Gül, lale, karanfil, sümbül gibi çiçekler, kendi doğal renkleri ve detaylarıyla resmedilir (Yılmaz, 2004:318).
- **Halkari:** Genellikle tek renk altın kullanılarak, motiflerin gölgelendirilerek ve detaylandırılarak boya kullanılmadan resmedilmesi tekniğidir. Motifler altınla çizilir ve sonra içleri gölgelendirilir, bu da altın renginde ton farklılıkları yaratır (Derman, 1997:365).

3.TÜRK TEZHİP SANATINDA KULLANILAN MOTİFLER

Türk motifleri, zengin kültürel mirasımızın önemli bir parçasıdır ve genellikle altı ana kategoriye ayrılır. Bu kategoriler, motiflerin kökenlerine, biçimlerine ve temsil ettikleri anlamlara göre sınıflandırılır (İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş., 2007:59). İşte bu altı ana kategori:

3.1. Bitkisel Motifler

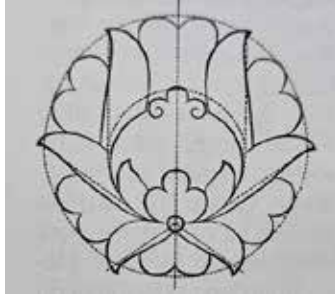
Bitkisel motifler kendi içinde üçe ayrılırlar bunlar;

3.1.1. Stilize motifler

Doğada bulunan herhangi bitkiye benzemeyen ama bitkileri çağrıştıran

motifler. (Hatai, penç, gonca v.b.)

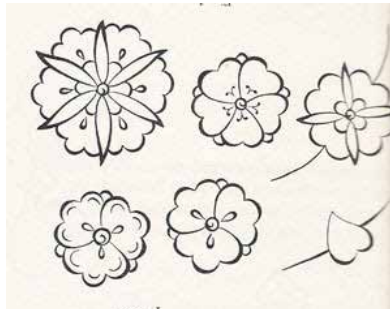
- **Hatai Motifi (Hatai):** Uzak Doğu kökenli, soyutlaştırılmış çiçek ve yaprak formlarından oluşan motiflerdir (Keskiner, 2011:7). Özellikle şakayık, lotus, nilüfer gibi egzotik çiçeklerin stilize edilmiş görünümleridir. Hatai (Resim 1) motiflerinde, çiçeğin taç yaprakları ve ortasındaki tomurcuk belirgin bir şekilde işlenir. Genellikle kıvrık dallar üzerinde sıralanırlar ve birbirine geçmiş kompozisyonlar oluştururlar (İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş., 2007:67).



Resim 1: Hatai Motifi.

Kaynak: İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş. (2007). Türk Sanatında Tezhip. Seçil Ofset.

- **Penç Motifi:** Hatai grubuna dahil olan, tamamen açılmış bir çiçeğin tepeden görünüşünü temsil eden motiflerdir. Genellikle penç motifleri (Resim 2) beş veya daha fazla yaprağı olan çiçeklerin stilize edilmiş halidir (İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş., 2007:70).

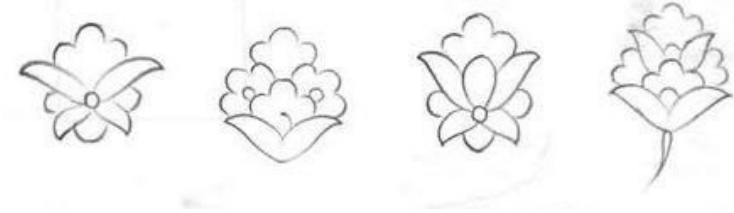


Resim 2: Penç Motifi.

Kaynak: İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş. (2007). Türk Sanatında Tezhip. Seçil Ofset.

- **Gonca Motifi:** Tezhip sanatında goncagül motifi (Resim 3), henüz

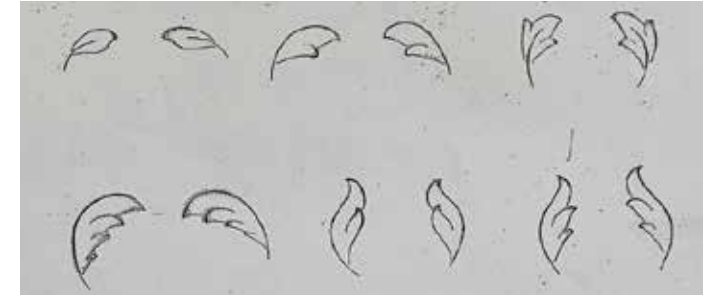
açılmamış, tomurcuk halindeki gülü temsil eden önemli ve sıkça kullanılan bir desendir. Bu motif, tezhip sanatının inceliklerini ve estetiğini yansıtan, derin anlamlar taşıyan bir ögedir (Kurfeyz & Sağlam, 2020:22).



Resim 3: Gonca Motifi.

Kaynak: İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş. (2007). Türk Sanatında Tezhip. Seçil Ofset.

- **Yaprak Motifi:** Rumi ve hatai motiflerinin yanı sıra, çeşitli stilize edilmiş yaprak (Resim 4) formları da kullanılır. Özellikle asma yaprakları, çınar yaprakları ve hayali yaprak formları, kompozisyonlara dolgunluk ve hareket katar (Yılmaz, 2004:364).



Resim 4: Yaprak Motifleri.

3.2. Yarı Stilize Motifler

Doğada bulunan çiçeklere benzeyen ama birebir aynı olmayan (lale, gül, karanfil) (Resim 5) 16. y.y Karamemi etkisiyle karşımıza çıkan motifler (Mesara 2017:187).



Resim 5: Yarı Stilize Motifler.

Kaynak: Atasoy, N. (2016). *Kara Memi*. İstanbul: Masa Yayınları.

3.3. Naturalist Motifler

Doğada yer alan ve birebir uygulanmış çiçekler (**Resim 6**) genelde 17. yy. dan sonra karşımıza çıkan motifler (Duran, 2008:18).



Resim 6: Natüralist Çiçekler.

Kaynak: Duran, G. (2015). *Ali Üsküdarı: Tezhip ve rugani üstadı, çiçek ressamı*. Kubbealtı Neşriyat.

3.4. Hayvansal Motifler

Bu motifler efsanevi ve stilize edilmiş (Rumi Motifi) olarak ikiye ayrılır bunlar;

3.4.1. Rumi Motifi

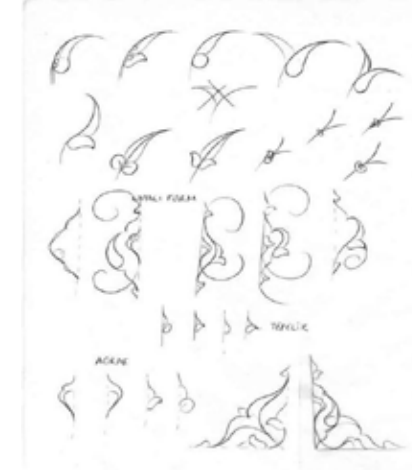
Anadolu kökenli bir süsleme sanatıdır (İrteş, Baysal ve Sayın, 2023:314) bu motifli stilize edilmiş kanat ve gagayı andıran hayvansal formlar olarak tanımlar

(Koç, 2015:61).

Uygurlar döneminde hayvan figürlerinin bir motifi olarak ortaya çıkan rumi, zamanla helezoni şebekeler üzerinde desenleşerek süsleme sanatında başlı başına bir üslup haline gelmiştir (Türkmen, 2021:27).

Çizim özelliklerine göre rumi motifinin çeşitli biçimleri bulunur. Bunlar arasında sade rumi, piçide (sarılma) rumi, hurde rumi, sencide rumi, yapraklı rumi, dilimli rumi ve çiçekli rumi yer almaktadır (Aksu, 2009:452).

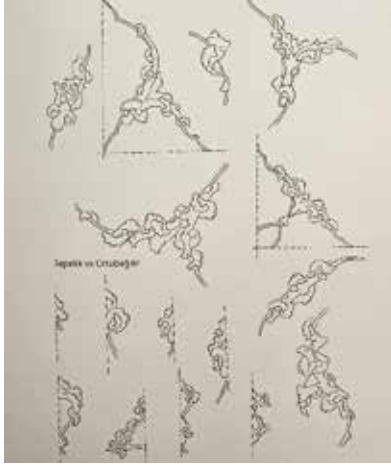
- **Sade Rumi:** Sade rumi, adından da anlaşılacağı gibi, en temel ve yalın rumi motiftir (**Resim 7**). Genellikle tek bir helezoni hat üzerinde uzanan, abartıdan uzak, net ve basit bir formdadır. Diğer rumi çeşitlerinin temelini oluşturur ve çoğu zaman daha karmaşık kompozisyonların başlangıç noktasıdır (Yılmaz, 2004:287).



Resim 7: Sade Rumi.

Kaynak: Koç, S. B. (2015). *Rumi çizim ve teknikleri*. İlke Kitap.

- **Piçide (Sarılma) Rumi:** Piçide rumi, “sarılma” (**Resim 8**) anlamına gelen isimle uyumlu olarak, motiflerin birbirine dolanması, sarılması ve iç içe geçmesiyle karakterize edilir. Bu çeşitte rumi formları adeta birbiriyle kucaklaşır, daha dinamik ve karmaşık bir görünüm sunar (Ersoy, 1988:17).



Resim 8: Piçide Rumi (Sarılma Rumi)

Kaynak: Koç, S. B. (2015). Rumi çizim ve teknikleri. İlke Kitap.

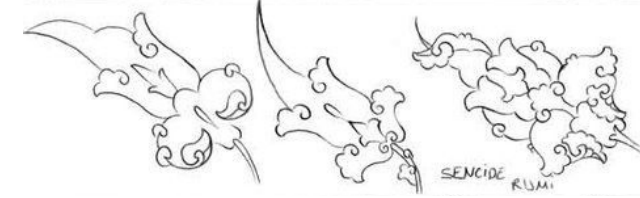
- **Hurde Rumi:** Hurde rumi (**Resim 9**), “küçük” veya “ince” anlamına gelir. Bu rumi çeşidinde motifler oldukça küçük ve zarif çizgilerle işlenir. Genellikle ana motiflerin etrafını doldurmak veya detayları zenginleştirmek için kullanılır. İnceliği ve detay zenginliğiyle dikkat çeker (İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş., 2007:85).



Resim 9: Hurdeli Rumi.

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/510314201512166022/a> Erişim Tarihi:04.07.2025

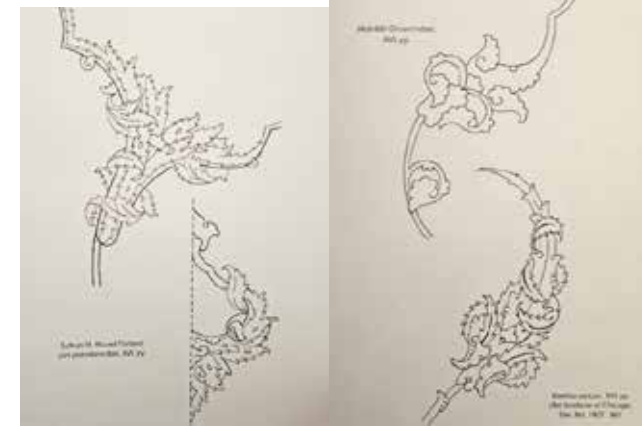
- **Sencide Rumi:** Daha ağırbaşlı ve olgun bir görünüme sahip olan rumi çeşididir. Formları daha belirgin, dolgun ve dengeli hatlara sahiptir. Kompozisyon içinde genellikle ana ve güçlü bir öge olarak yer alır (Yılmaz, 2004:287).



Resim 10: Sencide Rumi.

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/510314201512166016/> Erişim Tarihi:04.07.2025.

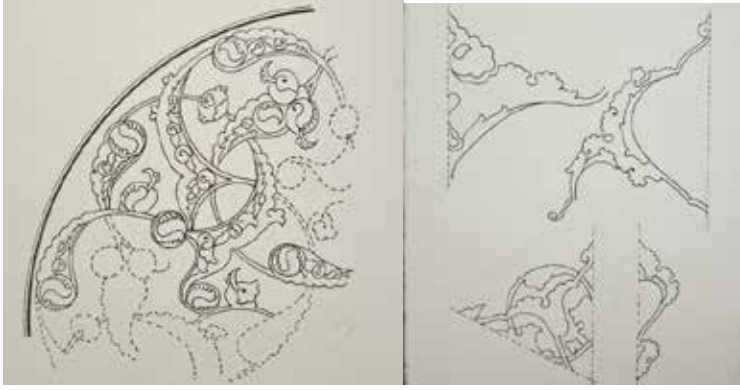
- **Yapraklı Rumi:** Rumi motifinin (**Resim 11**) temel formlarına yaprak figürlerinin eklenmesiyle oluşur. Bu çeşitte, rumiye özgü kanat ve gaga benzeri formlar, stilize edilmiş yapraklarla birleşerek daha zengin ve doğayla iç içe bir görünüm kazanır (Koç, 2015:148).



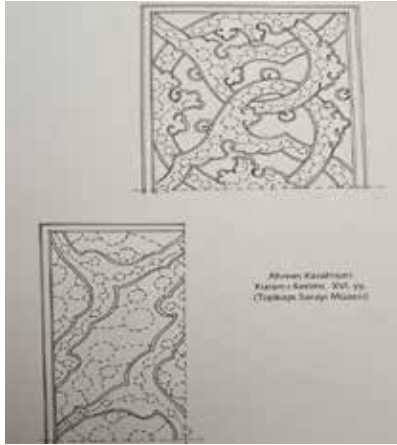
Resim 11: Yapraklı Rumi.

Kaynak: Koç, S. B. (2015). Rumi çizim ve teknikleri. İlke Kitap

- **Dilimli Rumi:** Dilimli rumi (**Resim 12**) motifin hatlarının dilimlenmiş, parçalara ayrılmış gibi bir görünüm sunmasıyla karakterizedir. Bu dilimler, rumi formuna hacim ve derinlik katarak daha üç boyutlu ve hareketli bir etki yaratır (Yılmaz, 2004:287).

**Resim 12:** Dilimli Rumi.**Kaynak:** Koç, S. B. (2015). *Rumi çizim ve teknikleri*. İlke Kitap

- **Çiçekli Rumi:** Çiçekli rumi (**Resim 13**) motifine çiçek figürlerinin entegre edilmesiyle ortaya çıkar. Bu çeşitte, rumi formları genellikle stilize edilmiş çiçeklerle birlikte kullanılarak daha dekoratif ve süslemeli bir yapıya bürünür. Çiçekler, rumiye estetik bir yumuşaklık ve zenginlik katar (Koç, 2015:152).

**Resim 13:** Çiçekli Rumi.**Kaynak:** Koç, S. B. (2015). *Rumi çizim ve teknikleri*. İlke Kitap

Bu çeşitler, Türk süsleme sanatlarında, özellikle tezhip, çini, ahşap oyma ve dokuma gibi alanlarda zengin kompozisyonlar oluşturmak için bir arada veya ayrı ayrı kullanılır (İrteş, Baysal & Sayın, 2023:314).

3.4.2.Efsanevi Hayvan Motifleri

Geleneksel Türk sanatlarında tezhip, minyatür ve çini sanatında karşımıza çıkar, bunlar ejderha, zümrüd-ü anka, kuş ve geyik motifleri v.b. (İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş., 2007:107)

**Resim 14:** Hayvansal Motifler.**Kaynak:** Birol, İ. A., & Derman, Ç. (2001). *Türk tezyîni san'atlarında motifler= Motifs in Turkish decorative arts*. (No Title).

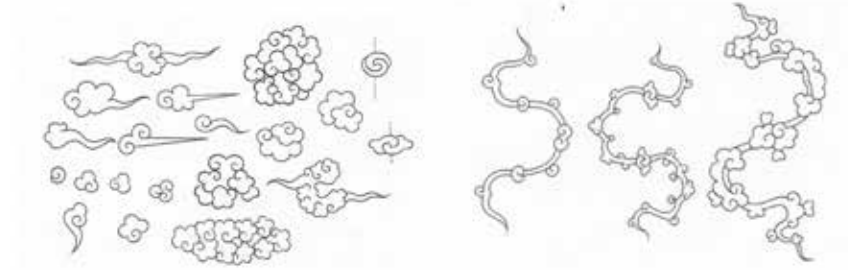
3.4.3.Geometrik Motifler

Özellikle İslam sanatında yaygın olan ve nokta, çizgi, daire gibi temel geometrik şekillerin tekrarı ve düzenlenmesiyle oluşan süslemelerdir (Keskiner, 2011:9). Bu motifler, sonsuzluk, denge, uyum ve matematiksel hassasiyet gibi özellikleri barındırır. Soyut bir anlatım dili kullanarak ilahi düzeni ve evrenin sürekliliğini sembolize ederler (Ersoy, 1988:20). Mimari, tekstil, seramik ve diğer el sanatları gibi birçok alanda kullanılan geometrik motifler, hem estetik bir değer taşır hem de derin sembolik anlamlar ifade eder (İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş., 2007:107:92).

**Resim 15:** Geçme Motifleri**Kaynak:** İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş. (2007). *Türk Sanatında Tezhip. Seçil Ofset*.

3.4.4. Bulut Motifi

Tabiatta mevcut olan bulutların stilize edilmesiyle meydana getirilmiş motiflerdir (Ersoy, 1988:20). Çizim özelliklerine göre;



Resim 15-16: Yığma Bulut-Nokta Bulut, Serbest Bulut.

Kaynak: İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş. (2007). Türk Sanatında Tezhip. *Seçil Ofset*.



Resim 17-18-19: Ayırma Bulut-Ortabağ Bulut, Tepelik Bulut, Hurde Bulut.

Kaynak: İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş. (2007). Türk Sanatında Tezhip. *Seçil Ofset*.

3.4.5. Münhani Motifi

Münhani motifi eğrilerden oluşan tezhip ve süsleme sanatlarında kullanılan bir motiftir (Taşkale, 1994:42). XI. ve XII. Yüzyıllar arasında özellikle yazma kitapların süslemelerinde çok sık rastlanan bir motif türüdür. Hem bordürlerde hem de müstakil desenlerde kullanılır (Özönder, 2003:143).

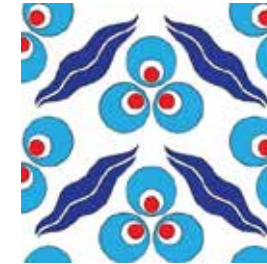


Resim 20: Münhani.

Kaynak: <https://www.gzt.com/arkitekt/tezhip-sanatinda-selcuklu-doneminden-bir-guzel-munhan-motifi-3601400> Erişim Tarihi: 14.07.2025.

3.4.6. Çintemani Motifi

Osmanlı sanat eserlerinde 15. yüzyıldan itibaren sıklıkla rastlanan Çintemani deseni, üçgen düzende yerleştirilmiş üç benek motifi ile tanınır (Taşkale, 1994:42). Bu desene, 20. yüzyılın başlarında “Çintemani” adı verilmiştir (Yılmaz, 2004:56). Sanskritçe’de inci tanesine benzeyen ve sahibine tüm isteklerini gerçekleştirme gücü verdiği inanan (İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş., 2007:107:106) bir cevheri ifade eden Çintemani (Resim 21), aynı zamanda Uygur sanatında “körkle muncuk” olarak adlandırılan ve benzer bir anlam taşıyan alevli bir cevherle özdeşleştirilir. Ancak, Osmanlı sanatındaki kullanımı, Budist ikonografisinden ziyade, Selçuklu ve Moğol egemenliği altındaki İran’ın sanatsal etkilerine dayanır (Geçkalan, 1980:12-13).



Resim 21: Çintemani.

Kaynak: <https://www.istockphoto.com/tr/vekt%C3%B6r/geleneksel-osmanl%C4%B1-cintemani-seamless-modeli-gm1066942998-285324456> Erişim Tarihi: 14.07.2025

3.2.7.Tirfil

Bitkisel süslemelerde tamamlayıcı unsurlardır. Bitkisel bezemelerde boşlukları helezoni dalların akışına göre dengeleyen, dolduran küçük ebatta kıvrımlı fırça hareketleridir. Tirfil ((**Resim 22**) kompozisyonlarda genellikle bordürlerde ve halkarilerde kullanılır (**İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş., 2007:107:122**).

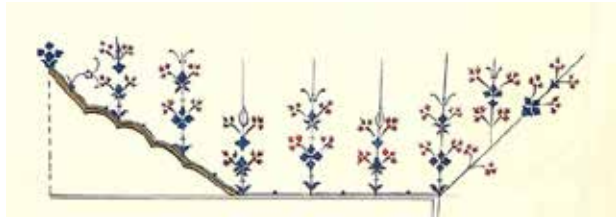


Resim 22: Tirfil.

Kaynak: İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş. (2007). *Türk Sanatında Tezhip. Seçil Ofset.*

3.4.7.Tığ

El yazması eserlerin süslemelerinde önemli bir yere sahip olan tığlar, genellikle yardımcı bir öge olarak kabul edilir. El yazması kitaplarda tığlar (**Resim 23**), tezhip süslemesinin bittiği noktadan itibaren paralel çizgiler halinde dışa doğru ok gibi uzanır ve uçları sivri bir biçimde sonlanır (Yılmaz, 2004:346). Sayfa düzeninde yazıyı ve tezhibi, kenarlardaki boş marjlarla ilişkilendiren önemli bir dekoratif öğedir. Yoğun süslemeli bölümden kenardaki boşluğa dengeli ve uyumlu bir geçiş sağlayarak estetik bir bütünlük oluştururlar (Aşıcı, 2015:317).



Resim 23: Tığ.

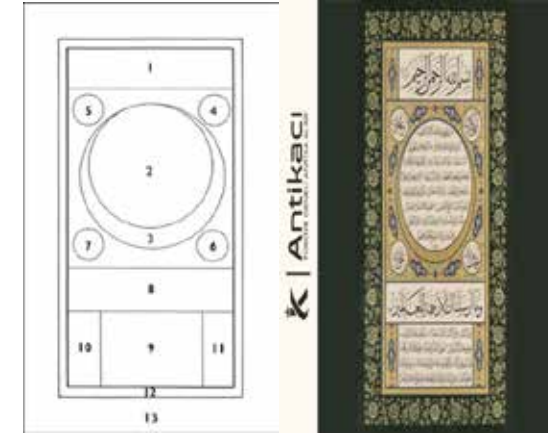
Kaynak: Akbaş, M., Öztekin, V., Tansı., Ü. & Taşkapılıoğlu, M., (1991). "Tezhip Sanatında Tığ" Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Başkanlığı.

4.TEZHİP SANATININ KULLANIM ALANLARI

Tezhip sanatı Edebi Eserlerde, İlmi Eserlerde ve Dini Eserlerde kullanılır (Taşkale, 1994:1).

5.TEZHİP SANATINDA KULLANILAN FORMLAR

- **Hilye-i Şerif:** Peygamberimiz (s.a.v.) efendimizin fiziki ve ahlaki özelliklerinin yazıldığı form (**İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş., 2007:107:167**).



Resim 24: Hilye-i Şerif (<https://tiryakiart.com/hilye-i-serife-ayten-tiryaki-43-x-68-cm>) erişim tarihi 10.07.2025

- **Tuğra:** Osmanlı sultanlarına özgü, sanatsal bir imzadır. Hat sanatı ve tezhiple süslenen bu özel monogram, geçmişte padişahların ferman ve resmi belgelerdeki yetkisini temsil eden imzalar idi (Yılmaz, 2004:349). Tuğralar (**Resim 25**), günümüzde ise daha çok dekoratif bir levha olarak duvarlarda yer almakta, Osmanlı mirasının estetik bir simgesi olarak varlığını sürdürmektedir (**İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş., 2007:107:174**).



Resim 25: Tuğra (Senay Şeyranlı'ya ait).

- **Şemse:** Şemse «şems» kökünden gelip güneş manasına gelir (Elkiran&Bilginer, 2024:1548). Yuvarlak, oval ve mekik formlarda yapılmıştır.



Resim 26: Şemse (yuvarlak form, oval form, mekik form)

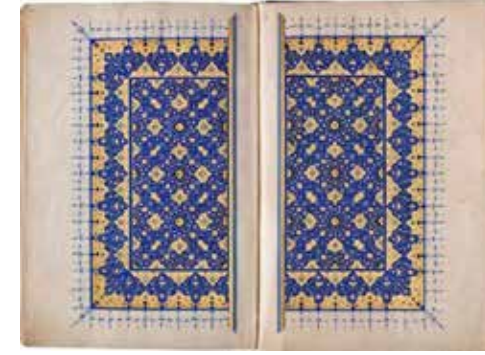
- **Kıt'a:** Arapça, kesik, parça, bölüm demek olan kıt'a kelimesi dört mısradan oluşan nazım şeklidir. Kı'talar kendi içinde ikiye ayrılır bunlar; Mail Kıta, Körüklü Kıt'a (**Resim 27**).



Resim 27: Mail Kıt'a (Senay Şeyranlı'ya ait) -Körüklü Kıt'a.

6.KUR'AN-I KERİM'DE TEZHİP SANATININ KULLANILDIĞI ALANLAR

- **Zahriye Sayfası:** Arapça zahr sözcüğü "arka, sırt" demektir ; zahriye (**Resim 28**) ise, " bir kağıdın arka tarafına yazılan yazı, şerh" anlamını taşır (Özen, 2007:15). Yazma eserlerde, kitabın başladığı ilk sayfanın arka yüzüne zahriye denmektedir (Özen, 2003:14).



Resim 28: Zahriye Sayfası.

Kaynak: <https://www.habervakti.com/zahriye-nedir-zahriye-sayfasi-nedir#>
Erişim Tarihi: 14.07.2025

- **Ser Levha Sayfası:** Sözlükte "baş" anlamındaki Farsça ser ile Arapça levha kelimelerinden oluşan ser-levha (**Resim 29**) "bir yazının başlığı" demektir (İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş., 2007:107:155).



Resim 29: Ser Levha Sayfası.

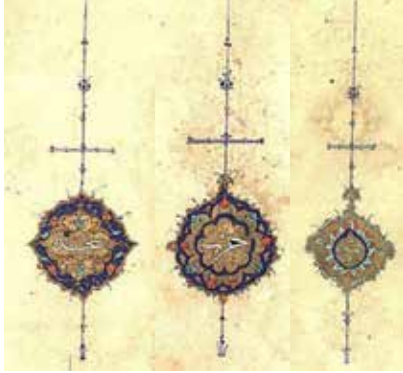
Kaynak: <https://www.kulturportali.gov.tr/medya/fotograf/fotodokuman/8695/serlevha>
Erişim Tarihi: 14.07.2025

- **Süre Başı Tezhibi:** Kur'anı kerimlerde surelerin baş kısımlarına yapılan tezhip. Bu kısımlarda süre başlıkları (**Resim 30**) üstübeç ya da lâl mürekkebi ile yazılır (Özönder, 2003:181).



Resim 30: Süre Başı Tezhibi.

- **Güller (hizip, secde, cüz, aşr):** Metnin önemli yerlerini belirtmek için veya Kur'an'da sûrelerin başları ve Kuranın kerimde özel anlam içeren yerleri belli etmek için sayfa kenarlarında kullanılan dairesel (Resim 31) formdur (Yılmaz, 2004:100).



Resim 31: Güller (hizip, secde, cüz, aşr).

- **Nokta-Durak:** Terim olarak sûre, Kur'an-ı Kerim'in en küçüğü üç, en büyüğü iki yüz seksen altı âyetten meydana gelen ve İhlas, Fatiha, Nur gibi ayrı ayrı isimleri olan yüz on dört bölümden herbiri mânâsında kullanılmaktadır. 6 Sûrelerin bölümünde âyet sayısı önemli rol oynar. Her âyet bitimine nokta (Resim 32) vazifesi görmesi için durak bezemesi yapılır (İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş., 2007:162).



Resim 32: Nokta-Durak.

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/469922542343770680/> Erişim Tarihi: 14.07.2025.

- **Ketebe-Hatime Sayfası:** Hatime (Resim 33), yazma kitaplarda müellifin eserini bitirirken yazdığı duaları, hattatını, nüshanın yazıldığı tarihi, varsa müzehhibini belirten yazıları kapsayan son sayfanın adıdır.



Resim 33: Ketebe-Hatime Sayfası.

Kaynak: <https://www.ittifakgazetesi.com/torunlarindan-hattat-mustafa-dedeye-ornek-vefa> Erişim Tarihi: 14.07.2025.

- **Beyne's-Sutûr: (Resim 34)** Satırlar arasında ki boşlukları kapatmak için yapılan ve genelde altınla doldurulan tezyinat (Özönder, 2003:108).

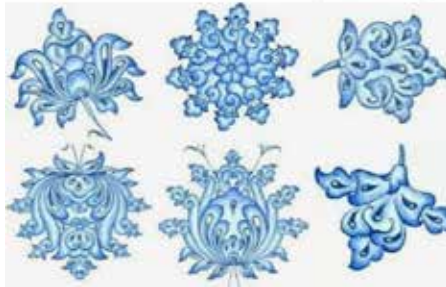


Resim 34: Beyne's-Sutûr.

Kaynak: https://www.islamicmanuscriptconservation.org/terminology/decorative_forms-beyne_sutur-en.html Erişim: 14.07.2025.

7. TEZHİP SANATINA YÖN VEREN SANATÇILAR

- **Baba Nakkaş:** Baba Nakkaş, Osmanlı İmparatorluğu'nda 15. yüzyılda yaşamış önemli bir nakkaş ve minyatür sanatçısıdır. Asıl adı Mehmed olan Baba Nakkaş, devrin padişahı II. Mehmed (Fatih Sultan Mehmed) döneminde saray nakkaşhanesinin başında bulunmuş ve nakkaşbaşı unvanını almıştır (Aşıcı, 2015:311). Geliştirdiği tezhip üslubuyla Fatih dönemine damga vurmuş olan Baba Nakkaş üslubu (Resim 35) yeni akım başlatmıştır (Yılmaz, 2004:23).



Resim 35: Baba Nakkaş Üslubu.

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/51791464459354291/> Erişim Tarihi: 14.07.2025.

- **Şah Kulu:** Kanûnî Sultan Süleyman döneminde nakkaşbaşı olduğu bilinen Şahkulu'nun Bağdatlı olduğu bilinmektedir. Resim ve nakış eğitimini ise Tebriz'de Âgâ Mirek'ten almıştır (Mahir, 2022:34). Tebriz'den İstanbul'a gelişi ise Yavuz Sultan Selim'in, Şah İsmail'e karşı kazandığı Çaldıran Zaferi'nden (1514) sonradır (Derman, 2002:304). Zaferin bir sonucu olarak Yavuz Sultan Selim Tebriz, Herat ve Şiraz'dan bir kısmı

Türkmen asıllı otuz sekiz usta sanatkârı -ki bunların on altısı nakkaştır- İstanbul'a getirtmiştir. Osmanlı sanatına saz üslubunu kazandıracak olan Şahkulu da bu nakkaşlar arasındadır. Nakkaşhane'de nakkaşbaşı olarak görev yapmıştır. Bu süreçte saz yolu üslubunu (Resim 36) geliştirmiştir.

- **Saz Yolu Üslubu:** 15. yüzyıl sonlarından itibaren Osmanlı ve Safevi saraylarında gelişen, bitki ve hayvan figürlerinin fantastik ve dinamik çizgilerle işlendiği özgün bir tezhip ve minyatür sanatıdır. Adını uzun, kıvrımlı saz bitkisi formlarından alır. Ejderhalar, anka kuşları gibi mitolojik hayvanlar ile stilize edilmiş yaprak ve çiçek motifleri, hareketli ve keskin hatlarla betimlenir (Özcan, 2002:304). Bu üslup, özellikle albüm sayfaları ve el yazmalarının süslemelerinde önemli bir yer tutar (İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş., 2007:151).



Resim 36: Saz Yolu Üslubu.

Kaynak: Mahir, B., (2022). *Osmanlı Resim Sanatında Saz Üslubu*, Hayal Perest Yayınları.

- **Veli Can:** Hocası Şah Kulu olan sanatçı daha çok peri resimleriyle bilinen ve saz yolu üslubunu benimseyen bir nakkaştır (Mahir, 2022:86).



Resim 37: Veli Can'ın Saz Yolu Çalışmaları.

Kaynak: Mahir, B., (2022). *Osmanlı Resim Sanatında Saz Üslubu*, Hayal Perest Yayınları.

- **Kara Memi:** 16. yüzyıl, Osmanlı klasik sanatının her dalda olgunluğa eriştiği bir dönemdi. Bu dönemde tezhip sanatının ustası olarak Kara Memi öne çıkmaktadır. Şah Kulu'nun öğrencisi olan kara memi farklı bir üslup geliştirmiştir (Taşkale, 1994:12). Sultan Süleyman Han Nakkaşhanesi'nin baş müzehhibi olan Kara Memi'nin en tanınmış eseri, Muhibbi divanının tezhip süslemeleridir. Ayrıca, Karahisârî'nin yazdığı Mushaf-i Şerif de Kara Memi ve öğrencilerinin titiz çalışmasıyla tezhip edilmiştir (İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş., 2007:77). Hocası Şah Kulu'nun vefatının ardından baş nakkaş unvanını almıştır (Mesara,2017:185).



Resim 38: Kara Memi Üslubu.

Kaynak: Atasoy, N. (2016). *Kara Memi. İstanbul: Masa Yayınları.*

- **Ali Üsküdarî:** 1718-1763 yılları arasında olduğunu bildiğimiz 46 senelik sanat hayatı, eserlerine koyduğu imza ve tarihlerden anlaşılır (Duran, 2008:23). Ali Üsküdarî ismiyle meşhur olmuşsa da Aliyyül' Üsküdarî, Üsküdarî Ali Efendi, Üsküdarî Çelebi, Rûganî Çelebi, Rûganî Üsküdarî, Ruganî Ali, Üsküdarî Rugani Çelebi, Ruganî Üsküdarî Ali Çelebi gibi isimlerle de anılır. XVIII. yüzyılın çiçek ressamı arasında anılan, Ali Üsküdarî ayrıca tezhip ve rugani üstadıdır (Duran, 2018:187). Ali Üsküdarî'nin resmettiği çiçekler arasında Nar, Nilüfer (Çığ, 1949:13), Gül, karanfil, menekşe, sümbül, fulya, lale, zambak ve açelyalar vardır (Durmuş, 2022:84).



Resim 39: Ali Üsküdarî'nin Şükûfe Çalışmaları.

Kaynak: Duran, G. (2015). *Ali Üsküdarî: Tezhip ve rugani üstadı, çiçek ressamı. Kubbealtı Neşriyat.*



Resim 40: Ali Üsküdarî'nin Rugani Çalışması.

Kaynak: Duran, G. (2015). *Ali Üsküdarî: Tezhip ve rugani üstadı, çiçek ressamı. Kubbealtı Neşriyat.*

- **Ali En-Nakşibendî Er-Râkım:** 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başında yaşamış, Topkapı Sarayı Nakkaşhanesi'nde çalışmış önemli bir Osmanlı çiçek ressamıdır. Özellikle III. Selim döneminde aktif olan sanatçı, eserlerinde Batı sanat akımlarının (rokoko, ampir, barok) etkilerini kendi özgün tarzıyla harmanlayarak Türk üslubuna dönüştürmüştür. Hattatlık da yapan Ali en-Nakşibendi er-Rakım'ın en bilinen eseri, 1807 tarihli bir Kur'an-ı Kerim'in tezyinatıdır. Sanat tarihi için önemli bir isim olmasına rağmen, uzun süre yeterince tanınmamış, ancak son dönemde yapılan araştırmalarla eserleri ve sanatsal katkıları gün yüzüne çıkarılmıştır (Akar, 2012:12).



Resim 41: Ali En-Nakşibendî Er-Râkım'ın Çalışmalarından.

Kaynak: Akar, A., (2012). *Sanat Tarihimizin Bilinmeyen Bir Ressamı, Ali En-Nakşibendi Er-Rakım, Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi Yayınları.*

- **Barok-Rokoko Üslubu:** Rönesans'tan sonra 17. yüzyılın tamamı ve 18. yüzyılın ilk çeyreğinde etkili olan bu sanat akımı, Fransa'da doğmuştur. Aslında Barok sanatı kilisenin gözünü boyamak amacıyla ortaya çıkan bir üsluptur (Halıcı&Yurttaş, 2022:5). Rönesans'a karşı gelen bir üslup olarak Barok ve Rokoko üslubunun Osmanlı'ya etkisi Klasik Sanatın terk edilmesi ile sert ve etkili bir giriş yapmıştır (Okumuş, 2016:17). Batıya merak duyan sarayın etkisiyle hızla kabul gören bir akım olan Rokoko üslubunda, geniş havuzlar, kavisli duvarlar, ışık gölge oyunları, perspektif gibi yeni pek çok tarzı da beraberinde getirmiştir (Özcan, 2002:305). S ve C kıvrımlar, vazolar, kurdele, perde gibi günlük hayatta kullanılan objeler yazma eserlerin içine girmiş ve Osmanlı Tezhip sanatı içinde yer almıştır (Tüfekçi, 2020:12). Mimari bir akım olarak başlayan bir bu yeni sanat üslubu zaman içinde yazma eserlerde de yerini alarak, izlerini günümüze kadar taşımıştır (Okumuş, 2016:34).



Resim 42: Barok – Rokoko Üslubunda Birkaç Çalışma.

Kaynak: Okumuş, A. (2016). *Türk süsleme sanatlarında barok ve rokoko. İlke Kitap.*

SONUÇ

Tezhip sanatı, kökleri derinlere uzanan, yazma eserleri ve mimari öğeleri süslemek için kullanılan geleneksel bir bezeme sanatıdır. Bu sanatın özünde, Rumi (hayvan figürlerinden esinlenen), Hatai (çiçeklerin stilize edilmesiyle oluşan) ve Penç (tek çiçek motifleri) gibi doğadan ve soyutlamadan ilham alan zengin motifler bulunur. Tezhipte tahrir (çizgi çekme), zemin boyama, altın ezme ve sürme (parlatma) gibi incelikli teknikler kullanılır. Altının bolca kullanımı, bu sanata özgünlük sağlar.

Uygurlarla başlayıp Selçuklularla Anadolu'ya gelen tezhip, Osmanlı döneminde altın çağını yaşamıştır. Özellikle Klasik Dönem'de (15.-16. yy.) Nakkaş Osman, Şah Kulu ve Karamemi gibi ustalar, özgün Osmanlı üslubunu geliştirmiştir. Lale Devri'nde natüralist çiçek motifleri öne çıkarken, 19. yüzyılda Batı etkisi görülmüştür.

Günümüzde tezhip sanatı, geçmişten gelen zengin mirası koruyarak modern yorumlarla yeniden canlanmaktadır. Birçok sanatçı, bu köklü geleneği yaşatarak gelecek nesillere aktarmak için büyük bir titizlikle çalışmaktadır. Tezhip, sadece bir süsleme sanatı değil, aynı zamanda estetik, sabır, disiplin ve geleneğin birleştiği, yaşayan bir kültürel hazine olarak varlığını sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

- Aksu, H. (2009). “*Türk süsleme sanatı motiflerinden Rumi ve Münhanî*”. Hat ve Tezhip Sanatı.
- Aracı, N. (2024). “*Fâtih Dönemi Tezhibinde Naif Üslup Etkisi: Süleymaniye Kütüphanesi Ayasofya 3945 Envanterli Cöng-i Devâvîn Örneği*”. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (23), 279-304.
- Arseven, C. E. (1952). “*Tezhip Maddesi*”. Sanat Ansiklopedisi. (Cilt. IV). İstanbul: MEB Yayınları.
- Akbaş, M., Öztekin, V., Tansı, Ü. & Taşkapılıoğlu, M., (1991). “Tezhip Sanatında Tığ” Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Başkanlığı,
- Akar, A., (2012). Sanat Tarihimizin Bilinmeyen Bir Ressamı, Ali En-Nakşibendi Er-Rakım, Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi Yayınları.
- Aşıcı, S. (2015). Kitap dostu bir sultan: Fatih. *Hat ve tezhip sanatı*, 301-319.
- Atasoy, N. (2016). Kara Memi. *İstanbul: Masa Yayınları*.
- Barutçugil, H. (2001). *Suyun Rüyası: Ebru: Yaşayan Gelenek*. Ebristan Yayınları.
- Banu, M. (2009). “*Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu*”. *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. Ankara.
- Mahir, B., (2022). Osmanlı Resim Sanatında Saz Üslubu, Hayal Perest Yayınları.
- Birol, İ. A. (2012). “*Tezhip*” *İslam Ansiklopedisi*, (41), 61-62.
- Birol, İ. A., & Derman, Ç. (2001). Türk tezyîni san'atlarında motifler= Motifs in Turkish decorative arts. (No Title).
- Çığ, K. (1949). “*On Sekizinci Asır Lâke Tezhibcilerinden Ali Al-Üsküdarî*”. *Türk Arkeoloji Dergisi*, (5), 192-220.

- Derman, Ç. (1985). “Tezhip Sanatının Bugünkü Meseleleri”. *Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını, Güzel Sanatlar Yayınları, Ankara*.
- Derman, Ç. (1997). “Halkarı” Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, (15), 365-367.
- Derman, F. Ç. (2002). Türk tezhip sanatının asırlar içinde değişimi. *Türkler*, C. XII, Ankara, 289-299.
- Duran, G. (2018). “Osmanlı tezhip sanatında natüralist üslupta çiçekler”. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (31), 177-199.
- Duran, G. (2008). Ali Üsküdarî Tezhip ve Ruganî Üstadı. *Çiçek Ressamı, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul*.
- Durmuş, A. (2022). “XVIII. ve XIX. yy’da Tezhip Sanatında Osmanlı Modernleşmesinin İzleri: Osmanlı Sarayında Türk Rokokosu Üslubu Ve Ser Mücellidan-I Hassa Hezarğradlızade Es-Seyyid Ahmed Ataullah”. *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*, (22), 80-99.
- Ersoy, A. (1988). *Türk Tezhip Sanatı*. Akbank Yayınları.
- Elkıran, G. A., & Bilginer, S. (2024). “Tezhip Sanatındaki Sekiz Köşeli Şemse Motifinin Tarihsel Süreci Ve Günümüz Kullanım Örnekleri”. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 13(4), 1547-1566.
- Geçkalan, L. (2014). 1980’lerden sonra Türk görsel kültüründe Çintemani (Historiyografik bir model).
- Halıcı, E., & Yurttaş, H. (2022). “Barok-Rokoko Üsluplarının Mimari Süslemedeki Gücü”. *Anasay*, (19), 3-28.
- İrteş, S., Baysal, A. F., & Sayın, A. Z. (2023). “15. Yüzyıl Osmanlı Kalemî Tezyinatında Kullanılan Rûmî Motifler Üzerine Bir Değerlendirme”. *Art-Sanat Dergisi*, (19), 311-336.
- Keskiner, C. (1996). “Türk Tezhip Sanatı”. *Art-Dekor*, 39, 210-213.
- Keskiner, C. (2011). *Türk süsleme sanatlarında stilize çiçekler: hatalar*, İlke Kitap.
- Koç, S. B. (2015). *Rumi çizim ve teknikleri*. İlke Kitap.
- Kurfeyz, N., & Sağlam, S. (2020). *Tezhip Yolculuğu*. Mist Yayıncılık.
- Larousse, T. (1993). *Tematik ansiklopedi: Türk-İslam: edebiyat arkeoloji sanat tarihi müzik ve dans sinema medya. Sanat ve kültür*. Milliyet.
- Mahir, B. (1993). *Tezhip Sanatı. Geleneksel Türk Sanatları*, 368-385.
- Mesara, G. (2000). “Yeni Tasarımlar İçinde Şekillenen Türk Motifleri”. *Antik&Dekor*, 56, 148-153.
- Mesara, G. (2017). “Müzehhib Kara Memi’nin Çiçekleri İle Yeni Tasarımlar”. *Kültür*

Sanat Şehir, (1), 185-189.

- Okumuş, A. (2016). *Türk süsleme sanatlarında barok ve rokoko*. İlke Kitap.
- Özcan, Y. (2002). “Türk Tezhip Sanatı”. *Türkler Ansiklopedisi*, 12, 300-307.
- İlhan, Ö., & Bilge, Ö. Ş. (2007). *Türk Sanatında Tezhip. Seçil Ofset*.
- Özen, M. E. (2003). *Türk tezhip sanatı: Turkish Art of illumination*. Gözen Kitap ve Yayın Evi.
- Özen, M. E., & Sevim, S. (2007). *Tezhip sanatından örnekler*. Özen Kitabevi.
- Özönder, H. (2003). *Ansiklopedik hat, tezhip sanatları deyim ve terimleri sözlüğü*. 190.
- Sarıçam, İ., & Erşahin, S. (2014). “İslam Medeniyeti Tarihi”. *Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları*.
- Setarehsobh, M. (2021). “Türk Tezhip Sanatı ve Üslupları”. *Geleneğin Mirası*, 189.
- Taşkale, F. (2012). “20. Yüzyıl Tezhip Sanatı”. *Hat ve Tezhip Sanatı*, (s 418).
- Taşkale, F. (1994). *Tezhip sanatının kullanım alanları*.
- Temiz, M. (2021). “Tezhip Sanatındaki Üslupları İncelerken Kullanılması Gereken Metodlar ve Tasnifler”. *Lale*, (4), 6-33.
- Tüfekçi, S. K. (2020). “Türk Tezhip Sanatında Rokoko Etkisi”. *Lale*, 1(2), 12-24.
- Türkmen, E. (2021). “Süleymanname’nin Cilt Tezyinatında Keşfedilen Benzersiz Rûmî Motifi”. *Lale*, 2(3), 26-55.
- Yılmaz, A. (2004). *Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstılahları. İstanbul: Damla Yayınevi*.
- ZOR, Z. (2023). Natural Dye and Ink Used in Book Arts. *MAS Journal of Applied Sciences*, 8(4), 708–716. <https://doi.org/10.5281/zenodo.8396483>

8. BÖLÜM

MELANKOLİ VE YALNIZLIK KAVRAMLARININ SANATA ETKİSİ

Doç. Serdar DARTAR

Yıldız Teknik Üniversitesi

Sanat Bölümü

serdardartar@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5944-8331>

GİRİŞ

Toplumun yaşam tarzı, onun düşünce biçimini, dünyaya bakışını ve dolayısıyla sanat anlayışını etkilemiş; bu etkiler doğrultusunda sanat şekillenmiştir. Ortaya konan sanatsal eserler, hem ait oldukları dönemin izlerini taşımakta hem de sanatçının içinde bulunduğu değer dünyasını yansıtmaktadır. Her dönem, kendine özgü düşünsel yapısını sanat yoluyla ortaya koymuştur. Nasıl ki her çağda farklı düşünceler ve değer yargıları ortaya çıkmışsa, bu değişimlerin sanata yansımaları da kaçınılmazdır. Toplumda yaşayan birey, bu dönüşüm ve çatışmalardan etkilenmektedir. Sanatçı her ne kadar eserlerini kendi duygusal dünyasına dayanarak oluştursa da yaşadığı toplumun sosyal yapısını göz ardı etmemiş ve bu yapıyı eserlerine yansıtmıştır.

İnsanların düşünsel dünyası, pek çok dönemde çeşitli etkiler altında kalarak değişim göstermiştir. İnsanoğlu var olduğu günden bu yana kendini ifade etme arayışında olmuş ve bunu farklı yollarla gerçekleştirmiştir. Tarihsel gelişmelerin şekillendirdiği toplumsal yapı, bireyi de değişime zorlamış; bu değişime uyum sağlamaya çalışan insan, kendi içinde yeni bir dünyanın oluşumuna tanıklık etmeye başlamıştır. Yaşanan her duygu durumu, bireyin iç dünyasında kök salmaya başlamış ve zamanla bir ifadenin temeli hâline gelmiştir. Kişinin karşılaştığı olumlu ya da olumsuz her durum, içsel süzgeçten geçerek dışa

yansımış ve bireyin kendini anlatma biçimini şekillendirmiştir.

İnsanın duygusal dünyasını oluşturan unsurlar, her dönemde farklı yaklaşımlarla değerlendirilmiştir. Özellikle hüznün, keder ve aşkın beraberinde getirdiği duygusal dalgalanmalar, zamanla ruhsal bozukluklar çerçevesinde ele alınmaya başlanmıştır. Kederle yoğrulmuş bir ruh hâlinin dışı vurumunda ortaya çıkan tepkiler, davranışlar ya da tepkisizlikler, çoğunlukla melankoli kavramıyla ifade edilmiştir. Bu kavram, her çağda farklı şekillerde tanımlanmaya çalışılmış olsa da özünde mesele, insan ruhunu derinden etkileyen karamsarlık, umutsuzluk ve içsel çöküş hâlinin neden olduğu durumlardır.

Antikçağ'dan günümüze kadar melankoli kavramı, çeşitli dönemlerde farklı bakış açılarıyla ele alınmıştır. İlk zamanlarda bireyin sıra dışı bir özelliği olarak değerlendirilen bu kavram, destanlara ve Antikçağ yazınlarına konu olmuştur. Daha sonraki dönemlerde ise melankoli, dini yaklaşımlarla açıklanmaya çalışılmış; hatta bir tür günah olarak görülmüştür. Rönesans döneminde ise kavram bambaşka bir anlam kazanarak yeni bir düşünsel çerçeveye oturtulmuştur. Toplumların yaşam tarzlarının ve yapılarının değişimiyle birlikte düşünce sistemlerinin de dönüşmesi, bu sürecin en açık göstergelerindendir. Melankolinin tarif edildiği bu hüznü ruh hâli, beraberinde yalnızlığı da getirmiş; tıpkı melankoli gibi yalnızlık da farklı dönemlerde, farklı şekillerde yorumlanmıştır.

Melankoli kavramı, tarihsel süreç içinde farklı şekillerde yorumlanmış ve zamanla yalnızca bir ruhsal rahatsızlık olmaktan çıkarak sanatsal bir ifade aracına dönüşmüştür. Özellikle resim sanatında birçok sanatçı bu tema etrafında eserler ortaya koymuştur. Melankolinin merkezinde insanın yer aldığı düşünüldüğünde, bu eserlerde genellikle bireyin ruh hâli ve içsel yalnızlığı öne çıkarılmış; tek figürlü, insan odaklı kompozisyonlar tercih edilmiştir. Ortaya konan her eser, aynı zamanda ait olduğu dönemin toplumsal yapısını yansıtmış ve bu yansıma aracılığıyla bir tür sistem eleştirisi de içermiştir. Her çağda farklı anlam katmanlarıyla ele alınan bu kavramı daha iyi kavrayabilmek için, melankolinin tarihsel gelişimini ve onunla şekillenen yalnızlık olgusunu incelemek gerekmektedir.

Bu bağlamda, yapılan açıklamalar doğrultusunda çalışmanın içeriğine dair bilgi verilmesi gerekmektedir. Bu çalışmada, melankoli kavramının anlamı üzerinde durulmuş; melankoli ve yalnızlığın tarihsel süreç içerisindeki gelişimi incelenmiştir. Bunun yanı sıra, her iki kavramın estetik bir unsur ve sanatsal bir öge olarak edebiyat ve sinemadaki yansımaları ele alınmış; resim sanatındaki kullanımları da değerlendirilmiştir. Günümüzde bu kavramlara yönelik bakış açıları da analiz edilerek çalışmaya dahil edilmiştir. Bu bölümde yanıtı aranan

temel sorular ise şu şekilde sıralanabilir.

Melankoli yalnızca bir ruhsal rahatsızlık olarak mı değerlendirilmelidir?

Melankoli kavramı, farklı bağlamlarda çeşitli anlamlar kazanmış mıdır?

Sanatsal bir öge olarak melankoli ve yalnızlık kavramlarının kullanımına örnekler verilebilir mi?

Edebiyat ve sinema alanlarında melankolinin konumu nedir ve bu bağlamda resim sanatının rolü nasıl bir etki yaratmıştır?

1. MELANKOLİ KAVRAMI

Melankoli kavramı, insanlık tarihinin başlangıcından itibaren varlık gösteren ve zaman içerisinde çeşitli anlamlar kazanan çok katmanlı bir olgudur. İnsan, tarihsel süreç boyunca duygusal durumlarını ifade etme gereksinimi duymuş ve bu doğrultuda melankoliye dair farklı yaklaşımlar geliştirmiştir. Bu kavram, farklı dönemlerde, içinde bulunulan toplumsal yapının düşünsel ve kültürel kodlarına göre anlamlandırılmış; böylece melankolinin içeriği ve çağrışımları zamanla dönüşüm geçirmiştir. İnsanın kendisini ve çevresini sorgulama çabası, melankoliyi yalnızca bireysel bir duygu hali olmaktan çıkarıp toplumsal ve kültürel bir fenomen hâline getirmiştir. Antik Çağ'dan günümüze uzanan süreçte melankoli, edebi metinlerde, özellikle de destan ve şiirlerde sıklıkla işlenen bir tema olmuş; bu yönüyle toplumların değer yargılarını, duygusal eğilimlerini ve zihinsel dünyalarını yansıtan önemli bir anlatı unsuru olarak varlığını sürdürmüştür.

Toplum içinde yaşayan bireyin maruz kaldığı olumsuzlukların temelinde barınan melankoli kavramı, “içinde bulunduğu ortamla, diğer insanlar ve kurumlarla pek anlaşılamayan, özcesi toplumsallaşamayan melankolik kişiliklerin ilk örneklerinin ozanca betimlenişleri Homeros destanlarına kadar uzanır” (Teber, 2013, 9). (TDK)’ya göre kara sevdâ ve hüznün olarak ifade edilen melankoli kavramı; tıp, felsefe, edebiyat, sanat gibi çoğu alanda yer bulan bir kavram olmuştur.

“Melankolik insan mizacının anlatılma ve anlaşılma serüveni de Homeros destanlarına kadar uzanır. Daha somut söylersek, melankolik insan mizacının yazılı kültürde betimlenişleri ilk kez Homeros destanlarında görülür. Homeros destanlarında melankoli sözcüğü / tanımı henüz kullanılmaz. Ama Homeros’un bazı kahramanlarındaki melankolik davranışlar ve melankolik mizaç, olağanüstü bir yetkinlikle sergilenir.” (Teber, 2013, 79-80).

Yaşadığı toplum içerisinde kendini aykırı hissedene, bulunduğu yere ait olmadığını düşünen, giderek yalnızlaşan insanın durumu her dönemde yankı bulmuştur. Kendi varlığını sorgulamaya başlayan insanın bu karmaşık, kederli durumunu yansıtan kavram olarak melankoli, “çok genel bir anlamda, insanın dış dünya karşısında yetmezliğini, eksikliğini sergilemiş, insanın varoluşunun insanlaşma süreciyle birlikte ortaya çıkan bu garip “normal anormallik” ya da “erdemli rahatsızlık” durumunun sorgulamasını içermiştir” (Teber, 2013, 97).

İnsanın içsel dünyasında deneyimlediği bu hüznün temelli ruh hali, tarih boyunca farklı dönemlerde çeşitli biçimlerde tanımlanmış ve yorumlanmıştır. Melankoli olgusu, özellikle felsefe, edebiyat ve sanat gibi disiplinlerde derinlemesine ele alınmış; zamanla tıp alanında da önemli bir kavramsal yer edinmiştir. Özellikle Antik Yunan hekimi Hippokrat ile birlikte melankoli, fizyolojik ve psikolojik açılardan açıklanmaya başlanmış ve bu doğrultuda çeşitli tanımlar geliştirilmiştir. Bu süreçte melankoli, yalnızca bireysel bir duygu durumu olmaktan çıkarak bilimsel söylemin de konusu hâline gelmiştir.

Melankoli kelimesi, kökenini Eski Yunanca’dan almakta olup kara anlamındaki melania ve safra anlamındaki khole sözcüklerinden türetilmiştir. Antik Yunan tıbbında, özellikle Hipokrat’ın öncülüğünde, insan doğası dört temel vücut sıvısı üzerinden açıklanmış ve bu sıvılar doğadaki dört ana elementle ilişkilendirilmiştir. Buna göre, bedensel ve ruhsal sağlığın temel koşulu bu sıvılar arasındaki dengenin korunmasıdır; dengenin bozulması durumunda ise hastalık meydana gelmektedir. Melankoliye karşılık gelen sıvı ise, adından da anlaşılacağı üzere, kara safradır. Galenos’un da katkılarıyla bu anlayış güçlenmiş ve kara safranın dalağın merkezinden bedene yayıldığı düşünülmüştür. Melankolinin bilinen en eski tanımlarından biri, bireyin uzun süreli korku ve endişe hâli yaşamasıdır. (Göle, 2007, 163).

Tıp alanında, melankolinin insan bedeni üzerindeki etkileri araştırılmış ve bu durumun yol açtığı düşünülen fiziksel ve ruhsal değişimler incelenmiştir. Bu bağlamda, Hippokrat’ın melankoliye dair yaptığı çalışmalar, konunun bilimsel temellerinin atılmasında önemli bir rol oynamıştır. Onun bu alandaki gözlemleri ve değerlendirmeleri, melankolinin yalnızca bir ruh hali değil, aynı zamanda bedensel süreçlerle ilişkilendirilen bir durum olarak ele alınmasına katkı sağlamıştır. Melankoli kavramının, bir tanım olarak açıklanmasına “ilk kez MÖ 430-410 yılları arasındaki Hippokrat yazınında –damadı Polybos’un derlediği İnsanın Doğası isimli kitabında- rast gelinmiştir” (Teber, 2013, 99). Hippokrat, melankolinin insan bedeni üzerindeki etkilerini gözlemleyerek bu kavrama dair çeşitli açıklamalarda bulunmuştur. Genellikle ruhsal bir durumun bedensel yansımaları çerçevesinde değerlendirilen melankoli, zamanla yalnızca psiko-

lojik değil, aynı zamanda fiziksel bir olgu olarak da ele alınmıştır. Melankoli, tarihsel süreçte aşk, günah ve hastalık gibi farklı temalarla da ilişkilendirilmiş; böylece hem bireysel hem de toplumsal anlam dünyasında çok boyutlu bir kavram haline gelmiştir.

1.1. Tarihsel Açıdan Melankoli ve Yalnızlık

Melankoli, tarihsel süreç içerisinde toplumların yaşam tarzlarına bağlı olarak çeşitli perspektiflerden ele alınmış ve anlamı bu doğrultuda dönüşüme uğramıştır. İnsan, her dönemde yaşadığı olayları kendi değer sistemi çerçevesinde yorumlamış ve bu değerlendirmeleri, dönemin sosyal ve kültürel koşullarına göre ifade etmiştir. Bu bağlamda, melankoli kavramı da zamanla değişen toplumsal değerler doğrultusunda şekillenmiş, farklı anlam katmanlarıyla yeniden tanımlanmıştır. Özellikle Antikçağ’da felsefi ve tıbbi düşünceler, melankoliye yönelik yaklaşımları derinden etkileyerek kavramın tarihsel gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır. Antikçağda ruhbilimi ile ilgilenen Aretaus, “İnsanda öfke, hüznün, çökkünlük görüldüğü zaman, onun bu durumuna melankoli tanısı konur... Melankoli, çok kez kısa süreli bir mani kriziyle başlar ve sonra genellikle kısa süreli bir mani kriziyle sonlanır... diye yazmış” (Teber, 2013, 130). Melankoli üzerine Antikçağda pek çok çalışma yapılmıştır. Çoğu düşünür ve hekim bu hususta araştırmalar yapmıştır. Antikçağ düşününde, melankolinin hekimsel bir gözle son önemli değerlendirmesini yapan kişi Bergamalı Galenus olmuştur (Teber, 2013, 135).

Galenus, melankolinin besinlerle alınan maddelerin kandaki kara safra miktarını artırmasıyla ortaya çıktığını savunmuş ve bunu temel alarak üç melankoli türü tanımlamıştır. Bunlar; kara safranın vücutta birikmesiyle oluşan melankolik durumlar, beyin bölgesinde yoğunlaşmasıyla ortaya çıkan rahatsızlıklar ve sindirim organlarından başlayıp beyne yayılabilen hipokondrik melankolidir. (Teber, 2013, 137).

Melankoli kavramı farklı perspektiflerden ele alınırken, özellikle vücutta bulunan bazı sıvılarla bağlantı kurulmuştur. Bu sıvılar arasında özellikle kara safra önemli bir yere sahiptir. Bergamalı Galenus ise melankoliyi besinlerin alınmasıyla ilişkilendirerek, kara safranın oluşum sürecindeki bazı detayları da bu bağlamda değerlendirmiştir. Galenus’a göre bu sıvı, kalın ve ince bağırsaklardan geçerek karaciğere ulaştığından, yapısında küçük taneciklerin yanı sıra farklı yiyeceklerin özelliklerine bağlı olarak daha büyük parçacıklar da bulun-

maktadır. (Öztürk, 2007, 130).

Antikçağda felsefe, edebiyat ve tıp gibi disiplinlerin desteğiyle şekillenen melankoli kavramı, Ortaçağda farklı bir anlam kazanmış ve genellikle dini perspektiften ele alınmıştır. Hristiyan teologlar melankoliyi kişisel özellik ya da yaşam tarzı olarak görmek yerine, inançsızlık ve tanrısal düzene isyan olarak yorumlamış; bunun bir sonucu olarak da tanrının verdiği bir ceza biçiminde değerlendirmişlerdir. Bu yüzden melankoli, ölümcül bir günah kategorisinde kabul edilmiştir. (Teber, 2013, 143).

Ortaçağda melankoli, Antikçağ'dan tamamen farklı bir bakış açısıyla ele alınmış ve büyük bir günah olarak kabul edilmiştir. O dönemde melankoliyle eşanlamlı kullanılan *acedia* kavramı, din adamları, devlet yetkilileri, hukukçular ve hekimlerin yanı sıra Dante Alighieri (1265-1321) gibi sanatçılar tarafından da tartışılmış ve eleştirilmiştir (Teber, 2013, 145).

Akedia, bedensel ağırlık hissetmek, yavaşlamak ve hiçbir şey yapamamak ile birlikte kurtuluşa dair tam bir umutsuzluk yaşamak olarak tanımlanmaktadır. Bazıları bunu, ruhun “sesinin sönmesi” gibi, kişinin kendini ifade etmekten yoksun kalmak şeklinde görmektedir. Akedia, konuşma ve ibadet etmek yetisini yok etmekte; içsel benliği susmak, içine kapanmak ve dış dünyayla iletişimi kesmek durumunda bırakmaktadır. Kierkegaard bunu hermetizm olarak adlandırmıştır. Akedia mağdurunun dili tutulmuş gibidir. Eğer kişi bu durumu kabullenir ve ruhu buna uyum sağlarsa, fiziksel ağırlık hissi kötü iradeye teslim olmakta ve bu durum ölümcül bir günaha dönüşmektedir. (Öztürk, 2007, 224-225).

Ortaçağda melankoli tanımında, her şeyden kopma ve kendini soyutlama hali, melankoli ile yalnızlık kavramlarının farklı bir perspektifle birbirine yakınlaşmasını sağlamıştır. Bu dönemde melankoli anlayışı, insan yaşamındaki sürekli negatiflikler ve zıtlıkları da içine almış ve bu olumsuzlukların melankoliyle bağlantılı olduğu kabul edilmiştir. Ayrıca, melankolinin eşlik ettiği bu karamsar durumlar mitolojide de kendine yer bulmuştur.

Mitolojik anlatımlara göre, gökyüzü tanrısı Gaia, oğlu Kronos'un babasını devirmesini ve onun yerine geçmesini arzulamıştır. Kronos da bu isteği gerçekleştirerek babasının yerine geçmiş, ancak benzer bir kaderin kendisine de geleceği korkusuyla çocuklarını yok etmeye çalışmıştır.

Kronos, babasını etkisiz hale getirip Olimpos Dağı'na yerleştikten sonra sürekli bir korku içinde yaşamış; bir gün kendi çocukları tarafından aynı şekilde devrilip öldürüleceğinden endişe etmiştir. Bu olası taht kavgalarını engellemek amacıyla doğan tüm çocuklarını yutmaya başlamıştır. Eşi Rhea ise son çocuğu

Zeus'u gizlice doğurmuş ve Girit adasındaki bir mağarada korumuştur. Zeus ise beklenildiği üzere büyüyüp babası Kronos'u yenmiş ve yeraltına hapsedmiştir. (Teber, 2007, 160-161).

Antik Çağ'dan Orta Çağ'a kadar çeşitli disiplinlerde ele alınan melankoli, Orta Çağ'da dini yorumların etkisiyle ölümcül bir günah olarak tanımlanmıştır. Ancak Rönesans dönemine gelindiğinde, melankoli kavramı farklı bir bakış açısıyla yeniden yorumlanmış ve Orta Çağ'daki olumsuz yargılar büyük ölçüde terk edilmiştir. Bu dönemde melankoli, önceki dönemlerin karamsar değerlendirmesinden uzaklaşıp daha çok sanatsal bir perspektifle ele alınmaya başlanmıştır. Hümanizmin yükselişiyle birlikte melankoliye dair algı değişmiş ve bu kavram sıklıkla Satürn gezegeniyle bağlantılandırılmıştır.

Melankoli ile Satürn arasındaki ilişki, mitoloji, edebiyat ve astroloji gibi çeşitli disiplinlerde kendine yer bulmuştur. Ficino'ya göre melankolinin nedenlerinden biri göksel kaynaklıdır; çünkü insanları çalışmaya motive eden ve başarıya ulaştıran, aynı zamanda çaba göstermeye ve yeni keşiflere yönlendiren Satürn, gökbilimciler tarafından soğuk ve kuru bir gezegen olarak tanımlanır. Merkür de benzer şekilde, güneşe yakınlığı sebebiyle oldukça kuru kabul edilir ve doktorlar melankoliyi bu tür kurulukla ilişkilendirmiştir (Ficino, 2007, 146). Ficino, Satürn ve melankoli konularında birçok detaylı çalışma gerçekleştirmiştir. Melankoliyi astrolojik bir çerçevede ele alırken, Satürn'ün bu ruh hali üzerindeki etkisini özellikle ön plana çıkarmıştır.

Ficino'nun Satürn ve melankoliye dair yaklaşımının temelinde yatan kişisel ve psikolojik unsurlar oldukça öğreticidir. Dante ve antik Yeni-Platonculuk hakkındaki derin bilgisine rağmen, Satürn'ün genellikle uğursuz bir gezegen olduğunu ve melankolinin felaketlere neden olan bir kaderi simgelediğini düşünmüştür. Kendi deneyimlerinde ve başkalarında gözlemlediği bu etkiler doğrultusunda, babasından öğrendiği ve sonrasında kendi çalışmalarıyla geliştirdiği Yeni-Platoncu yıldızsal büyü tekniklerine dayanan tıp bilgisinin tüm olanaklarını kullanarak bu durumla mücadele etmiştir (Öztürk, 2007, 203).

Melankoli kavramı, bu dönemde bambaşka bir perspektifle ele alınmıştır. Orta Çağ'ın sona erip Rönesans'ın başlamasıyla birlikte melankoli, çılgınlık ve delilik gibi metaforlarla tanımlanan ve sıkça tartışılan bir yaşam biçimi haline gelmiştir. Bu dönemde pek çok yazar ve sanatçı, melankoli temasını işleyen eserler ortaya koymuştur (Teber, 2007, 216). Rönesans döneminde melankoliye yönelik anlayış, Antik Çağ ve Orta Çağ'dakinden farklılaşarak sanat eserlerinde kendini göstermiş ve birçok sanatçıyı derinden etkilemiştir. Sanatçılar ve yazarlar eserlerinde sıklıkla delilik ve çılgınlık temalarına yer vermiştir. Hollandalı

ünlü ressam Hieronymus Bosch (1450-1516), dünyanın trajik deliliğini tablolarında yansıtmaya başlamıştır. Bosch, diğer hümanistler gibi, Deliler Gemisi ve Haz Bahçeleri gibi eserlerinde (Bkz. Şekil 1 ve Şekil 2) dinsel ve toplumsal yapıları sert bir şekilde eleştirmiştir (Teber, 2007, 2016). Hieronymus Bosch'un yanı sıra pek çok ressam bu anlamda eserler üretmişlerdir.



Şekil 1. Hieronymus Bosch, *Deliler Gemisi*, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 58×33 cm, 1490–1500, Louvre, Paris.



Şekil 2. Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 220×389 cm, Prado Müzesi, Madrid.

Rönesans döneminden sonra Aydınlanma Çağı'nda melankoli kavramı yeniden farklı bir şekilde yorumlanmıştır. Toplumun yaşam tarzı ve değer yargılarındaki değişiklikler, bu dönemde melankolinin tanımlanışını da önemli ölçüde etkilemiştir. Orta Çağ'da günah olarak görülen melankoli, Rönesans ile bu olumsuz yükten kurtulsa da Aydınlanma döneminde kavramın anlamında yeni değişimler gözlemlenmiştir. Toplumsal normlardaki dönüşümler, melankoliye dair algının şekillenmesinde belirleyici olmuştur.

Rönesans'ı takip eden Aydınlanma dönemlerinde dünya görüşleri, Orta Çağ'ın din merkezli yaklaşımlarından köklü bir şekilde ayrılmıştır. Bu dönemde, insan ruhunun işleyişi de din dışı, rasyonel yöntemlerle incelenmeye başlanmıştır. Doğa bilimlerindeki ilerlemeler, her şeyi derinden değiştirmiş; buna paralel olarak insanın ruhsal durumu ve davranışları yeniden ele alınmıştır. Tanrı ve günah kavramları artık sorgulanmış, toplumsal düzen ve eğitim dinsel inançların yerine akılcı prensiplerle şekillendirilmiştir. İnsanların ruhsal yaşamları, batıl inançlar ve din otoritesinden uzaklaşmış olsa dahi bu kez de katı rasyonalist normlara göre uyum sağlamaya zorlanmıştır. Bu normlara uymayanlar, önceleri günahkâr ya da dinsiz olarak damgalanırken, artık akılsız, deli ya da zavallı olarak nitelendirilmiştir. (Teber, 2007, 221).

Toplum yapısındaki değişimler, melankoliye ve melankolik bireylere bakışı da dönüştürmüş, Aydınlanma döneminde melankoli farklı bir boyut kazanmıştır. Tarih boyunca melankoliyle birlikte anılan yalnızlık kavramı, modernizmle birlikte yeni tanımlar kazanmıştır. 18. yüzyılda modern insan ve yeni yaşam biçimleriyle birlikte yeni yalnızlık türleri ortaya çıkmıştır. Modern yalnız birey, mutlak yalnızlığa doğru çekilen bir varlıktır. Bu, toplumsal ve dinsel otoritenin tam olarak kontrol edemediği bireysel bir dünyaya çekilme sürecidir (Teber, 2007, 299- 300).

Toplumun getirdiği çeşitli sorunlar nedeniyle birey, çevresine yabancılaşmış ve kendini soyutlayarak yalnızlığı tercih etmiştir. İnsan, toplumsal yaşamın dayattığı birçok durumdan kaçış yolu olarak yalnızlığa yönelirken, bu tutum melankolinin kapılarını aralamıştır.

Modern yalnız birey, sadece dine ya da bağımlılığa değil, aynı zamanda kişiliği tekdüzeleştirilen ve baskılayan pragmatik akla da karşı durmaktadır. Otoritenin ve gücün doğrudan ya da dolaylı erişebileceği her alandan geri çekilmeye çabalar. Bu nedenle, ruh ile beden, fizik ile metafiziğin, doğa ile insanın, kırsal ile kentin arasında; kendi benliğini keşfedip koruyabileceği, kabuklu bir hayvan gibi içine dönebileceği, penceresiz bir alan ya da kendine ait bir oda arayışındadır (Teber, 2007, 301).

Ortaçağdan Aydınlanma dönemine kadar süren anlam değişimi ve yorum tarzı, bu kavramların toplumların değer yargılarına bağlı olarak farklılaştığını ortaya koymuştur.

2. MELANKOLİ VE YALNIZLIĞIN EDEBİYAT VE SİNEMADAKİ YANSIMALARI

Sanat açısından değerlendirildiğinde, melankoli ve yalnızlık kavramları hem duyguların ifadesi hem de eserde belirgin bir öğe olarak yer almıştır. Felsefi metinlerde birçok düşünürün görüşlerinde melankolik yalnızlık teması sıkça karşımıza çıkmıştır. Edebiyatta ise melankoli ve yalnızlık, özellikle şiir ve roman türlerinde yaygın olarak işlenmiştir. Kierkegaard'ın melankoli üzerine yazdığı eserlerde şu ifadeler dikkat çekmektedir:

“Geniş çevremdeki tanıdıkların dışında, samimi bir dostum da var – melankolim; eğlencemin tam ortasında bana el edip, bir kenara çeker, bedenlen orada olmasam da. Melankolim, şimdiye kadar sevdiğim en vefalı sevgili, ne hayrettir ki, yine sevdalandım” (Kierkegaard, 2017, 16).

Kierkegaard, melankoliyi, kederin kendisi için vazgeçilmez bir durum olduğunu belirterek tanımlamıştır. “İngilizlerin evleri için dediğini¹, ben kendim için diyorum: Kederim benim kalemdir. Birçoğu keder sahibi olmayı yaşamın refahlarından sayar” (Kierkegaard, 2017, 18). Kierkegaard'ın ön sözü Diapsalmata² olarak belirlenen Ya- Ya da- Bir Hayat Kırıntısı isimli eserinde melankolik insan tipi ifade edilmiştir.

Diapsalmata, hem üslup hem de içerik açısından hayattan bıkmış, kinik bir bireyin düşünce dünyasını yansıtmaktadır. Yazı yazmakta zorlanan, uzun ve karmaşık metinlere girişmeyen karamsar bir kişilik söz konusudur. Sadece kısa pasajlar kaleme almakta, düşüncelerini birkaç cümle halinde aktarmaktadır. Melankolinin derinliklerine inmiş bu kişinin içinde büyük bir umutsuzluk, yorgunluk ve isteksizlik bulunmaktadır: Ata binmek istemez, çünkü hareket sert gelir; yürümek istemez, çünkü yorucu olur; uzanıp yatmak istemez, çünkü ya hareketsiz kalmayı tercih eder ki bu hoşuna gitmez, ya da tekrar ayağa kalkmak zorunda kalır ki o da istemez. Kısacası, hiçbir şey yapmak istemez. (Kierkegaard, 2017, 7).

Melankoli kavramını eserlerinde belirgin şekilde ifade eden Kierkegaard, insanın yaşadığı duygu durumunu anlatırken melankoliyi oluşturan acı, keder,

¹ Yazarın burada gönderme yaptığı İngiliz özdeyişi: My home is my castle = Evim benim kalemdir veya herkesin evi kendi kalesidir. Kierkegaard, s.18.

² Diapsalmata “Nakaratlar” anlamına gelmektedir. Kierkegaard, s.5.

umutsuzluk ve karamsarlık gibi unsurlara odaklanmıştır. Bu süreçte, yaşanan sıkıntıyı ya da melankoliyi, sıradan ve doğal bir olguymuş gibi yansıtmıştır.

Melankolinin izlerini taşıyan önemli edebi eserlerden biri de William Shakespeare'in Hamlet adlı tiyatro oyunudur. Aşk ve intikam gibi temaların işlendiği bu yapıt, melankolide sıkça görülen öfke ve keder duygularını yansıtmaktadır. Özellikle Ophelia karakterinin yaşadığı derin acılar, trajik ölümü ve ruhsal çalkantıları, melankoli ile bağlantılı yalnızlığın çarpıcı bir örneğini oluşturmuştur. Eserin 4. Perde ve 7. Sahnesinde Ophelia'nın ölümü dizelerle anlatılmıştır.

Bir sığın var şurada, ırmağın üstüne sarkmış,
Gümüş yaprakları sulara yansıyan
Ophelia oraya geldi garip çelenklerle,
Düğün çiçekleri, sarı yabanoğlu, papatyalar,
Bir de o uzun mor çiçeklerden, şu çobanların
Söylemesi ayıp bir ad verdikleri,
Genç kızların ölü parmağı dediği çiçekler.
Orada, çelenklerini asmak için belki
Tırmanırken sığırdın sarkan dallarına,
Kıskanç bir dal kırılmıyış
Ve Ophelia düşmüş bütün çiçekleriyle
Gözyaşları içine ırmağın.
Etekleri açılıp yayılmış da sulara.
Bir süre kalmış ırmağın üstünde denizkızı gibi
Başına gelenden habersiz,
Ya da sulara yaşamak için yaratılmış gibi,
Türkü söylüyormuş Ophelia
Bölük pörçük eski halk türküleri.
Ama ne kadar sürebilir bu?
Su içip ağırbaşınca etekleri
Kesip zavallıcağın güzelim tatlı sesini
Ölüm çamurlarına batırmışlar Ophelia'yi.

Şekil 3. Shakespeare, William. Hamlet, 2018.

Ophelia'nın ölümü, sonrasında fotoğraf, sinema ve resim gibi çeşitli sanatsal disiplinlerde sıkça işlenen bir tema haline gelmiştir. Melankoli ve yalnızlık, birçok yazarı derinden etkileyerek eserlerine yansıtmaya devam etmiştir. Johann Wolfgang von Goethe'nin hayatından esinlenerek kaleme aldığı Genç Werther'in Acıları adlı roman, genç bir adamın yaşadığı melankoli ve yalnızlık duygusunu anlatır. Romanda, Werther'in aşkının getirdiği melankoli, hayali arkadaşı Wilhelm'e yazdığı mektuplar aracılığıyla etkileyici bir biçimde aktarılır. Goethe, nişanlısı Lotte'ye aşık olan Werther'in bu durumdan kurtulamayan çaresizliğini ve intiharını dile getirmiştir. Kent yaşamının ruhunda yarattığı olumsuz etkiler nedeniyle doğaya yönelen Werther, burada Lotte ile tanışarak melankolik bir sürece adım atmıştır. Genç Werther'in kentten kaçışı, Aydınlanma Çağı'nda melankoliyi toplumsal sorunlardan kaçan, kendini soyutlayan birey olarak tanımlayan yaklaşımla paralellik göstermektedir.

17. yüzyıl edebiyatında sıklıkla fon olarak kullanılan doğa, artık yazarın yaşamının ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Werther, 10 Mayıs tarihli mektubunda doğanın içinde bulunur. Derenin kıyısında çimenlerin üzerinde uzanır, karşısındaki orman ve dağları gözlemlerken çevresinde uçuşan böcekleri ve sinekleri de sevgiyle izler. Çünkü kendisi doğanın bir parçasıdır; doğa onun benliğini sarar, her zerresiyle ona aittir ve aynı zamanda Yaratıcı'nın bir yansımasıdır (Goethe, 2019, 14).

Aydınlanma dönemindeki melankolik birey, baskıcı sistemlerden ve toplumsal problemlerin yarattığı sıkıntılardan kaçış olarak yalnızlığa yönelmiştir; bu yalnızlık ise Genç Werther'in Acıları'nda doğaya dönüş biçiminde kendini göstermiştir.

Melankoli ve yalnızlık temaları, edebiyatın yanı sıra sinema alanında da geniş yer tutmuştur. Bu duygular, genellikle ayrılık, keder, ölüm ve yalnızlık gibi kavramlarla bağlantılı olarak film dünyasına yansıtılmıştır. Michel Gondry'nin yönettiği *Eternal Sunshine of The Spotless Mind* filmi, melankoli temasını başarılı bir şekilde işlemektedir (Bkz. Şekil 4). Birbirine tutkuyla bağlı olan Clementine Kruczynski (Kate Winslet) ile Joel Barish (Jim Carrey), ayrılıklarının ardından birbirlerini tamamen unutmak amacıyla hafızalarını sildirmeye karar verirler. Film, bu sürecin ardından yeniden aşık oluşlarını anlatırken, Joel'in hafızası silinirken yaşadığı anıları deneyimlemesi ve sonrasında hissettiği pişmanlığı etkileyici bir şekilde gözler önüne sermektedir.



Şekil 4. *Eternal Sunshine of The Spotless Mind* (Sil Baştan) 2004.

İşlem sırasında hafızadan silinen anıların yeniden yaşanması, melankolik atmosferi daha da derinleştirmiştir. Acıların unutulması için yapılan çabaların yine tekrarlanması, melankolinin kısır döngüsünü ortaya koyarak izleyiciyi bu hüznü ruh halinin içine çekmeyi başarmıştır.

Melankoli temasını işleyen bir diğer önemli yapıt ise Lars von Trier'in yazıp yönettiği *Melancholia* (Melankoli) filmidir (Bkz. Şekil 5). Film, barındırdığı çok sayıda göndermeyle melankoliyi başarılı bir şekilde yansıtan sanat eserlerinden biri olmuştur.



Şekil 5. *Melancholia* (Melankoli), 2011.

Melancholia filmi, adını taşıyan bir gezegenin dünyaya çarpmasıyla ortaya çıkan psikolojik felaketi anlatırken, aynı zamanda melankolinin dünyayı yok edeceği fikrine de göndermede bulunur. Film, büyük bir yıkımla sona ermektedir ve bu son, melankolinin getirdiği sonun kaçınılmazlığını vurgulamaktadır. İki bölümden oluşan yapıtın ilk kısmında Justine, ikinci kısmında ise Claire adlı iki zıt karakterdeki kız kardeşin hikayesi işlenmektedir. İlk bölümde yer alan Justine; hüznü, yorgun ve sürekli mutlu olması beklenen, tükenmiş bir kişilik olarak melankoliyi temsil etmektedir. İkinci bölümde ise Claire, dışarıdan bakıldığında Justin'e göre daha mantıklı görünse de yaklaşan felaketin yarattığı kaygıyla korku içindedir. Buna karşılık, Justine bu krize göre çok daha sakin ve dindir. Yönetmen, bu iki kardeşin duygusal değişimini etkileyici

bir şekilde seyirciye yansıtmaktadır. Filmin ilk bölümünde, birçok sanatçının eserleri aracılığıyla yapılan göndermelerle melankolinin sistem eleştirisi, yalnızlığa yönelme eğilimi ve modern makineleşmenin toplumsal çöküşe etkisi izlenmektedir. Ayrıca, Melancholia filminde Brueghel, Caravaggio, Maleviç ve Millais gibi önemli ressamların eserlerine yapılan referanslarla derinlemesine anlam katılmıştır. Özellikle melankolik bir karakter olarak bilinen Shakespeare'in Hamlet adlı eserinde yer alan Ophelia, Millais'in tablosu olan Ophelia'da (Bkz. Şekil 6) kendini gösterirken, Justine, Ophelia ile ilişkilendirilerek filmin afişinde de gösterilmiştir.



Şekil 6. *Ophelia*, John Everett Millais, 76x112 cm, 1851, T.Ü.Y.B, Tate Galerisi, Londra

Filmin ilk bölümünde Justine, ablası Claire ile yaşadığı tartışmanın ardından odadaki rafta açık duran kitapta yer alan Maleviç'e ait resimleri kaldırarak yerlerine Yaşlı Brueghel, Caravaggio ve John Everett Millais'in eserlerini yerleştirir. Bu sahne, yönetmen tarafından modern çağın melankolik insan tipine bir gönderme olarak kurgulanmıştır. Burada, toplumsal baskılar ve varoluşsal sorgulamalar karşısında yabancılaşan bireyin, kendi içine çekilerek yalnızlığı bir kaçış biçimi olarak seçtiği modernist anlayış öne çıkmaktadır. Melankolik birey, çevresindeki dünyaya karşı duyduğu aidiyetsizlik ve ruhsal tükenmişlik nedeniyle toplumsal gerçeklikten uzaklaşmakta, kendi içsel evrenine kapanmaktadır. Melancholia filminde de yaklaşmakta olan felaket karşısında karakterler yalnızlığa itilmekte ve bu yalnızlık, dünyanın sonu karşısında sığınılan tek gerçeklik hâline gelmektedir. Film, bu yönüyle melankolinin yalnızlaştırıcı doğasını çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır.

Justine'in Maleviç'in yerine Millais'i tercih etmesi, yalnızca - örneğin film afişinde de yer alan Ophelia tablosu gibi - melankolinin simgelerinden biri olduğu için seçilmemiştir. Çünkü 1848'de Millais'in de kurucuları arasında yer aldığı Pre-Rafaelitler, John Ruskin'in öncülüğünde sanayi devriminin etkilerine, makineleşmeye ve modernleşmeye karşı güçlü bir duruş sergilemiş; bu dönüşümün karşısında, Kitab-ı Mukaddes'in ve mitolojinin saf, berrak ruhuna dönüş çağrısında bulunmuşlardır. Buna karşıt olarak, Maleviç (ö. 1935) bambaşka bir çizgide yer almaktadır; ilerlemeyi ve makineleşmeyi coşkuyla benimseyen bir sanat söyleminin simgesidir. (Cündioğlu, [26.06.2025]).

Ele alınan filmler incelendiğinde, *Eternal Sunshine of The Spotless Mind* filminde melankoli ve yalnızlık, aşk ve ayrılık temaları üzerinden işlenmektedir. Buna karşılık Melancholia filminde, yaklaşmakta olan bir kozmik felaket aracılığıyla psikolojik çöküşün derinlemesine yansıtıldığı daha karanlık ve varoluşsal bir melankoli anlatısı söz konusudur. Bu iki örnek, melankoliye dair farklı yaklaşımları ortaya koymaktadır. İlki, aşk ve unutamayışla şekillenen bir tür kara sevdâyı betimlerken; ikincisi, ölüm, keder ve psikolojik yıkımın eşlik ettiği daha varoluşsal bir melankoli biçimini sergilemektedir.

Melankoli ve yalnızlık, edebi eserlerde ve sinema filmlerinde sıkça karşımıza çıkan, derin anlamlar taşıyan kavramlar olarak öne çıkmaktadır. Yalnızlık temasına özgün ve derinlikli bir bakış getiren usta yönetmen Andrey Tarkovsky, bu olguyu farklı bir perspektiften ele almış ve kendi yorumunu şu sözlerle dile getirmiştir:

“Tekbaşınalığı sevmeyi öğrenin, kendinizle daha çok baş başa olabilmemiz için. Genç insanların kendilerini yalnız hissetmemeleri için gürültü patırtılı ve agresif davranışlar göstermek gibi bir problemi var ve bu üzücü bir şey. Birey çocukluktan itibaren kendi başına olabilmeyi öğrenmelidir ve bu yalnız olmak demek değildir; kendinden sıkılmamak demektir ki kendinden sıkılmak çok tehlikeli bir semptomdur neredeyse bir hastalık” (Sanat, Anlam, ve Yalnızlık Üzerine - Andrey Tarkovsky, [20.06.2025]).

SONUÇ

Bu çalışmada, melankoli kavramının tanımı ve tarihsel gelişimi kapsamlı bir biçimde ele alınmıştır. Ayrıca yalnızlık ve melankoli kavramlarının çeşitli sanat disiplinlerindeki etkileri üzerinde analizler yapılmıştır. Araştırma sonucunda, melankoli kavramının tarihsel süreç içinde farklı anlamlar kazandığı; toplumun değişen yapısı ve değer yargıları doğrultusunda çeşitli şekillerde yo-

rumlandığı belirlenmiştir. Edebiyat alanında sıkça işlenen melankoli ve yalnızlık temalarının, sinema sanatında da ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğu; ayrıca resim sanatındaki belirli eserlerin sinema yapıtlarında yeniden yorumlandığı tespit edilmiştir.

Tarih boyunca yaşanan sosyal ve kültürel dönüşümler, yalnızca toplumsal yapıyı değil, aynı zamanda düşünce biçimlerini de şekillendirmiştir. Bir kavramın farklı dönemlerde değişken anlamlar taşıdığı gözlemlenmiştir. Toplumsal yapının dönüşümü, bireyin varoluşunu sorgulamasına ve içsel dünyasına yönelmesine zemin hazırlamıştır. Çalışmada, melankoli ve yalnızlık kavramlarının Homeros destanlarından Shakespeare'in eserlerine, çeşitli edebi metinlere nasıl yansıdığı incelenmiştir. Sinema alanında ise, bu metinlerden esinlenerek oluşturulan melankolik karakterlerin seçimi dikkat çekmiştir. Ayrıca melankoli ve yalnızlığın birçok sanatçı için yaratıcı süreci besleyen ve harekete geçiren temel unsurlar olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Çalışmanın başında aranan;

Melankoli yalnızca bir ruhsal rahatsızlık olarak mı değerlendirilmelidir?

Melankoli kavramı, farklı bağlamlarda çeşitli anlamlar kazanmış mıdır?

Sanatsal bir öge olarak melankoli ve yalnızlık kavramlarının kullanımına örnekler verilebilir mi?

Edebiyat ve sinema alanlarında melankolinin konumu nedir ve bu bağlamda resim sanatının rolü nasıl bir etki yaratmıştır? Soruları cevaplanmış ve örneklerle açıklanmıştır.

Elde edilen veriler doğrultusunda, melankoli ve yalnızlık kavramlarının resimden edebiyata, edebiyattan sinemaya uzanan geniş bir sanat yelpazesinde önemli bir yer edindiği ortaya konmuştur.

KAYNAKÇA

- Bosch, H. *Deliler Gemisi, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 58×33 cm, 1490–1500, Louvre, Paris.*
[https://en.wikipedia.org/wiki/Ship_of_Fools_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ship_of_Fools_(painting))
- Bosch, H. *Dünyevi Zevkler Bahçesi, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 220×389 cm, Prado Müzesi, Madrid.*
https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCnyevi_Zevkler_Bah%C3%A7esi
- Cündioğlu, D. [26.06.2025]. *Melancholia*.
<http://ducanecondioglusimurggrubu.blogspot.com/2012/09/melancholia.html>
- Eternal Sunshine of The Spotless Mind (Sil Baştan). [29.06.2025].
<https://www.imdb.com/title/tt0338013/mediaviewer/rm2954530560>
- Ficino, M. (2007). *Alimlerin Melankolik Olmalarının Nedenleri ve Bu Hale Nasıl Geldikleri. Cogito: Melankoli*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Goethe, J. W. V. (2019). *Genç Werther'in Acıları*, Çev. Nihat Ülner, İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Göle, M. (2007). *Aşk Melankolisi Diye, Cogito: Melankoli*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2017). *Aforizmalar*, Çev. Nur Biçer, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Melancholia (Melankoli). [25.06.2025].
<https://www.imdb.com/title/tt1527186/mediaviewer/rm1320401920>
- Millais, J. E. [25.06.2025]. *Ophelia, 1851, T.Ü.Y.B. 76x112 cm.*
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>
- Öztürk, Ş. (2007). *Kara Safra Hakkında. Cogito: Melankoli*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Shakespeare, W. (2018). *Hamlet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Teber, S. (2013). *Melankoli "Normal Bir Anomali"*, İstanbul: Say Yayınları.
- Tarkovsky, A. [20.06.2025], *Sanat, Anlam ve Yalnızlık Üzerine*.
<https://www.youtube.com/watch?v=DDB3nynF8F4>

9. BÖLÜM

SANATIN ONTOLOJİSİ: GÜZEL SANATLARDA VARLIK VE TEMSİL SORUNSALI

Dr. Öğr. Üyesi Seyit Mehmet BUÇUKOĞLU

İstanbul Aydın Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Fakültesi,

Grafik Tasarım Bölümü,

seyitbucukoglu@aydin.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0003-2421-2369>

GİRİŞ

Sanatın ontolojik temelleri, estetik bir mesele olmanın yanı sıra varlık felsefesinin merkezi sorunsallarından biri olarak da değerlendirilmelidir. Çünkü, sanat eserinin ne olduğu, nasıl var olduğu ve hangi koşullarda temsil edici bir yapıya büründüğü soruları, özellikle modern ve postmodern dönemlerde sanat teorisi açısından belirleyici olmuştur. Bu bakımdan sanatın ontolojisi, sanat eserinin özsel yapısını anlamaya yönelik felsefi bir çaba olarak değerlendirilebilir. Antik Yunan'dan günümüze uzanan süreçte sanat, çoğu zaman temsil (*mimesis*) kavramı üzerinden tanımlanmış, Platon ve Aristoteles'in düşüncelerinde gerçekliğin bir yansıması ya da kopyası olarak şekillendirilmiştir (Plato, 2008, s. 280; Aristotle, 1996, s. 15).

Öte yandan, 20. yüzyıldan itibaren sanatın yalnızca temsil yoluyla tanımlanamayacağı, sanat eserinin varlığının, onu oluşturan bağlam, izleyici deneyimi ve tarihsel koşullar gibi çok katmanlı dinamiklerle ilişkili olduğu görüşü ön plana çıkmıştır. Martin Heidegger'in *Varlık ve Zaman* (1927) ile daha sonra *Sanat Eserinin Kökeni* (1935) adlı metinlerinde dile getirdiği üzere, sanat eseri

sadece estetik bir nesne değil, hakikatin açığa çıktığı bir “varlık alanı”dır (Heidegger, 1971, s. 36). Heidegger’e göre sanat, varlığın kendini görünür kıldığı özgün bir ontolojik zemin sunmaktadır.

Arthur Danto ise sanatın özünü, onun fiziksel özelliklerinden ziyade, yorumlayıcı bağlamında aramış, sanatın ontolojisini anlamak için onun tarihsel ve kavramsal çerçevesini dikkate almak gerektiğini savunmuştur (Danto, 1981, s. 134). Sanatın ne olduğu sorusu ise; Danto’nun *Sanatın Sonu* tezinde olduğu gibi, modernitenin sanat anlayışını radikal biçimde sorgulamıştır.

Genel çerçeveden bakıldığında sanat ve onun ontolojik statüsü, temsil sorunuyla olan ilişkisi ve çağdaş felsefi yaklaşımı, tarih boyunca yalnızca estetik bir beğeni ya da duysal haz kaynağı olarak değil, sanatın varlıkla, anlamla ve temsille kurduğu derin ilişkiler üzerinden düşünülmüştür. Özellikle çağdaş felsefi yaklaşımlar, sanatın görsel ya da işitsel etkilerinin ötesinde, ontolojik bir boyut taşıdığını vurgulamaktadır. Aynı zamanda sanat, sadece bir ifade biçimi olmanın ötesine geçerek, varlığın kendisini açığa çıkarma yollarından biri olarak da değerlendirilmektedir. Temsil sorunuyla olan karmaşık ilişkisi ise, sanat eserinin ne olduğu kadar, nasıl var olduğu sorusunu da gündeme getirmektedir. Dolayısıyla güzel sanatlar, felsefi düşüncenin merkezinde yer alan varlık, anlam ve temsil gibi temel kavramlarla doğrudan bağlantılı düşünsel bir zemin sunmaktadır.

1. SANATIN ONTOLOJİK TEMELLERİ: PLATON’DAN GÜNÜMÜZE TARİHSEL BİR ÇERÇEVE

Sanatın ontolojik temellerine dair tartışmalar, Batı felsefesinin erken dönemlerinden itibaren şekillenmiştir. Özellikle Platon ve Aristoteles’in sanat anlayışları, temsil ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi merkeze alarak sanatın varlık statüsünü belirlemeye çalışmıştır. Platon, *Devlet* adlı eserinde sanat eserlerini “ideaların taklidi” olarak değerlendirerek, sanatın üçlü bir uzaklıktan gerçekliğe ulaştığını öne sürmektedir (Plato, 2008, s. 280). Bu yaklaşım, Platon’un gerçeklik anlayışına dayanan ontolojik bir hiyerarşiyi ifade eder ve onun düşüncesinde sanat, ontolojik olarak zayıf ve yanıltıcı bir görünüşler dünyasına aittir.

Ona göre en yüksek gerçeklik düzeyi, değişmeyen, evrensel ve mükemmel olan idealar dünyasıdır. Bu idealar, varlığın özünü oluşturur. İkinci düzeyde, ideaların duyular yoluyla algılanabilen, maddi dünyadaki yansımaları yer alır. Sanat ise bu maddi gerçekliğin yeniden taklidini yapar. Örneğin, bir marangozun yaptığı yatak, “yatak ideasının” bir kopyasıyken; ressamın çizdiği yatak,

bu kopyanın kopyasıdır. Dolayısıyla sanat eseri, gerçeklikten üç kez uzaklaşmış olur: önce ideadan, sonra onun maddi karşılığından, son olarak da sanatın bu karşılığı taklit etmesinden (Platon, 2016). Bu nedenle Platon’a göre sanat, hakikate ulaşmak yerine ondan uzaklaştırır ve izleyiciyi yanıltıcı görüntülerle meşgul eder.

Aristoteles ise *Poetika*’da Platon’un bu temsilci yaklaşımını kısmen yumuşatarak, sanatın doğayı taklit etmesine olumlu bir değer atfeder. Ona göre sanat, yalnızca doğanın pasif bir yansıması değil, insani duyguların, ahlaki değerlerin ve dramatik yapının bir ifadesidir (Aristotle, 1996, s. 15). Bu nedenle Aristoteles, sanatı bilgi üretiminin bir biçimi olarak ele alır ve bu da sanatın sadece estetik değil, bilişsel bir ontolojiye sahip olduğu anlamına gelir.

Orta Çağ’da ise sanat, dinsel dogmaların etkisi altında daha çok sembolik bir temsil aracı olarak görülmüştür. Sanatın amacı Tanrı’nın hakikatini temsil etmek olduğundan, varlığı da bu aşkın ilkeye tabi kılınmıştır. Ancak Rönesans ile sanatın ontolojik statüsü yeniden tanımlanmış ve sanatçı bir yaratıcı özne olarak merkeze alınmıştır. Aynı zamanda bu dönem, sanat eserinin biricikliği, içkin anlamı ve estetik özerkliği gibi kavramların gelişmesine zemin hazırlamıştır (Gombrich, 2002, s. 87).

Modern dönemde Immanuel Kant’ın *Yargı Gücünün Eleştirisi* adlı eserinde ortaya koyduğu “amaçsız amaçlılık” kavramı ise; sanatın estetik yargı üzerinden değerlendirilebileceğini savunarak, sanat eserinin özerkliğini felsefi bir düzleme taşımaktadır (Kant, 2000, s. 57). Kant’a göre sanat eseri, belirli bir amaca hizmet etmeyen ama bu amaçsızlığın içinde anlam kazanan bir varlık biçimidir.

20. yüzyıldan itibaren sanatın bu indirgemeci ve temsile dayalı anlayışla sınırlandırılmayacağı yönünde güçlü itirazlar dile getirilmiştir. Martin Heidegger’e göre (2001) sanat, temsilin değil, “aletliğin geri çekilmesiyle” açığa çıkan bir alet-olmayandır; yani şeylerin sadece ne işe yaradığını değil, nasıl var olduklarını düşündüren bir durumu olanaklı kılmaktadır. Bu yaklaşımda sanat, Platon’un öne sürdüğü gibi hakikatten uzak değil, bizzat hakikatin açığa çıktığı bir olaydır.

Benzer şekilde Maurice Merleau-Ponty, sanatı bedensel algı ve fenomenolojik deneyimle ilişkilendirir. Sanatçı, dünyayı olduğu gibi yansıtmak yerine, onu bedeninin deneyimiyle “yeniden şekillendirir” (Merleau-Ponty, 2005). Bu yönüyle sanat, sabit bir gerçekliğin temsilinden ziyade algının ve anlamın yeniden üretildiği dinamik bir süreçtir.

Günümüzde çağdaş sanat kuramları da sanatın yalnızca nesnel gerçekliğin

bir taklidi olmadığını, tarihsel, toplumsal, kültürel ve bağlamsal belirleyenlerle şekillenen çok katmanlı bir yapı olduğunu vurgulamaktadır. Arthur C. Danto (2010), sanatın artık “görünüŖle” tanımlanmayacağını, “yorumla” ilgili hale geldiğini söylerken, Hans-Georg Gadamer ise sanatın “oyun, temsil ve anlamın birleşimi” olarak anlaşılması gerektiğini ifade etmektedir. Böylece sanat, yalnızca bir nesnenin görünüşünü değil, onun düşünsel ve varlıksal boyutlarını da açığa çıkaran bir etkinlik halindedir.

Bu tarihsel çerçeve, sanatın ontolojisinin temsil paradigmasıyla açıklanamayacağını; aksine, her dönemde değişen epistemolojik, kültürel ve metafizik kabullerle yeniden biçimlendiğini göstermektedir. Bu nedenle sanatın varlığı, salt maddi bir nesne olmaktan ziyade, kavramsal bir oluş ve yorum sürecinin parçası olarak ele alınmalıdır.

2. TEMSİL KAVRAMI: MİMESİS’TEN MODERN SANATA

Temsil bakışa odaklanır ve net bir görüş için gerekli olan şeylere göre uyum yaratır. Zira insan ve dünya arasında ve aynı zamanda insanla kendisi arasında, kendi ile kendi arasında hiçbir aracın olmaması, geri dönölmez bir şekilde, şeylerle ilgili karmaşık bir vizyona yol açar (Farago, 2006, 19-20). Dolayısıyla sanatın temsil işlevi, tarih boyunca onun ontolojik konumunu belirleyen en önemli ölçütlerden biri olmuştur.

Temsil (*mimesis*) kavramı, Antik Yunan’dan itibaren sanatın doğaya, gerçekliğe ya da ideaya olan ilişkisinin tanımlanmasında merkezi bir rol oynamıştır. Platon’un *Devlet*’te ortaya koyduğu gibi, sanat doğanın bir taklidi değil, taklidin taklididir; dolayısıyla hakikatten üç kez uzaklaşmıştır (Plato, trans. 2008, s. 280). Bu görüşte sanat, varlığı itibarıyla yetersiz, hatta yanıltıcı bir görünüşler dünyasıdır. Nietzsche Felsefesi’nde ise görünümler dünyası, dünya yaşantısının görüldüğü bir rüya gibidir (Farago, 2006, 31).

Buna karşın Aristoteles, mimesis kavramını daha olumlu bir bağlamda ele alarak sanatın doğayı taklit etmekten öte, onu biçimlendirme ve yeniden üretme kapasitesine sahip olduğunu savunur. *Poetika*’da tragedyanın, insani eylemleri ve bu eylemlerin sonuçlarını taklit ederek izleyicide “katharsis” yaratması, sanatın hem duygusal hem de ahlaki işlevini ortaya koyar (Aristotle, 1996, s. 23). Bu bağlamda temsil, salt bir kopyalama değil, anlam ve değer üretme süreci olarak tanımlanır.

Rönesans’tan itibaren ise sanatçının bireyselliği, yaratıcılığı ve doğayı idealleştirme yetisi ön plana çıkmış; temsil, artık yalnızca doğaya öykünme değil,

onun dönüŖtürülmesi ve yeniden yorumlanması anlamına gelmiştir. Leonardo da Vinci’nin anatomi çalışmaları ya da Michelangelo’nun ideal insan figürü, temsilin artık gözleme dayalı ama soyutlayıcı bir süreci içerdiğini gösterir (Kemp, 2006, s. 105).

Modern sanatla birlikte temsilin doğası da radikal biçimde sorgulanmıştır. 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan empresyonizm, dış dünyanın sabit bir gerçeklik olmadığını, öznel algılar yoluyla çoğul biçimlerde deneyimlendiğini savunmaktadır. Bu yaklaşımda sanatın görevi, gerçekliği temsil etmekten çok, bireysel duyumsamayı ifade etmeye dönüşür.

20. yüzyıla gelindiğinde, Marcel Duchamp’ın *Çeşme* (1917) adlı eseriyle temsil bambaşka bir boyut kazanır. Çünkü Duchamp, bir pisuarı sanat nesnesi olarak sunarak, sanatın temsil gücünü değil, sanatın ne olduğuna dair düşünsel çerçeveyi sorgulamaktadır (Danto, 1981, s. 95).

Postmodern dönemde ise temsil fikri, yapısalcı ve post-yapısalcı düşünce doğrultusunda çözümlenmiş; temsilin hakikate ulaşmadığı, aksine kendi iç tutarlılığıyla yeni gerçeklikler ürettiği savunulmuştur. Jean Baudrillard’ın simülasyon kuramında ifade ettiği gibi, sanat artık bir gerçekliğin temsili değil, kendi kendine gönderme yapan bir gösterenler dizisidir (Baudrillard, 1994, s. 6).

Sonuç olarak, mimesis’ten simülakr’a uzanan bu düşünsel evrim, sanatın ontolojik temellerinin sadece nesnel gerçeklikten değil, yorumdan, bağlamdan ve kültürel yapıdan beslendiğini göstermektedir. Temsil, artık sanatın temel işlevi olmaktan ziyade, onun kavramsal çeşitliliğini mümkün kılan bir dinamiktir.

3. SANAT ESERİNİN VARLIK BİÇİMLERİ: NESNE Mİ, SÜREÇ Mİ?

Sanat eserinin ontolojik statüsü, tarihsel olarak çoğunlukla onun nesnel varlığına, yani fiziksel olarak üretildiği materyaline ve formuna göre tanımlanmıştır. Özellikle klasik sanat kuramları, sanat eserini “tamamlanmış”, “bircik” ve “görsel olarak tüketilebilir” bir nesne olarak ele almıştır. Bu yaklaşımda sanat, gözle görülebilir bir “ürün” olarak varlık kazanmakta ve bu varlık hem estetik değerin hem de temsilin taşıyıcısı olmaktadır (Wollheim, 1980, s. 45). Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu nesne-merkezli ontolojik yaklaşım, kavramsal sanatla birlikte ciddi şekilde sorgulanmıştır.

Kavramsal sanat, sanat eserinin maddi değil, düşünsel bir yapı olduğunu savunmuştur. Sol LeWitt’in 1967 tarihli *Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar* metninde dile getirdiği gibi, “fikir, sanat eserinin en önemli yönüdür”

(LeWitt, 1967). Bu bağlamda sanat, yalnızca görülebilir bir nesne olmaktan çıkar, zihinsel bir süreç, bir önerme ya da fikir olarak varlık kazanır. Bu yaklaşım, sanat eserinin ontolojisini süreçsel ve ilişkisel bir zemine çekmektedir.

Performans sanatı, yerleştirme (*installation*) sanatı ve sürekliliğe dayalı sanat pratikleri, sanat eserinin sabit ve kalıcı bir nesne olmadığı, zamanla gelişen, değişen ve izleyiciyle kurulan etkileşimle var olan bir süreç olduğunu vurgular. Örneğin Marina Abramović'in performanslarında olduğu gibi, eser, sanatçının bedeni, zaman, mekân ve izleyicinin katılımı üzerinden oluşur. Bu durum, sanatın varlığını maddesel olmaktan çıkararak deneyimsel bir zemine taşır (Jones, 2012, s. 24).

Heidegger'in *Sanat Eserinin Kökeni* adlı çalışması, bu ontolojik kaymayı destekleyecek şekilde, sanat eserini yalnızca bir "şey" olarak değil, "hakikatin açığa çıktığı bir alan" olarak tanımlar. Ona göre sanat eseri, şey-olmanın ötesine geçerek dünyayı kurar ve varlık hakkında bir anlam açılımı sağlar (Heidegger, 1971, s. 36). Böylece eser, kendi iç varlığına sahip bir nesne değil, bir "olay" veya "açılım" olarak anlaşılır.

Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin sanat anlayışı da benzer biçimde, sanatın özünü durağan bir nesnelliğin dışında, oluş ve farklılaşma süreçlerinde aramaktadır. Sanat, bu düşüncede bir "oluş hattı"dır; sabit kimliklerden ayrılarak çokluk, akış ve ilişkisellik üzerinden işler (Deleuze & Guattari, 1994, s. 187).

Tüm bu yaklaşımlar doğrultusunda sanatın ontolojisi, klasik anlamda bir "var olmak"tan çok, bir "oluş içinde olmak" şeklinde yeniden düşünülmelidir. Öte yandan sanat eseri, bir nesne olmaktan çok, etkileşimsel, zamansal ve kavramsal bir süreci işaret eder. Bu da sanatın, yalnızca görünüşte değil, düşüncede ve deneyimde de var olabileceğini gösterir.

4. SANATIN HAKİKATİ: HEIDEGGERCİ YAKLAŞIM

Martin Heidegger'in sanat felsefesi, ontoloji ile estetik arasında köprü kuran en özgün yaklaşımlardan biridir. Önceki bölümlerde de değinildiği gibi 1935 tarihli *Sanat Eserinin Kökeni* başlıklı metni, sanat eserinin yalnızca estetik bir nesne ya da sembolik bir temsil biçimi değil, varlığın kendini açığa vurduğu bir "hakikat olayı" olduğunu savunur. Heidegger'e göre sanat eseri, dünyayı sadece temsil etmez; onu kurar, açar ve görünür kılar. Bu nedenle sanat, felsefi olarak ele alındığında, ontolojik bir işleve sahiptir: *aletheia*, yani gizlenmiş olanın açığa çıkışı olarak hakikat (Heidegger, 1971, s. 36).

Öte yandan Heidegger'in ayrımı dikkat çekicidir: Bir sanat eseri ile sıradan bir nesne —örneğin bir ayakkabı— aynı fiziksel yapıya sahip olabilir, ancak sanat eseri dünyayı kurar. Vincent van Gogh'un bir çift köylü ayakkabısını resmettiği tablosunu örnek veren Heidegger, bu eserde yalnızca ayakkabının biçimini değil, toprağa gömülü emeği, kırsal yaşamın sessiz hakikatini ve varoluşsal koşulları "açığa çıkaran" bir şeyin bulunduğunu öne sürer (Heidegger, 1971, s. 33). Bu açığa çıkarma, sanatın temel ontolojik işlevlerinden biridir.

Heidegger'in sanat anlayışı, klasik temsil (*mimesis*) teorilerini aşarak sanat eserini bir "hakikat alanı" olarak konumlandırır. Sanat eseri, özünde bir "çatma" (*Stellen*) ve "örtme-açma" (*Verbergung-Entbergung*) hareketidir; yani var olanı hem görünür kılar hem de onun ardındaki gizil boyutları ima eder. Bu bakımdan sanat, bir şeyin temsili değil, varlığın kendisinin sahneye konulmasıdır (Young, 2001, s. 48).

Heidegger'in bu yaklaşımı, sanat eserinin biricikliğine ve bağlamsal niteliğine vurgu yapar. Bir sanat eseri, ne öznenin iç dünyasının bir dışavurumu, ne de izleyiciye yöneltilmiş estetik bir mesajdır. O, bir "dünya açımı"dır; izleyicinin kendini içinde bulduğu, fakat kontrol edemediği bir anlam alanıdır. Bu yönüyle sanat, anlamın sabit ve önceden belirlenmiş olduğu bir alan değil, ontolojik olarak "oluş" hâlindeki bir yapı olarak düşünülmelidir (Sharr, 2007, s. 64).

Bu bağlamda Heideggerci sanat ontolojisi için; sanatın yalnızca bir "şey" olmadığını, daha derin bir anlamda *varlığın görünürlük kazanması* süreci olduğunu ileri sürdüğü söylenebilir. Bu nedenle sanat, kültürel etkinliğin ötesine geçer ve varlıkla ilgili felsefi bir açılım halini alır. Çünkü sanatın hakikati, gösterdiğinden çok, göstermeye çalıştığı, hatta gizledikleriyle birlikte düşündürdüğü şeydir.

5. POSTMODERN DÖNEMDE ONTOLOJİ VE TEMSİLİN KRİZİ

Postmodernizm, modernizmin sağlam temellerine karşı bir eleştiri olarak ortaya çıkmış, sanatın ontolojik ve temsilci işlevini köklü bir biçimde sorgulamıştır. Postmodern düşünce, tek bir doğruyu, kesin bir anlamı ya da mutlak bir temsil biçimini reddetmiştir. Bu bağlamda, postmodern sanat, temsilin ve ontolojinin sabit ve belirlenmiş olmadığını, aksine sürekli olarak çözülüp yeniden inşa edilen süreçler olduğunu vurgulamaktadır. Jean-François Lyotard'ın *Post-modern Durum* (1979) adlı eserinde ifade ettiği gibi, postmodernizm "büyük

anlatılar”a karşı çıkar ve farklı yerel, çoklu anlatıların birbirine paralel olarak var olabileceğini savunur (Lyotard, 1984, s. 60). Bu durum, sanatın ontolojik statüsünü de etkileyerek, tek bir gerçekliğin temsiline imkânsız olduğunu öne sürmektedir.

Postmodern sanatın en belirgin özelliği, geleneksel estetik değerlerin ve anlatıların kırılmasıdır. 20. yüzyılın ortalarından itibaren, özellikle pop art, yeni gerçekçilik ve kavramsal sanat hareketleriyle temsil ve anlam, daha önceki anlam vericiliğin dışında kalarak izleyiciye yönelik bir alan açmıştır. Andy Warhol’un *Campbell’s Soup Cans* (1962) eseri, sanatın ticari imgeler ve sıradan nesnelerle olan ilişkisini yeniden tanımlamıştır. Warhol, sanatın ontolojik olarak yalnızca yüksek kültürün değerleriyle sınırlı olmadığını, aksine kültürel her düzeyin ve her ögenin sanat nesnesi olabileceğini savunmuştur (Warhol, 1987, s. 92).

Öte yandan Jean Baudrillard’ın simülasyon teorisi, postmodern sanatın ontolojik krizini anlamak için önemli bir teorik çerçeve sunmaktadır. Baudrillard’a göre, modern toplumda “gerçek” ve “temsil” arasındaki sınır giderek silinmektedir. Artık gerçeklik, temsil aracılığıyla üretilmekte ve bu temsil de kendi başına bir gerçeklik haline gelmektedir. Bu durumu, postmodern sanatın özsel özelliği olarak kabul edebiliriz. Öyle ki; sanat, gerçekliğin yerine geçer, onu kopyalamaz, kendi başına yeni bir gerçeklik oluşturur. Baudrillard, bu durumu “simülakr” olarak adlandırır; simülakr, bir şeyin aslını taklit etmektense, artık kendi başına gerçeklik sunan bir gösterendir (Baudrillard, 1994, s. 12).

Postmodernizmde, sanat eserlerinin ontolojisi de yalnızca bir “şey” olarak varlık kazanmaz. Anlam, sadece sanatın içsel yapısına, biçimine veya materyaline bağlı olarak değil, kültürel yapıya, izleyiciye ve hatta tarihsel koşullara bağlı olarak şekillenir. Artık sanat, “kendi kendine” bir anlam taşımayan, izleyicinin yorumuyla ve kültürel çerçeveye ilişkili bir yapıdır. Bu çerçevede, temsiline ve sanatın varlığının sabit bir noktada durması imkânsız hale gelir ve her şey sürekli bir değişim ile çözülme sürecindedir. Bu postmodern bakış açısı ile sanatın ontolojik olarak sabit bir varlık biçiminde olamayacağı, aksine dinamik, çoklu ve akışkan bir yapıya sahip olduğu savunulmaktadır. Böylelikle sanat eserinin anlamı ve varlık biçimi, izleyici ve toplumsal bağlamla sürekli olarak yeniden üretilecek ve dönüştürülecektir.

6. SANAT, ANLAM VE İZLEYİCİ: VARLIĞIN YORUMLA KURULMASI

Sanatın ontolojik yapısı, yalnızca sanat eserinin kendisiyle sınırlı değildir. Aynı zamanda izleyiciyle olan etkileşiminde de şekillenir. Çünkü postmodern sanat anlayışının önemli özelliklerinden biri, sanat eserinin anlamının sabit bir biçimde var olmadığı, aksine izleyici tarafından yorumlanarak oluşturulduğudur. Bu da sanatın sanatçı tarafından değil, izleyici ve toplumsal bağlamla birlikte varlık kazandığını gösterir. İzleyici, sanatın anlamını tek başına çözümlemeyebilir; sanat, bir anlam üretme sürecidir ve bu süreç, her bir izleyicinin bakış açısına ve deneyimine dayalı olarak farklılaşır.

İzleyici-odaklı bir sanat anlayışında, sanat eseri sabit anlam taşıyan bir nesne olmaktan çıkar. Roland Barthes’ın ünlü “yazarın ölüm”ü üzerine kurduğu düşünceler, bu durumu açıklamak için önemli bir teorik çerçeve sunmaktadır. Barthes, sanat eserinin anlamının yalnızca sanatçının niyetiyle sınırlı olmadığını savunur; aksine, anlam izleyicinin yorumuyla ortaya çıkmaktadır. Yazar ya da sanatçı, eserinin anlamını “öngörmez” ve “yönlendirmeyebilir.” Sanat eserine bakıldığında, izleyicinin gözünde anlam, tamamen farklı yapıda şekillenebilir (Barthes, 1977, s. 145). Bu yaklaşım, sanatın ontolojisini daha dinamik ve ilişkisel bir süreç olarak görmemizi sağlamaktadır.

Pierre Bourdieu’nun *Distinction* (1984) adlı çalışmasında sanat ve anlamın toplumsal bağlamda şekillendiği vurgulanırken, sanatın toplumsal ve kültürel sermaye ile iç içe geçtiği belirtilir. Sanat eseri, belirli bir sınıfsal, kültürel ve toplumsal bağlamın ürünü olarak tanımlanır. Bu durum, sanatın anlamının izleyiciye göre değiştiğini ve her izleyicinin farklı bir “sanat okuma” biçimi olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda sanat, toplumsal bir olgudur ve sanatın ontolojik yapısını daha da karmaşıklaştırmaktadır.

Buna benzer şekilde, Umberto Eco’nun *The Role of the Reader* (1979) adlı eserinde de anlam üretiminin izleyicinin aktif katılımı ile gerçekleştiği savunulmuştur. Eco, sanat eserlerinin anlamlarının izleyicinin “aktif okuma”sına dayandığını öne sürer. İzleyici, eseri kendi deneyimleri, değerleri ve bilgi birikimi doğrultusunda yorumlar ve bu süreçte eserin anlamı sürekli olarak değişir. Dolayısıyla bu değişim, sanatın dinamik ve ilişkisel bir yapıya sahip olduğunu, tek bir doğru ya da mutlak anlamın olmadığını gösterir (Eco, 1979, s. 45).

Diyebiliriz ki; sanat eseri ve izleyici arasındaki etkileşim, sanatın ontolojik doğasını bir obje olmaktan çıkararak, onu bir süreç olarak düşünmemizi sağlar.

Sanat, varlık kazandığı her anda, izleyicinin yorumlarıyla şekillenir ve bu şekilleniş, eserin anlamını her zaman yenileyen bir dinamığa sahiptir. Dolayısıyla bu etkileşimsel bakış açısı, sanatın anlamının sabit bir öge olmadığını, aksine toplumun, kültürün ve bireysel deneyimlerin bir araya geldiği üretim alanı olduğunu vurgulamaktadır.

7. SANATIN GELECEĞİ: DİJİTAL DÖNÜŞÜM VE YENİ ONTOLOJİK ARAYIŞLAR

Dijital çağın başlangıcıyla birlikte, sanatın üretim, sunum ve deneyimlenme biçimleri köklü bir dönüşüm geçirmiştir. Teknolojik yeniliklerin, özellikle dijital medya ve internetin etkisiyle, sanatın ontolojik yapısı da yeniden şekillenmeye başlamıştır. Sanatın artık geleneksel materyallerle sınırlı kalmadığı, dijital araçlarla şekillenen ve hatta dijital ortamda varlık bulan sanat eserlerinin ortaya çıkması, sanatın ontolojik anlayışını sorgulamamıza neden olmaktadır. Bu dönüşüm, sanat eserinin fiziksel bir nesne olarak varlık kazanmadığı, dijital ve sanal ortamlarda da var olabileceği gerçeğini gündeme getirmiştir.

Öte yandan dijital sanat, sanatçının yaratıcı sürecinin, izleyici deneyiminin ve sanat eserinin kendisinin değiştiği bir ortam yaratmıştır. Özellikle internetin etkisiyle birlikte dijital sanat eserleri, fiziksel sınırların ötesine geçerek küresel bir alanda varlık bulmaktadır. Sanat eserlerinin üretimi, paylaşımı ve hatta izlenmesi, dijital teknolojilerle mümkün hale gelirken, sanatın geleneksel ontolojik yapıları da sorgulanmaktadır. Bu nedenle artık sanat eserlerinin sadece bir “şey” olarak değil, dinamik, etkileşimli ve sürekli değişen bir süreç olarak düşünülmesi gerektiği ortaya çıkmaktadır. Ayrıca dijital sanat, yeni bir tür temsil anlayışını da beraberinde getirmektedir. Dijital ortamda sanat eserleri, izleyicilerle etkileşim kurarak sürekli olarak değişmekte ve evrilmektedir. Dolayısıyla bu durum, sanat eserinin varlık biçimini sabit bir nesne olmanın ötesine taşıyarak, bir akışa, bir olaya dönüştürmekte, özellikle sanal gerçeklik (VR), artırılmış gerçeklik (AR) ve interaktif enstalasyonlar ile sanat eserlerinin izleyicinin katılımı ve etkileşimiyle şekillenen bir deneyim halini almasını sağlamaktadır. Bu dönüşüm içinde sanatın varlık biçiminin çok katmanlı ve ilişkisel olduğu da görülmektedir. Sanat artık izleyiciyle birlikte varlık kazanmakta, sürekli olarak yeniden üretilmekte ve her etkileşimde farklı bir anlam üretmektedir (Manovich, 2001, s. 45).

Dijital dönüşümün etkisiyle birlikte, ontolojik statüsü yeniden şekillenen sanat eserlerinin fiziksel varlığı, dijital ortamda yerini sanal varlıklara bırakırken, bu durum ontolojik anlamda sanatın sadece “gerçeklik”le sınırlı olmayan çoklu varlık biçimlerinin ortaya çıkmasına olanak sağlar. Bu da sanatı yalnızca nesnelerin dünyasında değil, simülasyonlar, algoritmalar ve dijital kodlar dünyasında da var olan bir olgu haline getirir. Bu dönüşüm, sanatın ne olduğunu ve nasıl var olduğunu sorgulayan yeni felsefi arayışlara da kapı aralamaktadır.

Dijital sanatın geleceği de estetik anlamda pek çok yenilik barındırmaktadır. Dijital araçlar ve teknolojiler, sanatçıya daha önce mümkün olmayan yaratıcı imkânlar sunarken, sanat eserlerinin üretim sürecini de dönüştürmektedirler. Artık sanat, geleneksel araçlar ve malzemelerle değil, dijital platformlarda yazılımlar, algoritmalar ve yapay zekâ ile yaratılmaktadır. Bu dönüşüm, sanatın ontolojik anlamını daha da karmaşıktırmakta, sanatın doğasını yeniden keşfetmek ve tanımlamak için yeni felsefi tartışmaların önünü açmaktadır.

Sanatın geleceği, dijitalleşmenin yanı sıra sanatın evrilen ontolojik anlamının ve temsil biçimlerinin de şekilleneceği bir döneme işaret etmektedir. Sanat artık tek bir biçime sahip olmayarak, sürekli bir dönüşüm ve akış içinde, izleyiciyle etkileşimde ve dijital ortamda varlık bulmaktadır. Bu da sanatın çok boyutlu bir deneyim olarak algılanmasına olanak tanımakta ve yeni bir estetik anlayışı teşvik etmektedir. Geleneksel sınırların silikleştiği bu çağda sanat, teknolojiyle iç içe geçmiş bir düşünme ve var olma biçimi haline gelmektedir. Dijital sanat pratikleri, sanatın anlamını dönüştürmekte ve izleyiciyle olan ilişkisini yeniden kurmaktadır. Bu dönüşüm, sanatın üretim süreci ve sunum biçimleriyle de farklılaştığı yeni bir çağın habercisidir. Dolayısıyla sanat hem kavramsal hem de duysal düzeyde sürekli yeniden tanımlanan bir alan olarak varlığını sürdürmektedir.

8. SONUÇ VE GELECEK PERSPEKTİFLERİ

Sanatın ontolojisi, tarihsel, kültürel ve teknolojik dönüşümler doğrultusunda dinamik bir yapı arz etmektedir. Geleneksel sanat anlayışlarından postmodern yaklaşımlara ve nihayetinde dijital çağın olanaklarına kadar uzanan süreçte, sanatın hem varlık biçimleri hem de işlevleri köklü bir biçimde dönüşmüştür. Bu dönüşüm, sanatın yalnızca estetik bir nesne

üretimi değil, ontolojik bir açılım olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Modern öncesi dönemlerde sanat eseri, tamamlanmış ve sabit bir nesne olarak algılanırken; postmodern düşünceyle birlikte, sanat izleyiciyle kurduğu etkileşim üzerinden sürekli yeniden anlam kazanan bir süreç olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Bu bağlamda, özellikle Heidegger'in "hakikatin açığa çıkışı" yaklaşımı, sanatın temsilin ötesinde bir ontolojik gerçeklik sunduğunu ileri sürerek, sanatın varlık boyutunu daha derinlikli biçimde ele alma imkânı sunmuştur. Dijital teknolojilerin gelişimi ise bu süreci daha da hızlandırarak, sanat eserinin fiziksel bir nesneyle sınırlı olmadığını; sanal ve etkileşimli ortamlarda da varlık gösterebileceğini ortaya koymuştur.

Dijitalleşmeyle birlikte sanat, durağanlıktan uzak, katılımcı ve akışkan bir yapıya evrilmiş; üretim, sunum ve alımlama süreçleri radikal biçimde yeniden tanımlanmıştır. Bu durum, sanatın çok katmanlı, çoğul anlamlara açık ve sürekli dönüşen bir ontolojik yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Gelecek perspektifinde bu dönüşümün daha da derinleşeceği öngörülmektedir. Özellikle yapay zekâ, artırılmış gerçeklik (AR), sanal gerçeklik (VR) gibi teknolojilerin sanat üretim süreçlerine dâhil olması, sanat eserinin yalnızca sanatçının tek yönlü ifadesi olmaktan çıkıp, izleyiciyle kurulan etkileşim üzerinden şekillenen bir deneyim alanına dönüşeceğini işaret etmektedir. Bu bağlamda sanatçı ile izleyici arasındaki sınırlar giderek daha geçirgen hâle gelmekte; sanat, durağan bir nesne olmanın ötesine geçerek katılımcı bir ontolojik sürece evrilmektedir.

Sonuç olarak, sanatın ontolojisi, tarihsel, toplumsal ve teknolojik etkenlerle şekillenen, sürekli yeniden kurulan bir süreç olarak değerlendirilmektedir. Bu evrimsel süreç, sanatın estetik bir deneyim olmasının ötesinde, toplumsal ve bireysel varoluş biçimlerinin açığa çıktığı çok boyutlu bir fenomen olduğunu da ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Aristotle. (1996). *Poetics* (M. Heath, Çev.). Penguin Classics.
- Barthes, R. (1977). *Image-music-text* (S. Heath, Çev.). Hill and Wang.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation* (S. F. Glaser, Çev.). University of Michigan Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste* (R. Nice, Çev.). Harvard University Press.
- Danto, A. C. (1981). *The transfiguration of the commonplace: A philosophy of art*. Harvard University Press.
- Danto, A. C. (2010). *Sanatın sonu* (A. Turan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *What is philosophy?* (H. Tomlinson & G. Burchell, Çev.). Columbia University Press.
- Eco, U. (1979). *The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts*. Indiana University Press.
- Farago, F. (2006). *Sanat, temsil ve görüntü*. Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2002). *The story of art* (16th ed.). Phaidon Press.
- Heidegger, M. (1971). The origin of the work of art. In *Poetry, language, thought* (A. Hofstadter, Çev.). Harper & Row.
- Heidegger, M. (2001). *Sanat yapıtının kökeni* (K. Çüçen, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Jones, A. (2012). *Seeing differently: A history and theory of identification and the visual arts*. Routledge.
- Kant, I. (2000). *Critique of the power of judgment* (P. Guyer & E. Matthews, Çev.). Cambridge University Press.
- Kemp, M. (2006). *Leonardo da Vinci: The marvellous works of nature and man* (2nd ed.). Oxford University Press.
- LeWitt, S. (1967). Paragraphs on conceptual art. *Artforum*, 5(10), 79–83.
- Liotard, J.-F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge* (G. Bennington & B. Massumi, Çev.). University of Minnesota Press.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press.
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Algının fenomenolojisi* (B. Çotuksöken, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Plato. (2008). *Republic* (R. Waterfield, Çev.). Oxford University Press.

- Platon. (2016). *Devlet* (S. Eyüboğlu & M. A. Cimcoz, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Shanken, E. A. (2009). *Art and electronic media*. Phaidon Press.
- Sharr, A. (2007). *Heidegger for architects*. Routledge.
- Warhol, A. (1987). *The philosophy of Andy Warhol: From A to B and back again*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Wollheim, R. (1980). *Art and its objects*. Cambridge University Press.
- Young, J. (2001). *Heidegger's philosophy of art*. Cambridge University Press.

10. BÖLÜM

“ÖTEKİLERİN SÖYLEMİ: FEMİNİSTLER VE POSTMODERNİZM” ÜZERİNE İNCELEME

Dr. Öğr. Gör. Sibel ALEMDAR ÇATALBAŞ

*Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi,
Çorlu MYO, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü
sibelalemdar@nku.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0003-2600-618X>*

GİRİŞ

Postmodernizmin, Batı'nın kültürel otoritesinin krizine işaret eden yapı sökücü doğası, feminist eleştiriyle önemli bir kesişim noktası oluşturur. Craig Owens'ın “Ötekilerin Söylemi: Feministler ve Postmodernizm” başlıklı makalesi, bu iki düşünsel akım arasındaki etkileşimi irdeleyerek, temsiliyetin ve farklılığın nasıl şekillendiğini tartışmaktadır. Owens, feminist söylemin, postmodernizmin getirdiği yapısal belirsizliklerle nasıl bir araya geldiğini sorgularken, kadınların sanat ve kültürel üretimde nasıl dışlandığını, temsil krizinin cinsiyet bağlamında ne gibi sonuçlar doğurduğunu ele almaktadır.

Craig Owens (1950-1990), çağdaş sanat, postmodernizm, feminizm ve Marksist düşünce üzerine önemli çalışmalar yapmış Amerikalı bir sanat eleştirmenidir. Yale Üniversitesi ve Barnard College'da sanat tarihi profesörü olarak görev yapmış, *October* ve *Art in America* dergilerinde editörlük yaparak sanat dünyasındaki farklı sesleri görünür kılmıştır (Stephanson, 1990).

Postmodernist teoriyi çağdaş sanatla ilişkilendiren Owens, özellikle kadın sanatçıların temsili, görsellik ve kültürel eleştiri üzerine yoğunlaşmıştır. Eleştirel yaklaşımını “paralel” terimiyle tanımlayan Owens, sanatın toplumsal ve politik bağlamlarını analiz ederek Avro-merkezci yaklaşımları sorgulamıştır.

Onun düşünceleri, günümüzde “kesişimsellik” kavramıyla örtüşen tartışmalara zemin hazırlamıştır (Peck, 2018).

Bu çalışmada, Owens’ın makalesini postmodernizmin temel argümanları çerçevesinde analiz ederek, feminist eleştirinin postmodern söyleme katkıları tartışılmaktadır. Ayrıca, temsiliyetin sınırları, kadın sanatçılar ve teorisyenlerin bu bağlamda nasıl konumlandıkları ve sanatın politik boyutu gibi konular üzerinde durulmaktadır. Owens’ın ele aldığı meselelerin günümüz sanat ve kültür anlayışı üzerindeki etkilerini değerlendirilerek, feminist postmodernizmin anlam dünyasına dair daha derin bir kavrayış sunulması amaçlanmaktadır.

1. FEMİNİZMİN SANAT ALANINDAKİ TARİHSEL GELİŞİMİ VE ÖRGÜTLÜ MÜCADELE

Feminizm, kadınların toplumsal, siyasal ve ekonomik haklarını savunan köklü bir düşünce sistemidir. Aydınlanma döneminden itibaren şekillenmeye başlayan feminist düşünce, Mary Wollstonecraft’ın Kadın Haklarının Savunulması (1792) ve Olympe de Gouges’un Kadın ve Yurttaş Hakları Bildirgesi (1791) gibi metinlerle ivme kazanmıştır. 19. yüzyılda Stanton ve Anthony gibi öncüler oy hakkı ve yurttaşlık taleplerini dile getirirken (Donovan, 1997, s. 48-53), 20. yüzyılın başlarında Marksist ve varoluşçu feminizm gibi teorik yönelimler gelişmiştir. Simone de Beauvoir’ın İkinci Cins (1949) adlı eseri, kadının toplumsal “öteki” olarak konumunu tartışarak feminizm literatürüne önemli katkı sağlamıştır (Donovan, 1997, s. 137-142). 1960’larla birlikte ikinci dalga feminizm sahneye çıkmış; Kate Millett’in Cinsel Politika (1969) ve Shulamith Firestone’un Cinselliğin Diyalektiği (1970) gibi eserleri, patriarkal baskı sisteme yönelik radikal eleştiriler sunmuştur.

Bu teorik arka planla paralel olarak, sanatta feminist hareket de 1960’ların sonlarında görünür hâle gelmiştir. Kadın sanatçılar, hem sanat üretiminde hem de sanat tarihinin yazımında maruz kaldıkları sistematik dışlanmayı sorgulamaya başlamıştır. Linda Nochlin’in “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” (1971) adlı makalesi, bu tartışmayı akademik düzleme taşıyarak, sanat dünyasındaki eril normlara dayalı yapıyı açığa çıkarmıştır (Peterson ve Mathews, 2008, s. 19). Rozsika Parker ve Griselda Pollock’un Old Mistresses (1991) adlı eseri ise sanat tarihinin ideolojik bir kurgu olduğunu ve kadın sanatçıların bu yapının dışında bırakıldığını detaylı biçimde analiz etmiştir (Peterson ve Mathews, 2008, s. 17).

Kadın sanatçıların örgütlü mücadelesi de bu dönemde kurumsallaşmaya

başlamıştır. 1969’da New York’ta kurulan Women Artists in Revolution (WAR) ve 1970’te Lucy Lippard liderliğinde oluşturulan Committee of Women Artists, müze ve galerilerdeki cinsiyet eşitsizliğine karşı kolektif bir ses olmuştur. Bu yapılar 1971’de “Kadınlar Kadınları Seçiyor” sergisiyle kamusal görünürlük yaratmıştır (Peterson ve Mathews, 2008, s. 19). Aynı dönemde siyah feminist sanatçılar da ırk ve cinsiyet kesişimini sanat pratiğinde görünür kılmış; Faith Ringgold ve Michele Wallace’ın kurduğu Women Students and Artists for Black Art Liberation bu çabanın örneklerindendir (s. 19-20). 1985’te kurulan Guerrilla Girls kolektifi ise müzelerdeki temsiliyet eşitsizliğini afiş ve performanslarla teşhir etmiş, “Kadınların müzeye girebilmeleri için illaki çıplak mı olmaları gerekir?” sorusuyla sanat tarihinin cinsiyetçi bakışını radikal biçimde eleştirmiştir (s. 7-8). Bu örnekler, feminist sanat hareketinin yalnızca teorik değil, doğrudan eyleme dayalı bir mücadele alanı yarattığını göstermektedir.

1.1. Amaç ve Yöntem

Bu çalışmanın temel amacı, Craig Owens’ın 1983 yılında yayımlanan “The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism” başlıklı makalesini hem teorik hem de sanatsal bağlamda inceleyerek, feminizm ile postmodernizm arasındaki kesişim noktalarını açığa çıkarmaktır. Feminist eleştirinin, postmodern temsil anlayışıyla nasıl bir ilişki kurduğunu ve bu ilişkinin sanat alanındaki yansımalarını sorgulamak, çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır. Özellikle kadın sanatçıların temsili, kültürel farklılıkların görünür kılınması ve ataerkil sanat anlayışına karşı geliştirilen alternatif söylemler bu bağlamda değerlendirilmektedir. Ayrıca Owens’ın ortaya koyduğu görüşler üzerinden, feminist postmodernizmin çağdaş sanat düşüncesine katkıları irdelenmektedir.

Bu amaç doğrultusunda, nitel bir araştırma yöntemi benimsenmiş; metin temelli eleştirel çözümleme yoluyla Owens’ın makalesi kavramsal çerçevede değerlendirilmiştir. Feminist teori, postmodern temsil eleştirisi ve sanat sosyolojisi alanındaki kuramsal yaklaşımlar ışığında metin analizleri gerçekleştirilmiş; Mary Kelly, Martha Rosler, Cindy Sherman gibi feminist sanatçıların eserlerinden örnekler yoluyla Owens’ın görüşlerinin sanat pratiğindeki yansımaları desteklenmiştir. Ayrıca, feminizmin tarihsel gelişim süreci, feminist sanat hareketleri ve feminist eleştirinin sanat tarihine katkıları, ilgili literatür taramasıyla kapsamlı biçimde ele alınmıştır. Böylece hem makalenin bağlamsal anlamı derinleştirilmiş hem de günümüz feminist sanat söylemiyle ilişkisi ortaya konulmuştur.

2. CRAIG OWENS, “THE DISCOURSE OF OTHERS: FEMİNİSTS AND POSTMODERNİSM” (1983)

Jean-François Lyotard, *Postmodern Durum* adlı eserinde, postmodern bilginin yalnızca bir iktidar aracı olmadığını, aynı zamanda farklılıklara olan duyarlılığı artırarak ölçülemezliğe yönelik bir tolerans geliştirdiğini ifade eder. Postmodern bilgi, böylece sabit ve mutlak doğrular yerine çoğulluğa ve heterojenliğe açık bir düşünsel zemine işaret eder (Lyotard, 1997).

Craig Owens ise incelediğimiz makalesinde, postmodernizmin genellikle hem destekçileri hem de karşıtları tarafından, Batı Avrupa kültürüne ve kurumlarına atfedilen kültürel otoritenin krizine işaret eden bir durum olarak ele alındığını belirtir. Owens’a göre, Avrupa uygarlığının hegemonyasının sona ermekte olduğu fikri, 1950’lerin ortalarından itibaren başka kültürlerle karşılaşmanın kaçınılmaz hale gelmesiyle pekişmiştir. Bu durumu en açık şekilde dile getirenlerden biri olan Paul Ricoeur, 1962 yılında “birçok kültürün keşfinin asla zararsız bir deneyim olmadığını” yazarak, Batı’nın kültürel üstünlüğünün sorgulanmaya başlandığını vurgulamıştır (Owens, 1983, s. 1).

Owens, kültürel tekelin sona erdiğini kabul ettiğimizde, yalnızca bir kültürün değil, birden fazla kültürün varlığını da fark ettiğimizi ve bu durumun kendi kültürel keşiflerimizin anlamını tehdit ettiğini dile getirir. Ona göre, ötekilerin de varlığı, bizim de onların arasında “öteki” olabileceğimiz olasılığını gündeme getirir. Anlamaların ve hedeflerin belirsizleştiği bu ortamda, uygarlıklar arasında yalnızca izler ve harabeler arasında dolaşıldığını, insanlığın adeta hayali bir müzeye dönüştüğünü ifade eder (Owens, 1983, s. 1-2).

Postmodern çoğulculuk, Owens’a göre, bireyleri ötekilerin arasında bir öteki konumuna indirirken, kültürel kimliğin sürekliliğini ve bütünlüğünü de tehdit eder hale gelmiştir. Bu bağlamda yalnızca Batı kültürünün hegemonyası değil, aynı zamanda bir kültür olarak kendi kimliğimizin de tehlikeye girdiği görülür. Owens, bu durumun kültürün sanıldığı kadar homojen ya da yekpare olmadığını gösterdiğini savunur (Owens, 1983, s. 2).

Modern dönemde sanat eserinin otoritesi, dünyanın özgün bir vizyonunu temsil etme iddiasına dayanırken, bu otorite artık eserin tekilliğinde ya da özgünlüğünde değil, eserin üretildiği tarihsel koşullar ve kullanılan biçimlerin anlamında temellenmektedir. Bu durum, modern estetiğin evrenselliğine dayalı bir yaklaşımı yansıtır (Owens, 1983, s. 2). Lyotard da bu bağlamda, modern estetiği nostaljik bir yüce estetik olarak tanımlar. Ona göre “yüce”, haz ile acının özgün bir bileşimidir: aklın temsile dair doyum sağlayan yönleri ile imgelemin

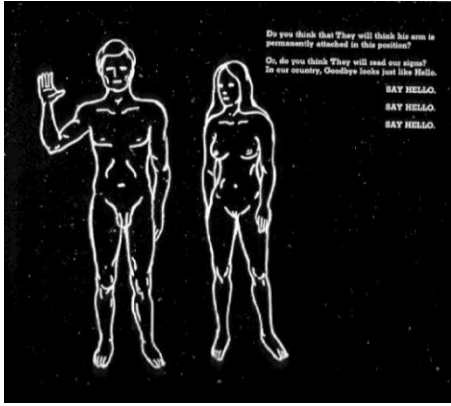
kavramla tam anlamıyla örtüşmemesinden kaynaklanan yetersizlik hissinin iç içe geçtiği bir deneyimdir (Lyotard, 1994, s. 57).

Owens, postmodernist çalışmaların yalnızca bu tür bir otoriteyi reddetmekle kalmayıp, aynı zamanda bu otoriteyi doğuran bütün iddiaları bilinçli olarak sorgulayıp çürütmeyi amaçladığını belirtir. Bu nedenle postmodernist sanat ve kuram sıklıkla yapıcı olmayan, temsilin merkezine yerleşmiş, Batılı, eril, üniter özneyi hedef alan eleştiriler üretir. Bu temsil anlayışının merkezinde yer alan özne, Batı’nın kurucu ve norm belirleyici erkek figürüdür (Owens, 1983, s. 2).

Postmodernist sanatçılar ve düşünürler, toplumsal cinsiyet farklarının temelinde temsil olgusunun yattığını savunurlar. Hem feminist kuramcılar hem de postmodern düşünürler için temsil, gerçekliğin bir taklidi olmaktan çok, kültürün kendine dair inşa ettiği bir görünümdür. Bu nedenle postmodernist söylem, temsile izin veren güç yapılarını ifşa etmeyi ve onları sorgulamayı hedefler (Peterson & Mathews, 2008, s. 37). Owens’a göre, bu süreçte neyin temsil edilebilir olduğu değil, temsili mümkün kılan ve diğerlerini dışlayan, geçersizleştiren sistemlerin nasıl işlediği önem kazanır (Owens, 1983, s. 2).

Owens, Batı temsili içerisinde meşruiyetten dışlanan unsurlar arasında kadınların da bulunduğunu belirtir. Bu dışlanma, genellikle kadınların özne olarak değil, yalnızca temsil nesnesi olarak var olmasına dayalıdır. Bu bağlamda kadın imgesinin eksikliğinden ziyade, bu imgenin meşru özne olarak temsile katılamamasından söz eder. Kadınların baskın kültürde bir eksiklik yarattığını, kendilerini temsil edebilmek için çoğu zaman erkeksi bir pozisyon almak zorunda kaldıklarını ifade eder. Bu nedenle kadınlık, sıklıkla sahte temsil, simülasyon ve baştan çıkarma gibi temsili stratejilerle ilişkilendirilir (Owens, 1983, s. 2).

Craig Owens, çağdaş sanatta alegorik eğilim üzerine kaleme aldığı makaleler dizisinin ikinci bölümünde, Laurie Anderson’un çoklu medya performansı *Hareket Halindeki Amerikalıları* (Americans on the Move) incelemiş ve bu eseri postmodernist bir anlatı biçimi olarak tanımlamıştır. Anderson’ın çalışması, sanatçıların arka planında yer alan bir ekrana yansıtılan görseller eşliğinde, sahne üzerindeki sözlü anlatım ile ilerlemektedir. Performansın açılışında, Pioneer uzay aracına eklenen çıplak bir kadın ve erkek figürünün şematik temsili gösterilmekte; erkek figür, sağ kolunu yukarı kaldırmış şekilde, selam verir biçimde sunulmaktadır. Görsel hakkında bilgi veren sesin belirgin biçimde erkek oluşu, temsildeki cinsiyet farkını daha baştan kurmaktadır. Üstelik figürlerin jestleri işaret diliyle kodlanmış, bu imgeler uzaya gönderilmiştir (Owens, 1983, s. 3)



Şekil 1. Laurie Anderson “Öncü Uzak Aracı Amblemi, Hareket Halinde Amerikalılar” 1977, multi-medya performans.

Owens bu sahneyi, görselin iki farklı alımlama biçimiyle yorumlamaktadır: İlki, uzaylı alıcının bu görüntünün sadece bir temsili resim olduğunu düşünmesi ve bu nedenle, Dünya üzerindeki erkeklerin daima sağ kolları havada yürüdükleri gibi yanlış bir sonuca ulaşmasıdır. İkinci olasılık ise bu jestin doğrudan kendisine yönelik olduğunu varsayması ve anlamını çözmeye çalışmasıdır. Ancak bu da anlamın bulanıklaşmasına yol açar; zira aynı jest hem selamlamayı hem de vedayı, hatta “Dur!” emrini ya da bir yemin jestini ifade edebilir. Dolayısıyla anlam, işaretin bağlamına göre sürekli kayar. Anderson’un metni, bu tekil işaretin taşıdığı çoklu ve çelişkili anlamlar üzerinden, sabit bir okumaya direnç gösteren bir yapı sunar (Owens, 1983, s. 3).

Owens, burada göz ardı edilen önemli bir noktaya dikkat çeker: Görselleştirilen cinsiyet farklılığı. İnsanlığı temsilen gönderilen figürlerde, erkek konuşan özne pozisyonundadır; kadın ise yalnızca temsil edilmekle kalır. Bu temsil, yalnızca anatomik bir farkın sunumu değildir; aynı zamanda kültürün, cinsiyet farklılıklarına atfettiği anlamların bir göstergesidir. Erkek figür, ona toplumsal olarak atfedilen güç ve prestij ile anlamın merkezinde konumlandırılırken, kadın figür edilgen bir simgeye indirgenmiştir (Owens, 1980, s. 69).

Owens, postmodernizme dair her türlü söylemin, bir tür kuramsal çerçeveye oturduğunu belirtir. Feminist sanat pratiklerinin çağdaş kültürde hemen her alanda görünür hale gelmesi, ona göre yakın dönemin en belirgin kültürel gelişmelerinden biridir. Marjinalleştirilmiş veya hafife alınmış çalışmaların yeniden gündeme getirilmesi, modernist sanat anlayışının sorgulanmasına katkı sağlamıştır. Nitekim Martha Rosler da sanat eserine atfedilen ayrıcalıklı konumun sorgulanmasının, modernizmin çözülmesinde etkili olduğunu ifade etmektedir

(Rosler, 1981).

Owens’a göre, postmodern kültürün en çarpıcı yanlarından biri ısrarlı bir feminist sesin varlığıdır. Ancak postmodernist kuramların bu sesi ya bastırdığı ya da görmezden geldiği görülmektedir. Cinsiyet farkına ilişkin tartışmaların azlığı ve kadın kuramcılarının postmodernizm tartışmalarında yeterince yer almaması, Owens’a göre, postmodernizmin de kadınları dışlamak üzere inşa edilmiş yeni bir eril kurgu olabileceğini düşündürmektedir (Owens, 1983, s. 4). Oysa postmodern düşünce, ikili karşıtlıklar (binary oppositions) üzerine kurulamaz. Binarizme yönelik eleştiriler kimi zaman “entelektüel moda” olarak küçümsense de aslında kavramsal hiyerarşilerin sorgulanması bakımından zorunludur. Lyotard’ın belirttiği gibi, “muhalafet yoluyla düşünmek, postmodern bilginin en canlı formlarına karşılık gelmez” (Lyotard J. F., 1984). Dolayısıyla, Owens’a göre öğrenilmesi gereken şey; farklılığı çatışma yaratmaksızın kavrayabilmenin yollarıdır.

Owens, bazı erkek eleştirmenlerin feminizme mesafeli yaklaşımlarına da değinmiştir. Feminist söyleme saygı duyan pek çok erkek eleştirmen, kadın meslektaşlarının geliştirmeye çalıştığı diyalog ortamına katılmayı reddetmiştir. Feminist söylem, zamanın çoğulcu yapısının bir parçası olarak kabul edilmiş; böylece farklılığa yaptığı vurgu sayesinde, çeşitli kurtuluş ve özgürlük hareketleriyle (etnik gruplar, komşuluk hareketleri, karşı kültürler, öğrenci hareketleri vb.) bir tür koalisyonla sürüklenmiştir (Owens, 1983, s. 5). Clement Greenberg’in hazırladığı bir listede, feminizmin bu farklı hareketlerle özdeşleştirilerek, “fark”ın tekil ve indirgenmiş bir kategori olarak sunulması eleştirilmiştir. Bu durum, ataerkilliğe yönelik özgül eleştirilerin bastırılmasına ve kadınların yalnızca simgesel bir temsil düzlemine indirgenmesine yol açmıştır (Greenberg, 1961).

Fredric Jameson da benzer biçimde, siyah ve etnik kültürlerin, kadın ve eşcinsel edebiyatlarının, halk sanatı gibi marjinal seslerin bir araya getirilmesi gerektiğini vurgulamıştır (Jameson, 1991). Ancak Owens, bu tür birleşik temsillerin, cinsel baskı ve eşitsizlik konularının göz ardı edilmesine yol açabileceği uyarısında bulunur. Ona göre, cinsel eşitsizliğin yalnızca sınıf mücadelesiyle açıklanması yetersizdir; çünkü cinsiyet ayrımı, yalnızca iş bölümüne indirgenemez (Owens, 1983, s. 5). Bu yaklaşım, feminizm ile Marksizm arasında bir karşıtlık yaratma riski taşımaktadır. Marksist söylemde üretim, karakteristik biçimde erkek faaliyet olarak tanımlanırken; üretken olmayan ya da üreme emeğiyle sınırlı kadın emeği, tarihsel olarak erkek egemen devlet aygıtının dışında konumlandırılmıştır (Marx & Engels, 1846).

Son olarak, psikanaliz bağlamında feminist sanat pratiklerine değinen Owens, birçok feminist sanatçının, fallosentrik söylemden uzaklaşmak için Lacancı psikanalizden etkilenmiş kadın kuramcılarla (Luce Irigaray, Hélène Cixous, Montrelay vb.) teorik bir ittifak kurduğunu belirtir. Feminist sanatçılar için eleştirel yazın, yalnızca kuramsal değil, aynı zamanda stratejik bir müdahale alanıdır. Owens, Martha Rosler’in fotoğraf alanında belgesel estetiği üzerine yazdığı eleştirileri, bu çabanın en yetkin örnekleri arasında değerlendirir (Owens, 1983, s. 6).

Owens, Mary Kelly’nin *Post-Partum Document* (1973–1979) adlı yapıtını, postmodern sanatın temsile ve anlatıya dair kabullerini sorgulayan önemli bir örnek olarak ele alır. Altı bölüm ve 165 parçadan oluşan bu çalışma, sanatçının oğlunun ilk altı yılını psikanalitik, dilbilimsel ve arkeolojik yöntemleri harmanlayarak kronikleştirir. Kelly, bu eserinde annenin çocuğa dair fantezilerini ve anneliğin Lacancı bir sorgulamasını görünür kılar. Ayrıca kadın fetişizmine dair kanıtlar sunarak fetişizmin yalnızca erkeklere özgü bir sapkınlık olduğu yönündeki geleneksel teorilere karşı çıkar (Owens, 1983, s. 6).



Şekil 2. Mary Kelly “*Post Partum Document (Doğum Sonrası Belgesi)*” 1973-79, sanatçının altı yıl boyunca bebeği ile olan ilişkisini araştıran belgeler.

Lyotard (1984), postmodern durumu modernitenin evrensel kurtuluş anlatılarına duyulan inancın kayıpla tanımlar (Lyotard J. F., 1984). Owens’a göre bu dönemde anlatıların meşrulaştırıcı gücü zayıflamış, temsilin bütüncül iddiası çökmüştür. Modern insanın dünyayı temsil yoluyla kavradığı düşüncesi, Owens’ın ifadesiyle “dünyanın resim olarak fethi” biçimini alır (Owens, 1983, s. 6). Jameson ise bu süreci bireyin tarih içinde konumlanma yetisinin kaybı ve

“şizofrenik” bir zamansallık deneyimi olarak değerlendirir (Jameson, 1991).

Postmodern dönemde ustalık miti de çözülmeye başlamıştır. Martha Rosler’in *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974–75) adlı işi, fotoğrafın nesnelliğini ve yazının otoritesini sarsar. Rosler, temsilin gerçekliği açıklamak yerine onu sürekli erteler ve muğlaklaştırır (Owens, 1983, s. 10). Mulvey (1975), modern temsilde kadın bedeninin “erkek bakışı”nın pasif nesnesi hâline geldiğini belirtir (Mulvey, 1975).

Feminist kuramcı Luce Irigaray, görselliğin kültürümüzde ayrıcalıklı konumunun bedensel deneyimi yoksullaştırdığını savunur (Irigaray, 1985). Owens, Freud’un fetişizm kuramını aktararak erkek çocuğun annenin fallik olmayan bedenini travmatik bir eksiklik olarak deneyimlediğini ve bu boşluğu fetiş nesnelerle doldurduğunu ifade eder (Owens, 1983, s. 10). Jane Gallop ise fallusun imtiyazlı bir belirteç hâline getirilişinin, kadının tarih boyunca eksiklik üzerinden tanımlanmasına zemin hazırladığını ileri sürer (Gallop, 1982).

Griselda Pollock, modernist sanat tarihinin kadın sanatçıyı görünmez kıldığını ve patriyarkal söylemin merkezden dışladığını vurgular (Pollock, 1988). Linda Nochlin de benzer biçimde, kadınların tarihsel olarak “büyük sanatçı” konumundan bilinçli biçimde uzak tutulduğunu belirtir (Nochlin, 1971).



Şekil 3. Cindy Sherman “*Cthulhu’nun Aynadaki Yansıması*” 2017.

Bu bağlamda Cindy Sherman’ın *Untitled Film Stills* serisi, kadın temsillerinin erkek fantezilerinin maskesi olarak nasıl kurgulandığını açığa çıkarır. Cixous’nun ifadesiyle, “Kadın temsilde yer aldığı anda, çoğunlukla erkeğin arzusunu temsil etmesi beklenir” (Cixous, 1975). Barbara Kruger’in “Bakışınız Yüzümün Kenarına Çarpıyor” işi ise bakışın nesneleştirici gücünü ifşa ederken alternatif anlam alanları yaratır (Owens, 1983, s. 13).

Owens, tüm bu üretimlerin modernitenin kesinlik iddiasının yitimiyle ortaya çıktığını ve temsille gerçeklik arasındaki sınırların belirsizleştiği bir dönemi

işaret ettiğini belirtir. Feminizm, fark ve çoğulluk ısrarıyla bu belirsizlik içinde yeni düşünce biçimlerinin kapısını aralar (Owens, 1983, s. 13).

Sonuç olarak Owens’un temsiliyet eleştirisi, postmodern düşüncenin sanat alanındaki yansımalarını anlamak açısından temel bir duraktır. Onun düşüncesi, temsiliyetin krizini hem teorik hem de pratik boyutlarıyla ele alarak, feminist ve queer sanat eleştirileriyle kesişimsel bir zemin oluşturur. Bu zemin, sadece sanat eserlerinin değil, sanat kurumlarının, küratoryal pratiklerin ve sanat tarihinin kendisinin de yeniden düşünülmesini gerektirir.

SONUÇ

En eski toplumlarda anaerkil yapı hakimken, insanlar doğa ile iç içe, doğaya saygılı ve doğa ile bütünleşmiş şekilde yaşamışlardır. Birçok doğa olayı veya doğadaki bitki, hayvan vs. kutsal kabul edilmiştir bu dönemlerde. Ancak yerleşik hayata geçiş ile mülkiyetin önemli olduğu dönemlerde (özellikle Roma Dönemi) savaşçılığın hakimiyeti ile toplumlardaki yapıda ciddi bir değişim yaşanmış ve ataerkillik geçerli olmuştur. Hristiyan Orta Çağ’ında anaerkil dönem/ paganlığı sembolize eden, hatırlatan her şey, kötü olarak yaftalanmış, doğayla iletişimi, bilgisi, hassasiyeti yüksek olan kadınlardan korkulup, bu kadınlar “cadı”lıkla suçlanıp, feci şekilde öldürülmüştür.

İnsan olarak doğmuş olmanın getirdiği hakları kazanmak ve cinsiyet ayrımcılığından kurtulmak için kadınlar, 18. yüzyıldan bu yana ciddi mücadeleler vermektedir. Ne yazık ki toplumların en ileri ve hassasiyeti yüksek olan sanat kesiminde de bu cinsiyet ayrımcılığının olması, trajik bir durumdur. Kadın sanatçılar ve teorisyenler, cinsiyet ayrımcılığı ile mücadelede hâkim olan ‘beyaz-erkek-heteroseksüel-egemen’ görüşüne karşı ötekileştirilen diğer ‘eşcinsel, siyah, azınlık’ gruplarla bir iş birliği içerisine girmiştir. Craig Owens da cinsel kimliği ile ötekileştirilen, oldukça etkili yazılar yazan bir sanat eleştirmenidir. Bu incelediğimiz makalesinde de hem feminizm hem de postmodernizm konusunda, değinilmemiş önemli fikirler beyan etmiştir. Modernizm’le yüceleştirilen, postmodernizm’le göz ardı edilen ‘deha’ kavramına yaklaşımı, tartışmalıdır. Bundan vaz geçilmesi, ötekinin kabulü ile bizim ötekileştirilmemiz sonucu doğurup doğurmayacağını sorgulamaktadır. Artık Batı egemenliğinin sona ermesi ve hâkim eril temsil olgusunun değişiminin gerekli olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Beauvoir, S. D. (1949). *Deuxième Sexe (İkinci Cins)*. Fransa: Librairie Gallimard.
- Cixous, H. (1975). The Laugh of the Medusa. *Signs*, 1(4), s. 875–893. 07 04, 2025 tarihinde alındı
- Donovan, J. (1997). *Feminist Teori* (Birinci b.). (M. G. A. Bora, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Engels, F. (1884). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. İstanbul: Sayfa Yayınları. 2011 tarihinde alındı
- Engels, K. M. (1846). *The German Ideology*. Prometheus Kitap.
- Firestone, S. (1970). *Cinselliğin Diyalektiği* (1993 tarihli 2. Baskı b.). (Y. Salman, Çev.) Payel Yayınları.
- Gallop, J. (1982). *The Daughter’s Seduction: Feminism and Psychoanalysis*. Cornell University Press.
- Gouges, O. d. (1791). *Histoire et Patrimoine*. Assemblée nationale: <https://www.assemblee-nationale.fr/dyn/histoire-et-patrimoine/revolution-francaise/declaration-des-droits-de-la-femme-et-de-la-citoyenne-olympede-gouges#:~:text=Olympe%20de%20Gouges%20revendique%20pour,libre%2C%20la%20cr%C3%A9ation%20de%20maternit%C3%A9s> adresinden alındı
- Greenberg, C. (1961). *Modernist Painting*. 07 04, 2025 tarihinde Columbia University: https://www.columbia.edu/itc/barnard/arthist/wolff/pdfs/week4_greenberg.pdf adresinden alındı.
- Irigaray, L. (1985). *Speculum of the Other Woman*. (G. C. Gill, Çev.) New York: Cornell University Press.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. 07 04, 2025 tarihinde University of Wisconsin: <https://web.education.wisc.edu/halverson/wp-content/uploads/sites/33/2012/12/jameson.pdf> adresinden alındı.
- Lyotard, J. F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minnesota : University Of Minnesota Press.
- Lyotard, J.-F. (1994). Postmodern Nedir Sorusuna Cevap. J. F. Fredric Jameson, & N. Zekâ (Dü.) içinde, *Postmodernizm* (D. S. G. Nadiş, Çev., İkinci Baskı b., s. 57). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Lyotard, J.-F. (1997). *Postmodern Durum* (2. Basım b.). (A. Çiğdem, Çev.) Ankara:

Vadi Yayınları.

- Millett, K. (1969). *Cinsel Politika* . (S. Selvi, Çev.) İstanbul: Can Yayınları. 2024 tarihinde alındı.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 3(16), s. 6-18. doi:https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6
- Nochlin, L. (1971). Why Have There Been No Great Women Artists? *Artnews*, 9(69), s. 22–39. Art News: https://www.writing.upenn.edu/library/Nochlin-Linda_Why-Have-There-Been-No-Great-Women-Artists.pdf adresinden alındı.
- Owens, C. (1980). The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. *October*, 2(13), s. 68–90.
- Owens, C. (1983). The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism. *Anti-Estetikte Postmodern Kültür Üzerine Denemeler*, s. 1.
- Peck, A. (2018, 03 14). *Craig Owens: Portrait of a Young Critic*. 03 24, 2025 tarihinde Frieze: https://frieze.com/article/craig-owens-portrait-young-critic adresinden alındı.
- Pollock, G. (1988). *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*. London: Routledge.
- Rosler, M. (1981). *In, Around, and Afterthoughts*. 07 04, 2025 tarihinde https://www.shane-anderson.com/teach/wp-content/uploads/2013/04/Rosler-In_around.pdf adresinden alındı.
- Rozsika Parker, G. P. (1991). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology– January 1, 1991-* . İstanbul: Pandora.
- Stephanson, A. (1990). Interview with Craig Owens . *October*, 27, 55-71 . doi:https://doi.org/10.2307/466307
- Thalia Gouma-Peterson, P. M. (2008). *Sanat, Cinsiyet* (Birinci b.). (A. Antmen, Dü., & E. S. A. Antmen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wollstonecraft, M. (1792). *A Vindication Of Rights Of Woman*. Londra: Johnson St. Paul Kilisesi . 2020 tarihinde alındı.

11. BÖLÜM

HASTALIKLAR VE TİPOGRAFI: GÖRÜNMEYENİ GÖRÜNÜR KILMAK

Arş. Gör. Sinem ÜNAL GERDAN

Yıldız Teknik Üniversitesi

Sanat Bölümü

sinem.unal@yildiz.edu.tr

https://orcid.org/0000-0002-8599-6753

GİRİŞ

Tipografi yalnızca harflerin diziliş biçimi değil, aynı zamanda insanlarla bilgi arasındaki görünmez köprüdür. Bir sayfanın sessizce nasıl okunacağını, hangi bilginin önce göze çarpacağını, hangi duygunun aktarılacağını belirleyen bu disiplin; görsel estetiğin çok ötesinde, erişimin ve iletişimin merkezinde yer alır. “Tipografi, yazılı metni yalnızca görsel olarak estetik hale getirmekle kalmaz, aynı zamanda okuma sürecini kolaylaştıran bir düzenleme sanatıdır” (Adobe, 2025).

Yazılı dilin görsel organizasyonuna odaklanan bu iletişim tasarımı alanı; harf biçimlerinden satır ve karakter aralıklarına kadar birçok unsur aracılığıyla anlamın yapılandırılmasına katkı sağlar (Brighurst, 2004). Bu nedenle tipografi, yalnızca bir biçim verme işi değil, aynı zamanda içeriğin nasıl algılandığını doğrudan etkileyen bir görsel dildir.

Tipografik kararlar çoğu zaman fark edilmeden etkiler yaratır. Serif yazı tipleri, harflerin uçlarındaki çıkıntılarla metne yön kazandırırken; sans serif yazı tipleri, bu süslemelerden arındırılmış yapısıyla daha sade ve modern bir okuma deneyimi sunar (Lupton, 2014). Bu farklılıklar yalnızca estetik tercihlere değil, aynı zamanda okuyucunun bilişsel ihtiyaçlarına ve bağlama uygunluğa da dayanır.

19. yüzyıldan itibaren devam eden okunabilirlik tartışmaları, tipografinin yalnızca güzellik değil, işlevle ilgili olduğunu göstermektedir. Akademik metinlerde sıklıkla kullanılan serif yazı tipleri (örneğin Times New Roman), geleneksel yapılarıyla uzun metinler için tercih edilirken; dijital ortamlarda sans serif yazı tipleri (örneğin Arial, Verdana), daha sade ve açık yapıları nedeniyle yaygın olarak kullanılmaktadır (Dyson, 2004). Özellikle ekran temelli okumada, satır uzunluğu ve harf yoğunluğunun okuma performansına etkisi büyüktür. Dyson'ın vurguladığı gibi, tipografi dijital bağlamda farklı bir işlevsellik kazanmakta, sade yapılar daha verimli hale gelmektedir. Benzer biçimde, Lund (1999), kullanıcıların dijital ortamlarda daha hızlı bilgi taraması yapabilmesi için yalın harf yapılarına yöneldiğini belirtir.

Dijitalleşme süreci, tipografik araçları hem teknik hem de insani açıdan daha erişilebilir kılmıştır. Görme bozuklukları, disleksi, otizm spektrumu ya da yaşa bağlı bilişsel gerilemeler gibi durumlara özel yazı karakterlerinin tasarlanması ve test edilmesi artık daha mümkündür. Bigelow (2019), dijital fontların yalnızca okunabilirlik değil, görsel algı ve bilişsel erişim üzerine yeni araştırma alanları sunduğunu vurgular. Deneyisel yazı tipleri, yalnızca estetik çeşitlilik değil, aynı zamanda bireysel farklılıklara göre uyarlanabilir okuma ortamları yaratmaktadır.

Tarihin ikonik sans serif yazı karakterlerinden Akzidenz-Grotesk (1898) ve Helvetica, yönlendirme tabelalarından dijital arayüzlere kadar geniş bir alanda kullanılmıştır. Arial gibi karakterler, yazılı bilginin dijital ortamda kolayca erişilmesini sağlayan evrensel çözümler olarak yer edinmiştir. Ancak tipografi yalnızca bir “görünüm” değil; aynı zamanda erişim, eşitlik ve toplumsal katılım aracıdır (Londoño, 2015). Londoño, tipografinin yalnızca görsel bir unsur değil, aynı zamanda kullanıcı deneyiminin merkezinde yer alan bir erişilebilirlik meselesi olduğunu vurgular.

Bu bağlamda, bu çalışma tipografinin yalnızca estetik bir tercih olmadığını; disleksi, otizm, Alzheimer, görme bozuklukları gibi sağlık ve nörolojik farklılıklara sahip bireyler için hayat kalitesini artıran, iletişim kurmayı mümkün kılan, kapsayıcı bir araç olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır (Thiesen vd. 2015). Bu bilgiler, okuryazarlığın yalnızca bilişsel değil, aynı zamanda görsel ve işitsel uyarılarla şekillenen çok boyutlu bir süreç olduğunu belirterek, tasarım kararlarının bireysel farklılıklara duyarlı olması gerektiğini savunmaktadır. Bu doğrultuda geliştirilen özel yazı tipleri, yalnızca estetik değil, aynı zamanda etik, erişilebilir ve fonksiyonel tasarım anlayışlarını bir araya getiren önemli araçlardır.

1. BRAILLE: DOKUNSAL BİR TIPOGRAFI

Louis Braille tarafından geliştirilen Braille alfabesi, görme engelli bireylerin okuma-yazma becerilerini edinmelerine olanak tanıyan en temel ve devrimsel sistemlerden biridir. Altı noktalı kabartma düzenine dayanan bu yazı sistemi, tipografinin yalnızca görsel değil, aynı zamanda dokunsal bir deneyim aracılığıyla da aktarılabilceğini göstermektedir (Haüy, 2020). Bu yönüyle Braille, tipografinin çok duyulu bir iletişim aracı olarak işlev görebileceğine dair erken örneklerden biridir.

Günümüzde Braille alfabesinin kullanım alanları genişlemiş; dokunsal ekranlar, mobil uygulamalar ve braille baskı makineleri gibi dijital çözümlerle entegre edilmiştir. Bu sistemlerden biri olan BrailleNote Touch Plus 32, Android Oreo tabanlı, 32 hücreli Braille ekranıyla çalışan bir tablet ve not alma cihazıdır. Görme engelli kullanıcıların dijital dünyada bilgiye erişimini artırmak amacıyla geliştirilmiştir (HumanWare, 2021).



Şekil 1. Android Tabanlı Bir Tablet ve Not Alma Cihazı

Yenilikçi dijital çözümler, Braille sisteminin daha erişilebilir ve kullanıcı dostu hâle gelmesini mümkün kılmaktadır. Özellikle Android tabanlı Braille tabletler, kablosuz Braille klavyeler, sesli yönlendirme sistemleri ve entegre ekran okuyucular gibi teknolojiler, görme engelli bireylerin bilgiye eşit erişimini destekleyen güçlü araçlar haline gelmiştir. Bu teknolojik gelişmeler sayesinde Braille, geleneksel alanların ötesine geçerek, dijital çağda da kapsayıcı tasarımın bir parçası olarak yeniden konumlanmaktadır. Eğitim, mesleki yaşam ve gündelik iletişimde Braille'e entegre çözümler sunulması, tipografinin herkes için erişilebilir bilgi mimarisi oluşturmadaki rolünü güçlendirmektedir.

2. DİSLEKSİ DOSTU FONTLAR

Disleksi, harfleri ters görme ya da sıralarını karıştırma gibi okuma zorluklarına yol açan nörolojik bir farklılıktır. Bu durum göz önünde bulundurularak geliştirilen özel yazı tipleri, harflerin daha belirgin, açık ve simetrik olmayan biçimlerde tasarlanmasını amaçlar.

Son yıllarda yapılan çalışmalar, disleksi gibi nörolojik farklılıkların olduğu bireylerde tipografinin belirli bileşenlerinin—örneğin harf aralığı, satır uzunluğu, yazı tipi ve punto büyüklüğü—okuma deneyimini doğrudan etkilediğini ortaya koymaktadır (Jackson, 2014). Bu değişkenlerin okuma hızı ve doğruluğunu artırabileceği öne sürülse de bazı araştırmalarda sonuçların değişkenlik göstermesi, tipografinin etkisini tamamen reddetmek için yeterli değildir. Aksine, bu bulgular tipografinin kişiye özel uyarlanabilir bir araç olarak ele alınması gerektiğini göstermektedir. Özellikle sans serif, monospaced ve büyük punto fontlar gibi özelliklerin bilişsel yükü azaltarak, disleksili bireylerin fonolojik işlemeye daha fazla odaklanmalarını sağladığı belirtilmektedir.

Rello vd. (2016), tipografinin etkisini reddetmek yerine, bireysel uyarlamaların ve dijital ortamların sunduğu esnekliğin önemine vurgu yapar. Özellikle mobil teknolojilerde yazı karakterlerinin kişisel ihtiyaçlara göre şekillendirilebilmesi, önemli bir avantaj olarak değerlendirilir. Bu bağlamda mevcut araştırmalar, her birey için en okunabilir tipografik ortamın belirlenmesi adına büyük potansiyel taşımakta; tipografinin bilişsel farklılıkları destekleyici bir araç olarak geliştirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Taljaard vd. (2023), yapay zekâ destekli tipografik uyarlamaların, öğrenme farklılığı olan bireylerin okuma hızını ve doğruluğunu artırabileceğini; bilişsel yükü azaltarak derin öğrenmeyi destekleyebileceğini ifade etmektedir. Standart tipografik sunumların her okuyucuya aynı şekilde fayda sağlamadığına dikkat çeken çalışma, esnek, özelleştirilebilir ve insan-merkezli tipografi sistemlerinin hem öğrenme farklılığı olan bireyler hem de genel okuyucu kitlesi için daha kapsayıcı çözümler sunabileceğini vurgulamaktadır. Bu doğrultuda, tipografinin yalnızca görsel bir tasarım ögesi değil, bireysel potansiyeli destekleyen pedagojik bir araç olarak değerlendirilmesi gerektiği sonucuna varılmaktadır.

The Quick Brown
Fox Jumps Over
The Lazy Dog

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz0123456789[]{} \ / < > ?

Şekil 2. OpenDyslexic

OpenDyslexic, disleksili bireylerin harfleri ters çevirme, satır kaydırma ve benzer harfleri karıştırma gibi yaygın okuma güçlüklerini azaltmak amacıyla geliştirilmiş, açık kaynaklı bir yazı karakteridir (OpenDyslexic, 2024). Bu fontun özgünlüğü, harflerin alt kısmının görsel olarak ağırlaştırılması ve harf biçimlerinin kolay ayırt edilebilir şekilde tasarlanmasıyla ortaya çıkar. Alt çizgilerin kalınlaştırılması sayesinde harfler adeta “aşağıya çekilerek” görsel sabitlik sağlanır; bu da özellikle satır takibini kolaylaştırarak göz kaymalarını azaltır.

OpenDyslexic’in etkililiğini inceleyen bağımsız çalışmalar, özellikle ilkökul ve ortaokul çağındaki öğrencilerde okuma doğruluğu, anlama kapasitesi ve okuma motivasyonunda belirgin iyileşmeler sağladığını göstermektedir (Broadbent, 2018; Rello & Baeza-Yates, 2016; Jackson, 2014). Bu bulgular, tipografinin yalnızca estetik bir seçim değil, aynı zamanda öğrenme sürecine doğrudan katkı sağlayabilecek işlevsel bir araç olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Bu doğrultuda OpenDyslexic ve benzeri erişilebilir fontlar, tipografinin bireysel bilişsel ihtiyaçlara duyarlı şekilde yeniden tasarlanabileceğini göstermekte; eğitimde kapsayıcılığı ve erişilebilirliği artırmak adına güçlü bir örnek sunmaktadır.

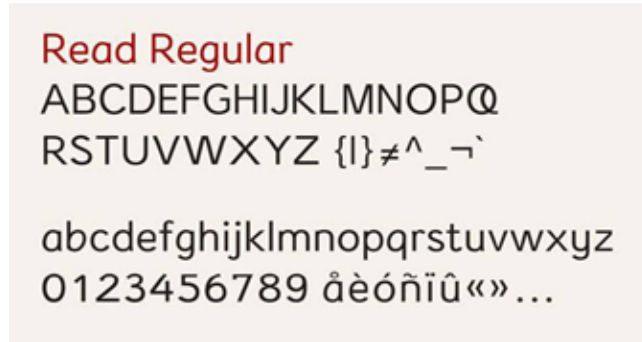
a b c d e f
g h i j k l m
n o p q r s t
u v w x y z

Şekil 3. Dyslexie Font.

Christian Boer tarafından geliştirilen Dyslexie yazı karakteri, disleksi yaşayan bireylerin harfleri ters çevirme, döndürme ve karıştırma gibi bilişsel zorluklarını azaltmak amacıyla özel olarak tasarlanmıştır (Dyslexie Font, 2025). Yazı tipinin temel amacı, harflerin ayırt edilebilirliğini artırarak okuma sürecindeki kafa karışıklığını en aza indirmektir. Bu doğrultuda, harflerin alt bölümlerinin daha ağır tasarlanması, kolay karıştırılan harf çiftlerinin (örneğin “b-d”, “p-q”) özgün biçimlerle birbirinden net şekilde ayrılması ve harfler arası boşlukların artırılması gibi tipografik stratejiler uygulanmıştır (Howarth, 2014).

Bu düzenlemeler, metin algısını kolaylaştırmakta ve disleksili bireylerin okuma sürecinde daha az bilişsel çaba harcayarak daha akıcı bir şekilde ilerlemelerini sağlamaktadır. Boer’in tasarımı, yalnızca görsel bir müdahale değil, aynı zamanda nöroçeşitliliğe duyarlı bir tasarım yaklaşımının somut örneğidir. Özellikle eğitim ortamlarında ve dijital içeriklerde bu tür yazı karakterlerinin kullanımı, okuma güçlüğü yaşayan bireyler için erişilebilirliği artıran önemli bir adımdır.

Bir diğer font olan Read Regular (Şekil 4), Londra’daki Royal College of Art’ta Natascha Frensch tarafından geliştirilen, disleksi dostu bir yazı karakteridir. Gill Dyslexic gibi, bu font da harflerin simetrik aynalanmasını önlemeyi hedefleyerek disleksili bireylerin sık karşılaştığı harf karıştırma sorununu azaltmaya odaklanır (Brown, 2019).



Şekil 4. Dyslexie Font.

Bu yazı karakteri, yalnızca harflerin bireysel yapısına değil, aynı zamanda çevresindeki harflerle olan ilişkisine de önem vermektedir. Her bir karakter, kendisinden önce ya da sonra gelen karakterle birlikte okunabilirliği artıracak şekilde tasarlanmıştır. Maksimum ayırt edicilik sağlamak için, aşağı doğru uzantısı olan harfler (g, j, p, q, y) ve yukarı doğru uzantısı olan harfler (b, d, f, h, k, l) birçok geleneksel fonta kıyasla daha uzun tutulmuştur. Ayrıca, g ve

e gibi harflerin görsel olarak kapanması önlenmiş; u, a, e ve o gibi harflerin iç boşlukları artırılarak daha net bir algı sunması hedeflenmiştir.

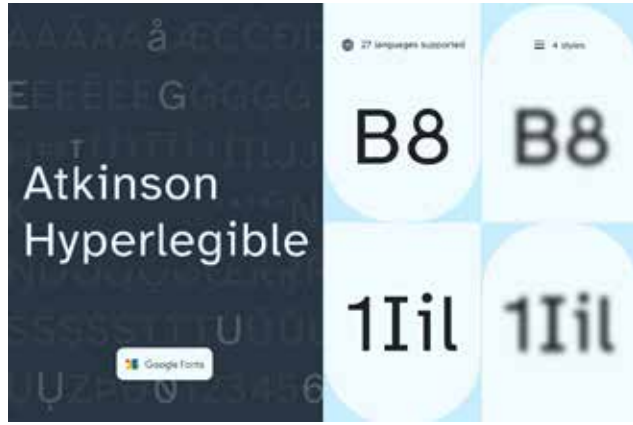
Read Regular, görsel hiyerarşi, denge ve karakterler arası ilişkiler üzerine kurulu detaylı yapısıyla, yalnızca disleksili bireylerin değil; genel kullanıcı kitlesinin de okuma deneyimini iyileştirme potansiyeli taşımaktadır. Bu tür fontlar, tipografinin salt estetik bir unsur değil, öğrenme süreçlerini ve bilişsel erişimi destekleyen tasarım çözümleri olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

3. ALZHEIMER VE DEMANS İÇİN TİPOGRAFI

Alzheimer hastalığı, hafıza, düşünme ve davranış üzerinde bozulmalara yol açan bir demans türüdür ve zamanla günlük yaşam becerilerini ciddi şekilde etkiler (Alzheimer’s Association, 2025). Bu bilişsel gerilemeler, özellikle yazılı bilgiye erişimde zorluklar yaratır. Bu nedenle, tipografik tasarımda sade, okunabilir ve bilişsel yükü azaltan yaklaşımlar benimsemek, Alzheimer hastalarının yaşam kalitesini destekleyen önemli bir etken hâline gelmektedir.

Demans hastaları için tipografi, sadece estetik değil; erişilebilirlik ve bilişsel destek açısından da kritik bir rol oynar. Araştırmalar, sans serif yazı tiplerinin (ör. Arial, Verdana), büyük punto (en az 16 pt), yüksek kontrast ve tanıdık fontların kullanımının okuma sürecini kolaylaştırdığını göstermektedir. Ayrıca, sade mizanpajlar ve yeterli beyaz alan kullanımı da metnin algılanmasını destekler (Ukaegbu, 2023). Bu bulgular, tipografinin yalnızca görsel bir tercih olmadığını; özellikle yaşa bağlı nörolojik değişim yaşayan bireyler için daha iyi iletişimin ve kapsayıcı tasarımın anahtarı olduğunu ortaya koymaktadır. Demans gibi bilişsel zorluklarla yaşayan bireyler için doğru tipografi seçimi, bağımsızlığı ve bilgiye erişimi doğrudan etkileyebilir.

Demans ve Alzheimer gibi nörodejeneratif hastalıklarda, görsel algı zorlukları ve bilişsel gerilemeler okuma sürecini doğrudan etkiler. Bu bağlamda geliştirilen Atkinson Hyperlegible yazı tipi, Braille Institute tarafından özellikle düşük görme yetisine sahip bireyler için tasarlanmış ve karakter tanınırlığını artırmayı hedefleyen özgün bir tipografik çözümdür (Atkinson Hyperlegible – Google Fonts, n.d.).



Şekil 5. Atkinson Hyperlegible

Klasik grotesk sans serif ailesinden ilham alan bu font, okuma sırasında harflerin karıştırılmasını önlemek adına belirgin ve ayırt edici formlar içerir. Harfler arasındaki benzerliklerin azaltılması, özellikle ileri yaşlarda sıkça görülen harfleri ayırt edememe veya satır takibi yapamama gibi sorunlara karşı etkili bir destek sunar. Fontun tasarımında kullanılan dairesel detaylar ise Braille alfabesine görsel bir gönderme yaparak erişilebilirlik ile sembolik anlamı bütünleştirir (Atkinson Hyperlegible Font - Braille Institute, n.d.).

Bu yazı karakteri, yalnızca görme kaybına karşı değil, aynı zamanda bilişsel yavaşlamaların etkisini azaltmaya yönelik okunabilirliği artıran bir araç olarak öne çıkar. Tipografinin, bilgiye erişimi kolaylaştırmakla kalmayıp kognitif destek sunan bir tasarım stratejisi olarak değerlendirilmesi gerektiğini gösteren güçlü bir örnektir.

4. OTİZM SPEKTRUMUNA UYGUN TİPOGRAFI

Otizm spektrumundaki bireyler, özellikle yoğun duyuşsal uyaranlara karşı daha hassas olduklarından, parlak ve doygun renkler tarafından kolayca bunalılabilirler. Bu nedenle, pastel ve nötr tonlar; mat siyah veya açık gri zeminlerle desteklenen tipografik düzenler, görsel bilgiyi daha erişilebilir kılabilir (Careri, 2022). Bu bulgu, tasarımda yalnızca estetik değil, nöroçeşitliliği destekleyen duyuşsal dengeye de odaklanılması gerektiğini vurgular. Renk tercihleri, okuma deneyimini doğrudan etkileyebileceğinden, özellikle otizm spektrumundaki bireyler için uyarlanmış paletler, hem rahatlatıcı hem de işlevsel bir görsel iletişim sağlar.

Bu kapsamda geliştirilen Autism Sans, otizmlili bireylerin yazılı metinleri daha kolay okuyabilmeleri amacıyla özel olarak tasarlanmıştır. Görsel karmaşıklığı azaltan, harfler arası boşluğu artıran ve benzer karakterler arasında belirgin farklar sunan bu font; sadece tipografi alanında değil, nöroçeşitliliğe yönelik toplumsal farkındalığın artmasında da önemli bir rol üstlenmektedir (NeuroLaunch.com, 2024). Autism Sans, tipografinin estetik bir tercih olmanın ötesinde, eğitim ve günlük yaşamda bilgiye erişimi kolaylaştıran dönüştürücü bir araç olduğunu gösterir.



Şekil 6. Inclusive Sans

Benzer biçimde, Inclusive Sans fontu da nöroçeşitlilik göz önünde bulundurularak geliştirilmiş bir başka yazı karakteridir. Avustralyalı tasarımcı Olivia King tarafından tasarlanan bu font, çağdaş neo-grotesk yazı tiplerinin dostça görselliğinden ilham alırken, harf ayrımı, açık konturlar, yüksek x-height ve genişletilmiş harf aralığı gibi erişilebilirlik ilkelerini de bünyesinde barındırır. 500’den fazla dili destekleyen font, Yerli Avustralya dillerini de içerecek şekilde kültürel kapsayıcılığı önemser. King’e göre: “Accessibility should be the default, not the exception” – yani erişilebilirlik bir istisna değil, varsayılan olmalıdır (King, 2024). Erişilebilir ve kapsayıcı bir tasarım anlayışını temel alan Inclusive Sans, yalnızca estetik bir seçim değil, aynı zamanda bilgiye adil erişim için stratejik bir araç olarak değerlendirilebilir. Tipografinin tüm kullanıcılar için eşit deneyimler sunabilmesi adına geliştirilen bu gibi fontlar, özellikle görsel işleme farklılıklarına sahip bireyler için büyük önem taşımaktadır (Google Fonts, 2022).

Inclusive Sans ve Autism Sans gibi fontlar, tasarım dünyasında kapsayıcı iletişim anlayışını pekiştirirken, nöroçeşitli bireyler için daha rahat bir okuma deneyimi sunar. Ancak her tasarım, her zaman bu hassasiyeti gözetmeyebilir.

Aksi takdirde, tipografinin bireylerde fiziksel ve duygusal rahatsızlıklar yaratması mümkündür.

DIGESTIVE

Şekil 7. R is for repulsion

Nitekim bu duruma örnek olarak, Jérémy Landes tarafından tasarlanan Digestive yazı tipi gösterilebilir. Estetik hedefleri özgün olsa da, bu font bazı otizmlili bireylerde ciddi rahatsızlıklara yol açmıştır. Özellikle “e” harfi gibi formlarıyla görsel huzursuzluk yaratan bu yazı karakteri, bazı kullanıcılar tarafından “rahatsız edici”, “okunamaz” ve hatta “migren tetikleyici” olarak tanımlanmıştır (Silvertant, 2021). Bu örnek, tipografinin yalnızca okunabilirlik açısından değil, aynı zamanda duygusal hassasiyetler bağlamında da dikkatle değerlendirilmesi gerektiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, otizm spektrumundaki bireyler için geliştirilen tipografik çözümler, yalnızca bir okuma kolaylığı değil, aynı zamanda eşitlikçi ve saygılı bir iletişim dili inşa etme çabasıdır. Tasarımcıların bu farkındalıkla hareket etmeleri, daha kapsayıcı ve erişilebilir bir görsel kültürün oluşmasına katkı sağlayacaktır.

5. RUHSAL BOZUKLUKLAR VE TIPOGRAFI: KAYGI, DİKKAT, STRES

Tipografi yalnızca bir estetik tercih değil; aynı zamanda okuma hızı, dikkat düzeyi ve zihinsel yorgunluk gibi psikolojik süreçleri doğrudan etkileyen bir unsurdur. Burt, Cooper ve Martin’in (1955) klasikleşmiş çalışmasında, yazı karakterlerinin okunabilirliğine dair yapılan deneylerde; punto büyüklüğü, yazı tipi tasarımı, satır aralığı ve kenar boşluklarının birlikte değerlendirildiğinde birbirlerini etkileyen faktörler olduğu vurgulanmıştır. Özellikle çocuklarda okunabilirliği artırmak amacıyla daha yuvarlak ve sade formların tercih edilmesi gerektiği, yetişkinlerde ise estetik tercihler ve kültürel alışkanlıkların yazı karakteri beğenisinde belirleyici olduğu görülmüştür.

Ayrıca estetik tercihler, bireyin bilinçdışı eğilimleriyle de ilişkilidir. Görsel karmaşıklık, göz yorgunluğu ve dikkat dağınıklığı gibi etmenler, bireyin yazı karakterine yönelik hem bilişsel hem de duygusal tepkilerini şekillendirebilir. Bu bulgular, tipografinin sadece teknik bir konu değil; aynı zamanda algı, dikkat ve duygusal hassasiyet gibi psikolojik boyutları da içeren disiplinlerarası bir araştırma alanı olduğunu göstermektedir.

Bu bağlamda, kullanılan yazı karakterlerinin sade, okunabilir ve dikkat dağıtıcı olmayan özellikler taşıması büyük önem arz eder. Nitekim sans serif yazı tipleri (örneğin Arial, Calibri), yalın hatları ve süssüz görünümleriyle zihinsel yükü azaltabilir ve görsel sadelik yoluyla kaygıyı düşürebilir. Bu fontlar, özellikle yoğun metinlerle çalışan ya da bilgiye erişimde odaklanma problemi yaşayan bireyler için sakinleştirici bir arayüz sağlayabilir.

THE MEDIUM IS
MORE THAN LIKELY
THE
M E S S A G E

Şekil 8. David Carson Tarzında, Kasıtlı Olarak Kopuk Bir Okuma Deneyimi

Amerikalı grafik tasarımcı David Carson, 1990’larda “grunge” estetiğiyle tanınan deneysel tipografi anlayışıyla geleneksel okunabilirlik normlarını sorgulamıştır. Onun ünlü sözü “Bir şeyin okunabilir olması, doğru mesajı ilettiği anlamına gelmez. Bir kişi içeriğe geçmeden önce yazı tipinin gönderdiği mesaj nedir?” ifadesi, tasarımda algı ve duygunun rolünü vurgular (LizzyB, 2021). Carson’ın çalışmaları, yazı tiplerinin yalnızca teknik değil, aynı zamanda psikolojik ve kültürel anlamlar taşıdığını; dolayısıyla yazı karakterinin okurda oluşturduğu ilk izlenimin, mesajın alımlanmasını doğrudan etkileyebileceğini ortaya koyar. Bu yaklaşım, özellikle ruh sağlığı ve iletişim bağlamında, tipografinin işlevsel bir araç olmanın ötesinde, duygusal bir deneyim tasarımı olduğunu da hatırlatır.

Bu tür kaygı azaltıcı tipografilerin yanı sıra, son yıllarda dikkat ve odaklanmayı geliştirmeye yönelik deneysel yazı karakterleri de geliştirilmektedir.

Özellikle dijital uygulamalarda ve dikkat egzersizlerinde kullanılan “yavaşlatıcı” yazı tipleri, okuma hızını bilinçli olarak düşürerek zihinsel farkındalığı artırmayı amaçlamaktadır. Bu tip fontlar, meditasyon uygulamaları, mindfulness eğitimleri ve stres yönetimi içerikleriyle birlikte kullanılmakta; okuyucunun satırlarda acele etmeden, farkındalıklı bir biçimde ilerlemesini desteklemektedir.

Bu alandaki en dikkat çekici örneklerden biri olan Slowscript, bilinçli farkındalık pratiğiyle tipografi arasında bir köprü kurar. Slowscript, harf biçimlerini bilinçli olarak daha zor tanımlanabilir şekilde tasarlayarak okuma hızını yavaşlatır ve kullanıcıyı metnin ritmini takip etmeye zorlar. Böylece dikkat dağınıklığı yaşayan ya da yoğun zihinsel uyarılara maruz kalan bireyler için hem görsel hem de bilişsel bir yavaşlama alanı sunar. Bu yaklaşım, tipografinin yalnızca bilgi aktarımı değil, aynı zamanda zihinsel düzenleme için de kullanılabileceğini ortaya koyar.

Tipografinin psikolojik etkileri, özellikle zihinsel sağlık odaklı yaklaşımlarda göz ardı edilmemelidir. Sans serif yazı tipleri ile deneysel “yavaşlatıcı” fontlar arasındaki bu yelpaze, tasarımcıya hem sadeleştirme hem de odak geliştirme araçları sunar. Tipografi, yalnızca metni aktaran bir biçim değil, okuyucunun ruh hâlini düzenleyen bir deneyim aracına dönüşebilir.

SONUÇ

Tipografi çoğu zaman sessiz bir tasarım unsurudur; varlığı fark edilmez ama etkisi hissedilir. Oysa bu görünmeyen yapı taşı, kimi zaman bir çocuğun ilk kez satırları takip edebilmesini sağlar, kimi zaman yaşlı bir bireyin kaybolan hafızasına tutunmasına yardımcı olur. Bir yazı karakteri, yalnızca harfleri değil, insanları da birbirine yakınlaştırabilir. Bu çalışma, tipografinin yalnızca estetik değil, aynı zamanda empatik bir dil olduğunu göstermektedir.

Disleksili bir çocuğun harfleri ayırt edebilmesini kolaylaştıran OpenDyslexic, Alzheimer hastasının bir kelimeyi tanımasını mümkün kılan Atkinson Hyperlegible, ya da yoğun duyuusal uyarılardan bunalan otizmli bir birey için sade bir okuma alanı sunan Autism Sans. Tüm bu örnekler, tipografinin bir lüks değil, bir hak olduğuna işaret eder: bilgiye eşit erişim hakkı. Harflerin şekli, satırların boşluğu, yazıların düzeni. Bunlar yalnızca tasarım kararları değil; aynı zamanda bireyin dünyayla kurduğu ilişkinin şekillendiricisidir.

Görme kaybıyla, dikkat dağınıklığıyla, kaygıyla, hafıza yitimiyle mücadele eden bireyler için tipografi, görünmeyi görünür kılmanın yolu olabilir. İyi tasarlanmış bir yazı tipi, bir hastalıkla sınıanan kişinin kendini dışlanmış değil,

dahil hissedebilmesini sağlayabilir. Harflerin formu bazen bir umut, bazen bir köprü, bazen de bir nefes aralığıdır.

Bu bağlamda, tipografi tasarımcıları yalnızca okunabilir harfler değil, aynı zamanda daha adil, daha duyarlı, daha insanî bir dünya kurmaktadır. Çünkü gerçek anlamda erişilebilir tasarım, herkesin görebildiği değil; herkesin hissedebildiği bir iletişim biçimidir. Belki de tipografinin asıl gücü tam da buradadır; sessizce konuşmak, görmeden hissettirmek, görünmeyi görünür kılmak.

KAYNAKÇA

Adobe (2025). *Tipografi tasarımı - kılavuz* -

<https://www.adobe.com/tr/creativecloud/design/discover/typography.html#langnav>

Alzheimer's Association. (2025) *What is Alzheimer's?*

<https://www.alz.org/alzheimers-dementia/what-is-alzheimers>

Atkinson Hyperlegible Font - Braille Institute. (n.d.). *Braille Institute*.

<https://www.brailleinstitute.org/freefont/>

Atkinson Hyperlegible - Google Fonts. (n.d.). Google Fonts. <https://fonts.google.com/specimen/Atkinson+Hyperlegible/about>

Bigelow, C. (2019). *Typeface features and legibility research*. *Vision research*, 165, 162-172.

Bringhurst, R. (2004). *The elements of typographic style*. Point Roberts, WA: Hartley & Marks, Publishers.

Broadbent, R. (2018). *European Dyslexia Charter 2018*. EPP, Dyslexia Institute, UK. Online: <https://www.eppgroup.eu/sites/default/files/attachments/2018/11/european-dyslexia-charter.pdf> Retrieved, 10(9), 2022.

Burt, C., Cooper, W. F., & Martin, J. L. (1955). *A psychological study of typography*. *British Journal of Statistical Psychology*, 8(1), 29-56.

Brown, E. (2019, May 4). *Dyslexia-Friendly fonts for better learning*. Design Mantic. <https://www.designmantic.com/community/dyslexia-friendly-fonts-for-better-learning.php>

Careri, W. (2022). *Designing for neurodivergent audiences*. *Nightingale*. <https://nightingaledvs.com/designing-for-neurodivergent-audiences/>

Çalışlar, İ. (2010). *Halide Edib - Biyografisine Sığmayan Kadın*. İstanbul: Everest Yayınları.

Durakbaşı, A. (2009). *Halide Edib Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim

Yayınları.

- Dyson, M. C. (2004). *How physical text layout affects reading from screen*. *Behaviour & Information Technology*, 23(6), 377–393. <https://doi.org/10.1080/01449290410001715714>
- Elliot Jay Stocks (n.d.) *Emotive considerations for choosing typefaces – Fonts Knowledge* - Google Fonts. https://fonts.google.com/knowledge/choosing_type/emotive_considerations_for_choosing_typefaces
- Google Fonts. (2022). *Inclusive sans* - Google Fonts. <https://fonts.google.com/specimen/Inclusive+Sans/about>
- Enginün, İ. (2007). *Halide Edib Adivar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Grutman, R. (2009). Self-translation. *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ed. Mona Baker and Gabriella Saldanha. USA; Canada: Routledge.
- Howarth, D. (2014). *Christian Boer designs typeface for readers with dyslexia*. Dezeen. <https://www.dezeen.com/2014/11/09/christian-boer-dyslexie-typeface-dyslexia-easier-reading-istanbul-design-biennial-2014/>
- Haüy, V. *Communicating in the Dark: An Analysis of Braille*.
- Humanware (2021). *BrailleNote Touch Plus 32 braille notetaker / tablet - Blindness* - United States. <https://store.humanware.com/hus/blindness-brailnote-touch-plus-32.html>
- Humanware. (2021). Londoño, J. (2015). The latino-ness of type: making design identities socially significant. *Social Semiotics*, 25(2): 142-150. DOI: 10.1080/10350330.2015.1010320 S.145
- Jackson, J. E. (2014). *Towards universally accessible typography: a review of research on dyslexia*.
- Karadağ, A. B. & Yalçındağ, S. (2020). *Back and Forth: The Curious Case of the Translations of Halide Edib Adivar's The Clown and His Daughter*. *Translogos*. s.41-61.
- King, O. (2025). *Inclusive sans* <https://www.oliviaking.com/inclusivesans/feature>
- LizzyB. (2022). *The influence of graphic designer David Carson* | Medium. Medium. <https://medium.com/@lizzybdesign/legibility-4b180cb61154>
- Lund, O. (1999). *Knowledge construction in typography: The case of legibility research and the legibility of sans serif typefaces*. *Information Design Journal*, 9(2–3), 132–143.
- Lupton, E. (2014). *Thinking with type: A critical guide for designers, writers, editors,*

& students. Chronicle Books.

- Moran, B. (1998). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- NeuroLaunch.com. (2024). *Autism Sans: a revolutionary font designed for neurodiversity*. https://neurolaunch.com/autism-sans/#google_vignette
- OpenDyslexic. (2024). *OpenDyslexic*. <https://opendyslexic.org/>
- Wikipedia (2022). *OpenDyslexic* <https://tr.m.wikipedia.org/wiki/OpenDyslexic#/media/Dosya%3AOpenDyslexic3Regular-sample.svg>
- Rello, L., & Baeza-Yates, R. (2016). *The effect of font type on screen readability by people with dyslexia*. *ACM Transactions on Accessible Computing (TACCESS)*, 8(4), 1-33.
- Silvertant, E. (2021). *R is for repulsion*. Embrace Autism. <https://embrace-autism.com/r-is-for-repulsion/>
- Taljaard, D., Thiessen, M., Taljaard, D., & Thiessen, M. (2023). *Show me What You Mean: Inclusive Augmented Typography for Students with Dyslexia*. *Visible Language* 57(1), 53-75. <https://muse.jhu.edu/article/893662>.
- Thiessen, M., Kohler, M., Churches, O., Coussens, S., & Keage, H. (2015). *Brainy Type: a look at how the brain processes typographic information*. EBSCOhost. <https://openurl.ebsco.com/EPDB%3Aagcd%3A9%3A18627481/>

12. BÖLÜM

MASALDAN TİYATROYA UYARLAMA VE BİR ÖRNEK: KELOĞLAN’IN ANASI

Doç. Dr. Vahdet Yasin AKYÜZ

Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi

Tiyatro Bölümü

vyakyuz@odu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0001-7473-6967>

GİRİŞ

Masallar, bir toplumun ortak hayal gücünden beslenen, kuşaktan kuşağa sözlü ve yazılı yollarla aktarılan anlatı biçimleridir. Bu anlatılar yalnızca eğlence ve öğüt kaynağı değil; aynı zamanda kolektif kimlik, toplumsal değerler ve kültürel bellek açısından da kurucu bir işleve sahiptir. Özellikle Türk halk anlatılarının temel kahramanlarından biri olan Keloğlan figürü, Anadolu’nun mizah duygusunu, saf aklın yüceltilmesini ve halkçı direnişi temsil eden sembolik bir karakter olarak öne çıkar.

Geleneksel halk anlatılarının çağdaş sahneleme biçimleriyle buluşması, hem kültürel sürekliliğin hem de yaratıcı yorumların önünü açar. Bu bağlamda masalların tiyatroya uyarlanması, yalnızca bir aktarım meselesi değil, aynı zamanda bir yeniden yazım ve yeniden yaratım sürecidir. Uyarlama, burada sabit bir kalıptan çok, toplumsal dönüşümün ve estetik yeniden biçimlenmenin dinamik bir pratiği olarak ele alınmalıdır. Linda Hutcheon (2012: 7) bu noktada uyarlamayı “tekrarlama olmadan yinleme” olarak tanımlar; yani her uyarlama hem özgün metne bağlı hem de ondan ayrılan yeni bir anlam inşasıdır.

Bu kitap bölümünde, V. Yasin Akyüz tarafından yazılmış olan Keloğlan’ın Anası adlı çağdaş tiyatro oyunu ele alınacaktır. Oyun, masal motiflerini günü-

müz sosyo-kültürel bağlamlarıyla birleştirerek hem geleneksel anlatıyı canlı tutmakta hem de toplumsal eleştiriye alan açmaktadır. Eser; ekonomik kriz, sosyal medya kültürü, toplumsal cinsiyet rolleri ve birey-toplum ilişkileri gibi temaları hicivsel ve parodik bir üslupla işlerken, masal estetiğini sahne diline taşır.

Çalışma kapsamında, masalın tiyatroya uyarlanma süreci, metinlerarasılık ve adaptasyon kuramları çerçevesinde incelenecek; Vladimir Propp'un işlevsel masal çözümlemesi, Max Lüthi'nin biçimsel tipolojisi ve Jack Zipes'in ideolojik okuma yaklaşımları referans alınacaktır. Böylece geleneksel bir anlatının nasıl güncel bir sahne anlatısına dönüştüğü açıklanacak, masal-tiyatro ilişkisinin çok katmanlı yapısı irdelenecektir.

YÖNTEM

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden metinsel çözümleme temel alınmıştır. Amaç, Keloğlan'ın Anası adlı tiyatro oyununun yapısal, tematik ve işlevsel özelliklerini ortaya koymak; metindeki geleneksel masal motiflerinin çağdaş tiyatro anlatısına nasıl entegre edildiğini analiz etmektir.

Araştırma süreci üç temel ekseninde yapılandırılmıştır:

Metinlerarasılık ve Adaptasyon Kuramları: Oyunun, kaynak aldığı masal anlatılarına ne şekilde göndermede bulunduğu, bu göndermelerin nasıl dönüştürüldüğü ve yeniden yorumlandığı; Linda Hutcheon (2012), Julie Sanders (2006) ve Deborah Cartmell'in kuramsal çerçeveleri üzerinden değerlendirilmiştir.

Masal Anlatı Biçimleri: Vladimir Propp'un (2024) Masalın Biçimbilimi adlı eserinden yola çıkarak metindeki anlatı işlevleri belirlenmiş; Max Lüthi'nin (1982) tek boyutluluk ve tipiklik kavramları ışığında karakter çözümlemeleri yapılmıştır.

Toplumsal Eleştiri ve Hiciv: Jack Zipes'in (2006) halk anlatılarının ideolojik işlevine dair yorumları doğrultusunda oyunun toplumsal eleştiri yönü incelenmiş; özellikle sosyal medya, ekonomik kriz ve cinsiyet rolleri üzerinden güncel göndermeler metin içinden örneklerle desteklenerek analiz edilmiştir.

Veri olarak doğrudan oyun metni kullanılmış, çözümleme sürecinde sahne replikleri bağlamında içerik çözümlemesi yapılmıştır. Kuramsal kavramlar ise yalnızca tanımsal değil; metin bağlamında işlevsel karşılıklarıyla birlikte değerlendirilmiştir.

KURAMSAL ÇERÇEVE

Masallar, yalnızca çocukluk çağının düşsel dünyasına ait metinler değil, aynı zamanda bir toplumun kültürel belleğinde kök salmış kolektif anlatılardır. Bu anlatıların tiyatro sahnesine taşınması, onları yalnızca yeniden üretmek değil; aynı zamanda dönüştürmek ve yeniden kurmak anlamına gelir. Keloğlan'ın Anası adlı oyun, bu dönüşüm sürecini çok katmanlı biçimde gerçekleştirmekte; geleneksel masal yapısını çağdaş sahneleme teknikleriyle buluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın kuramsal çerçevesi; metinlerarasılık, uyarlama kuramı, masal biçimbilimi ve ideolojik anlatı çözümlemesi ekseninde şekillenmektedir.

1. METİNLERARASILIK: MASALIN YENİDEN YAZIMI

Julia Kristeva'nın geliştirdiği ve Gérard Genette tarafından sistematize edilen metinlerarasılık kavramı, her metnin başka metinlerle olan ilişkisi üzerinden anlam kazandığını ileri sürer. Keloğlan'ın Anası, klâsik Keloğlan anlatılarını çağdaş gündemle ilişkilendirerek, metinlerarası bir söylem inşa eder. Bu dönüşüm yalnızca karakterlerin çağdaşlaştırılmasıyla sınırlı kalmaz; aynı zamanda sahne dili, göndermeler ve çatışmalar düzeyinde de görünür olur. Julie Sanders (2006), uyarlamaların aynı anda hem geçmişle hem de şimdiki zamanla “konuşan” metinler olduğunu belirtir: “Her uyarlama, özgün metnin kültürel belleği ile günümüzün estetik ve ideolojik talepleri arasında kurulmuş yaratıcı bir köprüdür” (s. 19).

Oyundaki “Ha Tuz, Ha Kız” adlı yarışma programı, hem tuz masalından yola çıkarak evlilik temalı yapıya hem de günümüz reality show estetiğine bir gönderme yapmaktadır. Böylece, masal dünyası ile medya çağının parodisi bir arada sunulmuş olur.

2. UYARLAMA KURAMI: YİNELEME YOLUYLA DÖNÜŞÜM

Linda Hutcheon (2012: 7), uyarlamayı “tekrarlama olmadan yinleme” olarak tanımlar. Ona göre uyarlama süreci, özgün anlatının hem yeniden üretimi hem de eleştirel yeniden yorumudur. Keloğlan'ın Anası, bu anlamda geleneksel anlatının yalnızca bir temsili değil; aynı zamanda güncel toplumsal normlara karşı hicivsel bir karşı-söylem üretimidir. Deborah Cartmell ve Imelda Whelehan (2001), uyarlamanın sadece kaynak metne sadakati değil, aynı zamanda

yeni anlam katmanları yaratma kapasitesini de sorgulaması gerektiğini vurgular.

Oyunda Keloğlan'ın klasik “saf ve becerikli köylü” figürü, annesiyle birlikte gerçeklik şovlara karışmış bir medya kaosu içinde yeniden yorumlanır. Fenomen Cankuş karakteri, günümüz sosyal medya kültürüne hicivsel bir göndermeyle, yeni tip “masal dışı” bir rakip figür olarak uyarlamaya dahil edilmiştir.

3. MASALIN YAPISAL KODLARI: PROPP VE LÜTHİ

Vladimir Propp'un (2024) masal biçimbilim çözümlemesi, halk masallarında belirli işlevlerin sabit bir dizilimle yer aldığını ortaya koyar. Propp'a göre “başlangıçta eksiklik ya da zarar ortaya çıkar, kahraman bu durumu düzeltmek için yola çıkar, yardım alır, sınanır ve başarıya ulaşır” (s. 25-28). Keloğlan'ın Anası oyunu da bu yapıyı sürdürür: Keloğlan evden ayrılır (tuz almak için), eksikliği tamamlamak için (Aykız ile evlenmek) sınavlara girer (yarışma), annesi tarafından desteklenir (yardımcı karakter) ve sonunda başarıya ulaşır (evlilik).

Max Lüthi (1982) ise masalarda karakterlerin derinlemesine çözülmediğini, soyut ve tipik figürler olduğunu belirtir. Özellikle “tek boyutluluk” kavramı, doğaüstü ya da absürt unsurların normalleştirilmesini açıklar: “Masalda doğaüstü olaylar, karakterler tarafından sorgulanmaz. Bu olaylar olağan ve doğal kabul edilir. Bu da masalı tek boyutlu kılar” (s. 47).

Keloğlan'ın Anası metni, yapay zekâlı vezir, sosyal medya fenomeni gibi absürt öğeleri oyun evrenine kolayca dahil eder ve Lüthi'nin tanımladığı masal mantığını çağdaş düzlemde sürdürür.

4. ZİPES VE İDEOLOJİK OKUMA: MASALDA TOPLUMSAL HİCİV

Jack Zipes (2006), masalların yalnızca hayal gücüyle sınırlı olmadığını; aynı zamanda “mevcut toplumsal yapıların çelişkilerini ve ideolojik baskılarını görür kılacak güçlü anlatılar” olduğunu savunur (s. 6). Keloğlan'ın Anası, özellikle toplumsal cinsiyet rollerine, ekonomik krize ve medyatik kültüre dair alaycı göndermeler yaparak, masal formunu bir tür toplumsal hiciv alanına dönüştürür. Keloğlan'ın evlilik koşulları, Aykız'ın talepleri, annenin geleneksel roller üzerinden yaptığı itirazlar; hepsi Zipes'in “masalın ideolojik işlevi”ne dair yaklaşımını destekler niteliktedir.

OYUN METNİ (KELOĞLAN'IN ANASI)

Yazan: V. Yasin AKYÜZ

KİŞİLER

Keloğlan'ın Anası

Cazgır

Muhafız

Padişah

Vezir

Sunucu

Aykız

Keloğlan

Fenomen

1. TABLO

(Keloğlan'ın Anası, çok sıcak bir havada, elindeki sırkla “Ben Bir Garip Keloğlanım” melodisi eşliğinde, bağıra çağıra sahneye girer.)

KELOĞLAN'IN ANASI

Keloğlan... Keleşoğlan, keleş oğlan... A benim gebeş oğlan nerelerdesin gene? Yel mi aldı sel mi götürdü? (Soluklanır.) Göreniniz var mı benim keli? İki saat evvel tuz almaya gönderdim, gidiş o gidiş. Zaten ben bu oğlanı ne zaman bir yere göndersem altı ay sonra çıkar gelir.

Az dur hele. Bak şimdik hatırladım. Bizim Keloğlan dün akşam yatmadan evvel, “Ben padişahın kızıyla evlenmeye gideceğim ana” dedi... Sanki dünyada kız kalmadı sen git koskoca padişahın kızını al. Padişah demeyecek mi, “Senin kel başından başka neyin var bre melun?” Ondan sonra vezirine dönüp demeyecek mi “Tez vurun şunun kellesini de elâleme ibret olsun” deyi...

Vay başıma gelenler. Gitti bizim oğlanın kel başı. Bir oğlum vardı onu da padişah aldı, vay başıma gelenler vay. Ben ne edecem şimdi? Ben keleşoğlansız nerelere gidecem şimdi?

En iyisi onun ardından gitmek, başka çare yok... (Çıkını alır. Sahnede dönmeye başlar.) Of, vay, aman... Çok yoruldu. Dünden beri ne yollar aştım, ne ırmaklar geçtim. Emme, gene de bir izine rast gelmedim bizim oğlanın. Karakaçan olaydı bari. Onu da almış gitmiş akılsız oğlum. Neyse şehre nerdeyse varmak üzereyim. (Bir an durur.) Ya bizim oğlanın kel başı gittiyse. (Dövünmeye başlar.) Saçları gibi akı da başından gitti.

Zaman kaybetmeye gelmez hanım. Hayde kalk bakalım yolcu yolunda gerek. Bir an evvel varmalı padişahın huzuruna, af dilemeli bizim oğlanın kafasına.

Güneş de tam tepemde. Güneş deel cehennem sıcaklığı sankim. Eee be keleşoğlan beni yollara düşürdün ya, elime geçmez misin sen. Bak sana neler edeceğim. (Sahneyi döner.)

Dur hele, bu ses de ne? (Çıkar.)

2. TABLO

(Sarayda, Padişah'ın taht odası. Padişah tahtında düşünceli oturmuş, elinde hesap defteri. Yanında yapay zekâ ile çalışan bir Vezir durmaktadır, yüzü ifade-siz ancak dimdik.)

PADİŞAH

Off of... Hazine tamtakır kuru bakır kaldı! Şu ekonomik kriz beni vezirler kadar ihtiyarlattı. Sarayın altın varaklı perdelerini satsam ancak borçları öderim belki. Saray masraflarını kısmak için kırk takla atıyorum, nafile!

VEZİR

(Tekdüze mekanik bir sesle) Majesteleri, ekonomik göstergeler mali durumun vahim olduğunu doğruluyor. Saray harcamalarında acilen yüzde elli tasarruf öneriyorum.

PADİŞAH

Yüzde elli mi? Yahu neyi kısmaya kalksak elde var sıfır! Kalan üç vezirimden ikisini emekliye ayırdım, ahırdaki atların yarısını sattırdım, saraydaki altın muslukları bakıra çevirdik yine de açık büyüyor. Koca padişahın düştüğü hale bak: Hazinede fareler cirit atıyor!

VEZİR

Mevcut verilere göre giderler gelirlerden yüzde 73 daha yüksek, Sultanım. Bu sürdürülebilir değil. Alternatif gelir kaynakları taranıyor... (Gözlerini anlık kapatır, küçük bir mekanik bip sesi çıkar.) Tarama tamamlandı. En uygun strateji: Hanedanın genç üyelerinin mürüvvetini kullanarak halktan ve sponsorlardan gelir elde etmek.

PADİŞAH

Ne diyorsun Vezir? Açık konuş bre, ne öneriyorsun?

VEZİR

Aykız Sultan'ımızın evliliğini bir evlilik yarışması formatında organize edelim diyorum, Majesteleri. Yarışmayı kazanan kişi prensesle evlenecek. Bu sa-

yede yayın gelirleri, sponsor destekleri saray bütçesine girebilir. Üstelik belki varlıklı bir damat adayına denk geliriz, hazineye de doğrudan katkı sağlar.

PADİŞAH

(Şaşkın) Yarışma mı? Kızımı kırk gün kırk gece düğünle gelin edeceğime, milletin önünde yarıştıracak mıyım? Bizim töremizde yok böyle şey!

VEZİR

Haklısınız, geleneksel değil. Fakat hesaplamalarıma göre görkemli bir düğün yapmaya bütçe yetmeyecek. Üstelik geleneksel yolla belki uygun ve zengin bir eş de bulamayız. Ama evlilik yarışması düzenlersek yayın hakkı, sponsorluk, SMS oylaması derken bütçeye hatırı sayılır gelir girer. Kızınıza talip zengin biri çıkar, borç harç da biter.

PADİŞAH

(Elleri cebinde düşünür.) Hmm... Zengin bir damat fena olmaz tabii, başlık parasını o öder. (Kafasını sallar.) Peki ya kim katılacak? Ya talip çıkmazsa?

VEZİR

Endişe etmeyin Sultanım. Gençler böyle şeylere bayılır. Bir de yarışmaya ünlü birisini katarsak, sosyal medya denilen alemde meşhur bir genci mesela, program kesin ilgi çeker. Reyting uçar, gelir artar.

PADİŞAH

Sosyal medya mı? Nedir o yine?

VEZİR

Halkın elindeki sihirli aynalı kutular vasıtasıyla birbirine haber saldıgı bir mecra, Sultanım. Orada çok takipçisi olan kimselere “fenomen” deniyor. Eğer öyle bir genci yarışmaya davet edersek hayran kitlesi de peşinden gelir, programınız dillere destan olur.

PADİŞAH

(Hatırlar gibi) Ha, evet, duymuştum: Şu “Fenomen Fikri” midir nedir, gaşık-la tava çalıp oynayan delikanlıyı köydeki herkes izlemişti. Öyle biri mi?

VEZİR

Aynen öyle, Sultanım. Hatta benim veri tabanımda uygun bir aday var: Fenomen Cankuş. Kendi çektiği videoları on binler izliyor, pek popüler. Kendisi yarışmaya katılmak ister; şöhreti artacak diye seve seve gelir.

PADİŞAH

Peki madem... Devir değişti, bize de ayak uydurmak düşer. (İç çeker) Kos-koca padişah soyunun kızı yarışma programında eş bulacak öyle mi... (Omuz

silker.) Ne yapalım, hazinemiz için mecburuz. Fermanımdır: “Padişahın kızı Aykız’la evlenmek isteyenler arasında bir yarışma düzenlene!” Tellallar ülkenin dört bucağına duyura! Katılan katılsın; kazanan kızımle evlensin, kaybeden de zindanı boylasın!

VEZİR

Emredersiniz majeste. (Saygıyla eğilir.) Duyurular hemen yapılacak.

PADİŞAH

(Arkasından) Vezir, şu bahsettiğin fenomen genci de çağırmayı unutma! Marifetini görelim bakalım.

(Vezir çıkar. Padişah tek başına kalır, endişeli bir ifadeyle uzaklara bakar. Işıklar kararır.)

3. TABLO

CAZGIR

Duyduk duymadık demeyiin! Gereksiz ikilemelere girmeyiin! Padişahımızın buyruğuyla, yapılacak yarışmayı kazanan padişahın kızı Aykız’la evlenecek, kazanamayan zindanı boylayacak. Kelleşi giderilecek.

KELOĞLAN’IN ANASI

Aman aman... İmkânı yok, kazanamaz bizim oğlan. (Yürür. Muhafız geçmesine izin vermez.) Çekilin önümden, ben padişahı görecekim.

MUHAFİZ

Sen de kimsin?

KELOĞLAN’IN ANASI

Ne demek kimsin? Adabınnan konuş, yersin sopamı şimdi! Ben Keloğlan’ın anasıyım helbet, kim olacağım başka.

MUHAFİZ

Teyze, canlı yayına gireceğiz birazdan...

KELOĞLAN’IN ANASI

Çekil bakayım, çekil tepelerim şimdik. (Daha hızlı ve öfkeli) Nerde o padişah olacak adam?

PADİŞAH

Beni mi ararsın kadın?

KELOĞLAN’IN ANASI

Demek sensin! Efendi efendi sen benim oğlana ne ettin söyle bakalım.

SUNUCU

Şok, şok, şok! Keloğlan’ın annesi yarışmamızı bastı sevgili seyirciler!

KELOĞLAN’IN ANASI

(Sunucu’ya) Sen sus be! (Padişah’a) Sen de o, tez bana oğlumu getiriver.

PADİŞAH

Senin oğlun kimdir bakalım?

KELOĞLAN’IN ANASI

Oğlum, Keloğlan. Keloğlan ya ne diye şaşırdım!

PADİŞAH

Keloğlan, kızımın taliplilerinden.

KELOĞLAN’IN ANASI

Doğru mu diyon? Bizim oğlan senin kızla... Şimdik senin kızlan bizim Keloğlan... Eyi misin padişah efendi! Bir yanlışlık olmasın.

PADİŞAH

Ardından buraya kadar geleceğini biliyordu. Anam beni merak etmesin dedi.

KELOĞLAN’IN ANASI

E be Keloğlan ben seni elime geçirmez miyim?

PADİŞAH

Ağır ol bakalım hanım! Keloğlan artık benim damat adaylarımdan.

KELOĞLAN’IN ANASI

He doğru diyoon, belki senin damadın olacak, ama benim de öz be öz oğlum. (Oğlunu görür) Aha da oradasın, paravanın arkasında. Ne demişler iti an çomağını hazırla. Bak bak nasıl da ağzı kulaklarına varana kadar gülüyor. Senin o kel başını davula tokmak dey çalmaz mıyım ben!

KELOĞLAN

Ya etme, eyleme ana!

KELOĞLAN’IN ANASI

Sen kimden izin aldın bakem. Padişah gızıyla evlenecem dey... (Sopayla vuruyormuş gibi) Tuz almaya çıktın, padişahın kızına göz koydun.

KELOĞLAN

Ha tuz, ha kız ana...

KELOĞLAN’IN ANASI

Ne demek “ha tuz ha kız”. İkisi aynı şey mi seni Ayvazın oğlu...

MUHAFİZ

3, 2, 1, yayın...

4. TABLO

(Yarışma programının stüdyo sahnesi. Sunucu ve seyirciler heyecanla beklemektedir. Padişah protokolde yerini almıştır. Ortada Aykız, paravanın bir tarafında Keloğlan, Keloğlan'ın Anası da yanında dikilmektedir. Kamera ışıkları altında Sunucu elinde mikrofonla sahnenin ortasındadır.)

SUNUCU

Evet, sevgili seyirciler, “Ha Tuz, Ha Kız” adlı evlilik yarışmamıza hoş geldiniz! Bugün Padişahımızın kızı güzeller güzeli Aykız’a iki talibimiz var! Biri, köyünden gelen gariban ama yürekli Keloğlan... (Seyircilerden alkış) Ve diğeri, sosyal medyada fırtınalar estiren bir yıldız, on binlerin sevgilisi... karşınızda Fenomen Cankuş!

(Fenomen Cankuş, modern ve gösterişli bir kıyafetle sahneye zıplayarak girer. Seyircilerden bir kısmı coşkuyla alkışlar. Cankuş, cep telefonunu havaya kaldırıp kendi etrafında video çeker gibi dönerek selam verir.)

FENOMEN

Selam millet! (Kameraya el sallar.) Tüm takipçilerime saraydan sevgiler! Şu an canlı yayındayız, Ha Tuz Ha Kız stüdyosundan bildiriyorum. Aykız Sultan'ı etkilemeye geldim, hazır mıyız?

SUNUCU

Hoş geldin Fenomen Cankuş. Bakalım padişahın kızı için kıyasıya bir rekabete hazır mısın?

FENOMEN

Valla ben her zaman hazırım! Zaten hayatım video çekmekle, kaydırmakla geçti. Dedim ki milyonlar beni izliyor, bir padişahın kızı eksik! Onu da kaydırırsam, şey pardon yani alırsam tam kral olacağım. (Kameraya göz kırpar.) Aykız da bence benim videolarımı izleyince bana bayılacak. Öyle değil mi, Aykız Sultan?

(Aykız şaşkın gülümser, ne diyeceğini bilemez.)

SUNUCU

Peki Cankuş, önce senden başlayalım. Aykız'la evlenirsen ondan beklentilerin neler, biraz anlat.

FENOMEN

Anlatayım! Öncelikle benim eşim sosyal medyayı çok iyi kullanmalı. Bera-ber içerikler üreteceğiz, her ânımızı canlı yayınlayacağız. Sabah kahvaltısından

gece yatana kadar videodayız, takipçiler de aşkımızı anbean görececek, tıklanma rekorları kıracağız!

(Bazı genç seyirciler “Yürü be Cankuş!” diye tezahürat yaparken, yaşlı seyirciler şaşkın şaşkın bakınır.)

FENOMEN

Sonra, tabii ki eşim güzel olmalı. Peri kızı gibi bir kadınla tüm videolar trend olur! Birlikte reklam anlaşmaları falan yaparız, paraya para demeyiz. Ha bir de çocuk falan düşünmem, bebekle uğraşamam, takipçiler sıkılır. Onun yerine sevimli bir kedi köpek besleriz, onları da fenomen yaparız, şahane olmaz mı? (Kendinden emin gülümser.)

KELOĞLAN'IN ANASI

(Fenomen'e döner.) Sen ne diyorsun bre fenoman mıdır nedir? Karını reklam malzemesi yapacaksın öyle mi? Olmaz öyle şey! (Sopasıyla Fenomen'in üzerine yürür, Sunucu araya girer.)

SUNUCU

Şok, şok, şokella! Evet, sevgili seyirciler “Ha Tuz, Ha Kız” yarışmamızda Keloğlan'ın annesi stüdyomuza kadar gelip, canlı yayında burada arbede yaşanmasına neden oldu!

KELOĞLAN'IN ANASI

Ne yaşattımışım ney?

SUNUCU

(Muhafız'a) Teyzeyi, Padişah'ın yanına alalım lütfen.

MUHAFİZ

(Keloğlan'ın Anası'nı tutar.) Gel ninem, geç şöyle.

KELOĞLAN'IN ANASI

(Sopasıyla Muhafız'a vurur.) Hössst! Nine senin anandır!

FENOMEN

Aaaa teyzeye bak deli mi ne ayol!

KELOĞLAN'IN ANASI

Ben bir lafa bakarım laf mı diye, bir de söyleyene bakarım adam mı diye! (Fenomen'e de vurur.) Koskoca adam utanmıyor musun teyze demeye? Küçül de cebime gir! Deli de sensin değişik!

FENOMEN

Ablamız tam star bebeğim.

(Keloğlan'ın Anası üstüne başına çeki-düzen verip önden yürür ve çalımla Padişah'ın yanına geçer. Muhafız, Keloğlan'ın Anası'nı güçlükle oturtur.)

5. TABLO

SUNUCU

Evinin kadını olacak Aykız'dan beklentilerin nelerdir Keloğlan?

KELOĞLAN

Öncelikle iyi yemek yapmalı. Ben eve gelmeden yemek hazır olmalı.

SEYİRCİLER

Tabi, evet, kesinlikle...

SUNUCU

Başka?

KELOĞLAN

Çamaşırları, bulaşıkları yıkamalı. Piri pak eylemeli...

SEYİRCİLER

Hijyen şart, temizlik çok önemli...

KELOĞLAN

Ütülenecek ne varsa ütölemeli, kırıksık buruşuk çıkamam dışarıya.

SEYİRCİLER

Genç adam dışarı ütüsüz çıkmaz...

KELOĞLAN

Üç... Yok yok, en az beş çocuk yapmalı, hepsi erkek olmalı, hepsine de doğru düzgün annelik yapmalı.

SEYİRCİLER

Delikanlı adamın erkek çocuğu olur...

KELOĞLAN'IN ANASI

(Oturduğu yerden kalkar.) Saçları gibi, aklı da başından gitmiş bizimkinin. Evladım sen kendine eş mi mi arıyorsun yoksa köle mi?

KELOĞLAN

Fenâ mı ana? Sen de rahat edersin...

KELOĞLAN'IN ANASI

Ben kendi işimi kendim görebiliyom evelallah. Kendine câriye, bana köle diye mi alacan kızı?

SUNUCU

Evet. Keloğlan'ın şartlarını dinledik. Şimdi de Aykız'ın şartlarına geçelim. Aykız, Keloğlan'dan beklentilerin neler?

AYKIZ

Evi var mıymış?

SUNUCU

Evin var mı Keloğlan?

KELOĞLAN

Eh, derme çatma bir kulübem var.

AYKIZ

Üstüne yapsın.

SEYİRCİLER

Tabi, elbet, üstüne yapmalı.

KELOĞLAN

Üstüne yapacağım.

SEYİRCİLER

Bravo, yaşa, var ol.

KELOĞLAN'IN ANASI

Tövbe yarabbi...

AYKIZ

Aracı var mıymış?

SUNUCU

Binek aracın var mı Keloğlan?

KELOĞLAN

Olma mı? Çift silindirli, tam bir eşek gücünde Karakaçanım var.

AYKIZ

Üstüne yapsın.

SEYİRCİLER

Ya ya, araç şart, üstüne yapsın.

KELOĞLAN

Üstüne yaptım gitti.

SEYİRCİLER

Mert adam, eli açık, üstüne yapabiliyor.

KELOĞLAN'IN ANASI

Len! Bun ne biçim yarışma. Evlilik yarışması mı, tapu-kadastro yarışması mı? Üstüne yap, üstüne yapayım, üstüne yapsın! Hem kız öyle yarışmayla olur mu? Allah'ın emriyle babasından isteyecen ki örf adet yerini bula.

SUNUCU

Ama lütfen efendim, canlı yayındayız.

KELOĞLAN'IN ANASI

Canlı canlı şu zopayı üstüne yaparım! Kaybol! Ben sana böyle mi öğrettim keltoş oğlum? Evleneceğin kadını eve uşak deyi alacaksan heç alma daha iyi. Ya sen Aykız? Koca dediğini inek misali sağmaya mı alacan kendine? Siz evlenmeyi köleliklen, mal-mülklen karıştırmışsınız zaar. Aykız'a baktın mı için titreyecek oğlum. Bir eli sıcak sudan soğuk suya girmesin isteyecen. Sen de Aykız: Keloğlan'ı görünce karnında kelekler uçuşacak ki evlenesin. Yoksa sizinkisinden olacağı: gereksiz emlak vergisi.

KELOĞLAN

Yok ana. Sen bizi yanlış anladın. Ben de Aykız da dediğin gibi severiz birbirimizi. Değil mi Aykız?

AYKIZ

Evet, hem de çok.

FENOMEN

(Telaşla toparlanmaya çalışır.) T-tabı canım, sevgi önemli... Ben de Aykız'ı severim! Yani sırf gösteri için gelmedim buraya... (Aykız'a bakarak yapmacık bir gülüşle)

KELOĞLAN

Ama yarışmanın kuralı böyleymiş, reyting yapmak için böyle konuşmalıymışız.

FENOMEN

Aynen, aynen teyzecim! Format icabı biraz abarttık. Yoksa niyetimiz ciddi yani, yanlış anlama...

KELOĞLAN'IN ANASI

Hay başlayacam yarışmasına! Şu işi usulüyle halledelim biz. Öyle değil mi padişah efendi. (Keloğlan'a usulca) Kız da pek alımlıymış hani. Haydi affettim seni. Ama öyle olmaz, babasının gönlüyle verdiğini bir de ben duymalıyım. E padişah efendi, kim bilir ne umuyordun, ne buldun koca diye kızına. Belki bir prens, belki bir vezir... Bak işte senin kelek de konuverdi bir kel tarlaya.

Artık ne gördün ben bilemem, helbet bir bildiğin vardır senin de. Şimdi söyle bakalım Allah'ın emri, peygamberin kavliyle verdin mi kızını?

PADİŞAH

Verdim gitti!

KELOĞLAN'IN ANASI

Hay sen çok yaşa. Ben de verdim Keloğlan'ı, gör hayrını.

(Keloğlan ve Aykız sevinçle birbirine bakarlar. Tam bu esnada Fenomen Cankuş, şaşkınlıkla öne atılır.)

FENOMEN

Ee peki ben? Ne olacak benim...

PADİŞAH

(Umursamaz bir edayla) Evlâdım, sen de yarışmayı kaybettin. Fermanımız ne diyordu? Kazanamayan ne yapacaktı? (Muhafıza eliyle işaret eder.) Alın bunu, zindanı boylasın!

FENOMEN

(Panikle bağırır.) Ne? Zindan mı? Şaka yapıyorsunuz! Ben bir fenomenim, milyonlar beni takip ediyor, hayranlarım buna izin vermez! Bırakın telefonu-mu, bir canlı yayına gireyim, bu haksızlığı duyurayım!

(Muhafız hemen Fenomen'in yanına gelip kolundan yakalar.)

MUHAFİZ

Yürüyorsun! Padişah fermanı canlı yayından üstündür, hadi bakalım!

(Fenomen cebinden telefonunu çıkarmaya çalışır. Muhafız elinden telefonu kapar.)

MUHAFİZ

Ver şunu! Zindanda çekmez zaten, uğraşma boşuna.

KELOĞLAN'IN ANASI

Alın götürün, akli başına gelsin! Fenomenmiş! Fenomen menemen derken fenalık geçirecekti herkes! Hah!

(Fenomen Cankuş, Muhafız tarafından sürüklenerek sahneden çıkarılır. "Bırakın beni, influencer'ınızı kaybedersiniz!" diye bağırarak kulise götürülür. Keloğlan, Aykız, Padişah ve Keloğlan'ın Anası sahnede kalır.)

6. TABLO

KELOĞLAN'IN ANASI

(Derin bir nefes alarak) Oh, dünya varmış!

PADİŞAH

(Kahkahasını tutamaz.) Vallahi hanım, sayende işler yoluna girdi!

KELOĞLAN

Sağ ol ana, yetişmesen ne yapardık? (Gülerek annesine sarılır.)

AYKIZ

(Utanarak) Teşekkür ederim... anne?

KELOĞLAN'IN ANASI

(Aykız'a sarılıp alnından öper.) He ya, anne de dersin artık bana kızım!

PADİŞAH

Bugün büyük ders aldık sayende. Sevgi olmadan olmazmış.

KELOĞLAN'IN ANASI

Hadi bakalım, şimdi iş düğüne geldi. Ama bak padişah efendi, ekonomik kriz var diye ucuza kaçmak yok ha! (Güler.)

PADİŞAH

(Başını sallar.) Ah bacım, kriz miriz hak getire, önemli olan gençlerin mutluluğu. Gerisi bir şekilde hallolur.

KELOĞLAN'IN ANASI

Meraklanma sen. Ben yıllardır yastık altında üç beş altın sakladım, gerekirse bozdurur düğüne takarım. Saraya da destek oluversin, helâli hoş olsun.

PADİŞAH

Vay anasını, devletin hazinesi senden sorulmuş! (Güler.) İyi ki vardın.

SUNUCU

(Kameraya dönerek) Evet sayın seyirciler, inanılmaz bir finalle karşılaştık! Bir evlilik yarışması geleneksel bir düğün anlaşmasıyla noktalandı! Keloğlan ve Aykız muradına ererken, fenalık peşindeki fenomense zindanı boyladı! Darısı tüm sevenlerin başına efendim, bizi izlediğiniz için teşekkürler!

(Seyircilerden alkış tufanı kopar. Padişah, Keloğlan ve Aykız mutlu bir tablo içinde annesinin elini öperler. Herkes neşe içinde sahneden çıkar.)

7. TABLO

(Birkaç dakika sonra, sarayın zindanında. Loş ve soğuk bir hücre. Fenomen Cankuş elleri bağlı bir şekilde yerde oturmaktadır. Yanında elinde mızrakla Muhafız nöbet tutmaktadır.)

FENOMEN

(Kendi kendine söylenir.) Of of... ne olacak şimdi halim? Tüm sponsorluklar

yalan oldu! Keşke bu yarışmaya katılmaz olaydım. Instagram'da reklam yapmaya devam etseydim, başıma bunlar gelmezdi...

MUHAFIZ

Sus bakalım, söylenip durma! Burası zindan, şikâyet etme yeri değil.

FENOMEN

(Muhafız'a yaklaşmaya çalışarak) Muhafız kardeş, aslında bak bir teklifle gelsem... Şimdi sen beni bırakırsan, söz sana bir YouTube kanalı açalım. Seni de fenomen yaparız! Sen de bu karanlık zindandan kurtulur, ünlü olursun. Ne dersin?

MUHAFIZ

(Kaşlarını çatıp ters ters bakar.) Dalga mı geçiyorsun? Ben devlet memuruyum oğlum, maaşım bana yeter. Öyle sanal şöhretmiş, beğeniymiş, uğraşamam. Hem padişahın emrine karşı gelinir mi hiç?

FENOMEN

Ama bak, belki maaşını da artırırız. Sponsor buluruz sana, reklam alırız. İnan bana, ünlü olsan padişahattan bile zengin olursun!

MUHAFIZ

(Kahkahayla güler.) Ha ha! Boş hayal. Padişah akıllı adamdır, senin gibileri vezir yapmadı çok şükür. Saraya vezir diye soktuğu yapay zekâ bile senden akıllı çıktı!

FENOMEN

(Kızarak) Yapay zekâ dediğin teneke kutu mu benden akıllı olacak? Hadi canım sen de!

MUHAFIZ

(Gülmeye devam eder.) Vallahi evlat, o teneke seni alt etti ya, bence cevap ortada!

FENOMEN

(İçini çekerek) Uff... ben herkesten akıllıyım sanırdım. Milyonlar takip ediyor diye böbürlenip duruyordum. Şimdi bir başıma kaldım. Sevenlerim de kurtarmaya gelmedi... (Başını duvara yaslar.)

MUHAFIZ

(Kollarını bağlar, yumuşar.) Hah, böyle işte akıllanırsın belki. Zindanda bol bol vaktin var düşünmeye.

FENOMEN

(Yalvarırcasına) Bari telefonumu geri ver de takipçilerime son bir veda videosu çekeyim. Sonra söz, uslu uslu otururum.

MUHAFİZ

Ne telefonu yahu! Zindanda telefon mu olur? (Elindeki mızrağı göstererek) Ayrıca burada çeken tek şey benim mızrağım, anladın mı?

FENOMEN

(Etrafına seslenir gibi yapar, bağırır.) İmdat! Fenomeniniz Cankuş zindanda! Beni kurtarın! Hashtag açın, #FreeCankuş yapın, yürüyün be aslanlar!

MUHAFİZ

(Fenomen'in karşısına dikilir.) Sus dedim sana! (Fenomen'i tekrar yerine oturtur.)

FENOMEN

(Pes etmiş halde, kendi kendine) Ah ah... annem "Oğlum ayağın yere bas-sın" demişti de dinlemedim. Geldim buralara tıkıldım. (Başını iki elinin arasına alır.)

MUHAFİZ

(Başını sallayarak söylenir.) Akıllı olacaksın ki böyle yerlere düşmeyesin işte.

FENOMEN

(Birden kameraya konuşur gibi yapar, ayağa kalkıp hayâli telefonu tutar.) Merhaba arkadaşlar, bugün sizlere "Nasıl zindana düşülür" challenge'ı yapıyorum... (Sonra aniden durur, derin bir iç çekip tekrar çömelir.) Off...

MUHAFİZ

(Güler.) Hah, böyle uslu uslu otur işte.

FENOMEN

(Kafasını kaldırıp umutsuzca sorar.) Sence... buradan da canlı yayın açsam izlerler mi?

MUHAFİZ

(Elini yüzüne vurur.) Vay senin aklına şaşayım!

FENOMEN

(Avaz avaz bağırır.) Sevenlerim merak etmesiiin! Kanalıma abone olmayı unutmayın! Zindandan da olsa yayın yapacağım! (Hıçkırır gibi güler.)

MUHAFİZ

(Şaşkınlıkla başını sallayarak hücrenin kapısına yönelir.) Eh, sosyal medya

dedikleri de böyle bir şey olsa gerek...

(Zindanın demir kapısını gıcırdatarak kapatır. Fenomen Cankuş hücrenin içinde kaderine ağlaırken, ışıklar yavaş yavaş söner. Perde.)

OYUN METNİ ÜZERİNDEN ANALİZ

1. Yapısal Analiz: Masal Formunun Sahneye Aktarımı

Keloğlan'ın Anası oyunu, klasik halk masalının yapısal öğelerini koruyarak çağdaş bir dramatik kurguyla yeniden şekillendirilmiştir. Propp'un masal işlevlerinden "eksiklik" (tuz alma), "yasak ihlali" (padişahın kızıyla evlenme arzusu), "yardımcı figür" (anne) ve "sınav" (yarışma) işlevleri açıkça görülebilir (Propp, 2024, s. 25–30). Oyunun sahnelemeye uygun "tablolu yapı"sı, klasik masalın bölümlere ayrılan ilerleyişini teatral bir düzene oturtur. Her tablo, yeni bir anlatı kırılması ya da mizahi dönüşüm içermekte, seyirciye ritmik bir ilerleme sunmaktadır.

Yarışma programının televizyon estetiğinde kurgulanması, hem biçimsel hem tematik olarak çağdaş bir metinlerarası katman oluşturur. Böylece masal dünyası ile medya kültürü arasında ironik bir köprü kurulmuş olur. Bu yapı aynı zamanda Brecht'in epik tiyatrosunu çağrıştıran "yabancılaştırma" etkisi yaratır: seyirci masalsı anlatının içine çekilse de sık sık gerçekliğe dair keskin eleştirilerle karşılaşır.

2. Karakter Analizi: Tipiklikten Parodiye

Keloğlan

Keloğlan, klasik masal tipolojisinde olduğu gibi yine saf, cesur, niyetinde temiz bir genç olarak çizilmiştir. Ancak bu kez yalnızca "talihli köylü" değildir; aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerini içselleştirmiş, kadın emeğini görünmezleştiren günümüz ataeril zihniyetini yansıtan bir karakterdir. Keloğlan'ın eş adayından "beş erkek çocuk, ütü, temizlik" beklentileri, annenin sahnedeki isyânıyla çelişir. Bu çatışma, metindeki eleştirel söylemi güçlendirir.

Keloğlan'ın Anası

Oyunun en dinamik karakterlerinden biri olan "Keloğlan'ın Anası", geleneksel meddah-karagöz figürlerinden beslenen, hem anlatıcı hem de sahne yöneticisi gibi işlev gören bir figürdür. Anlatının başından sonuna kadar olaylara yön verir, müdahale eder ve seyirciyle doğrudan ilişki kurar. Bu karakter, tiyatrodaki "komik anne" stereotipinin ötesinde, akli ve sezgisiyle toplumsal

normları sorgulayan, ahlâki pusula işlevi gören güçlü bir kadındır. Onun replikleri, halk mizahının, sağduyunun ve ironiyle harmanlanmış direnişin sesidir. “Ben bir lafa bakarım laf mı diye, bir de söyleyene bakarım adam mı diye!” (Keloğlan'ın Anası, 4. Tablo) Bu replik, oyunun söylem tonunu ve karakterin sivri dilini özetler.

Fenomen Cankuş

Fenomen Cankuş karakteri, günümüz “influencer” figürünün karikatürize edilmiş bir versiyonudur. Zipes'in (2006) ideolojik okuma yaklaşımıyla değerlendirildiğinde, bu karakter neoliberal kültürün metalaştırıcı doğasını temsil eder. Sevgi yerine “görüntü”, bağlılık yerine “takipçi”, sadakat yerine “trend” kavramları üzerinden konuşur. Finalde zindana atılması, sadece masalsı adaletin değil; aynı zamanda sahte kahramanlığın ve popüler kültürün yüzeyselliğinin eleştirisidir. “Merhaba arkadaşlar, bugün sizlere ‘Nasıl zindana düşülür’ challenge’ı yapıyorum...” (Fenomen Cankuş, 7. Tablo) Bu replik, dijital kültürün gerçeklik algısını nasıl tükettiğine dair hicivsel bir örnektir.

3. Tematik Çözümleme

a. Toplumsal Cinsiyet Roller

Oyundaki en çarpıcı eleştiri, toplumsal cinsiyet rollerine yöneliktir. Keloğlan'ın evlilikte kadından beklentileri ile Aykız'ın maddi talepleri; evliliğin aşk değil, hizmet ve mülkiyet temelli bir sözleşmeye indirgenmiş hâlini temsil eder. Keloğlan'ın Anası'nın bu anlayışı reddetmesi, feminist bir bakışla değerlendirilebilir: “Evladım sen kendine eş mi arıyorsun yoksa köle mi?” (Keloğlan'ın Anası, 5. Tablo)

b. Medya Kültürü ve Parodi

“Ha Tuz, Ha Kız” adlı evlilik yarışması, reality show estetiğinin bir parodisidir. Yarışma dili, canlı yayın atmosferi, sosyal medya jargonları (takipçi, içerik üretmek, tıklanma, viral olmak) oyun boyunca hiciv konusu edilir. Bu tema, masal dünyasını medya çağının gösteri toplumuyla çarpıştırarak yeni bir eleştirel mizah alanı açar.

c. Ekonomik Kriz ve Saray Draması

Padişahın ekonomik krizden mustarip olması ve kızının evliliğiyle hazineyi kurtarma planı, güncel politik gerçekliklerin masalsı düzlemde yeniden üretildiğini gösterir. Yapay zekâ vezirin “sponsorluk” önerisi, geleneksel iktidarın neoliberal reçetelere teslimiyetini hicivsel bir dille ortaya koyar.

SONUÇ

Keloğlan'ın Anası, geleneksel halk anlatılarının çağdaş tiyatroya nasıl uyarlanabileceğini gösteren güçlü bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Oyun, yalnızca klâsik bir masalın sahneye taşınması değil; aynı zamanda bu anlatının güncel toplumsal meseleler, kültürel dönüşümler ve ideolojik sorgulamalarla harmanlandığı, eleştirel bir tiyatro anlatısıdır.

V. Yasin Akyüz tarafından kaleme alınan metin; yapısal olarak Vladimir Propp'un işlevsel masal örgüsünü temel almakta, biçimsel olarak Max Lütchi'nin tanımladığı masal estetiğini sahneye taşımakta, ideolojik düzlemde ise Jack Zipes'in masalların eleştirel potansiyeline dair kuramlarını doğrular nitelikte bir anlatı sunmaktadır. Tüm bunlar, oyunu yalnızca eğlenceli bir kurgu olmaktan çıkarıp, tiyatro sahnesinde kültürel bir yorum ve sosyal bir eleştiri aracı hâline getirmektedir.

Masal kahramanı Keloğlan'ın medya figürü Fenomen Cankuş ile aynı sahnede yer alması; yalnızca iki farklı zaman diliminin değil, iki farklı dünya görüşünün de çarpışması anlamına gelir. Biri sadeliği ve halk bilgeliğini, diğeri ise yüzeyselliği ve görünürlüğü temsil eder. Bu çelişki, seyirciye yalnızca gülme fırsatı değil; aynı zamanda düşünsel bir sorgulama zemini de sunar.

Keloğlan'ın Anası karakteri ise, sahnedeki geleneksel “yardımcı kadın” rolünün çok ötesinde konumlanır. O, hikâyenin taşıyıcısı, ahlâki pusulası ve dönüşümün anahtar figürüdür. Hem oğlunun ataerki beklentilerini sorgular hem de toplumsal normların “alışıldık olan” hâline müdahale eder. Bu yönüyle oyun, kadın karakterleri pasif öğeler olmaktan çıkarıp, değişimin aktif özneleri olarak yeniden konumlandırır.

Metnin sahne dili, biçimsel olarak Karagöz, ortaoyunu, meddah gibi geleneksel Türk tiyatrosu öğeleriyle iç içe geçerken; içerik düzeyinde ise sosyal medya, ekonomik kriz, tüketim kültürü gibi güncel konulara temas eder. Böylece “geçmişin diliyle bugünü konuşan” bir anlatı kurgusu oluşur. Bu bağlamda oyun, yalnızca bir uyarlama değil; aynı zamanda kültürel belleğin güncellenmiş bir sahnelemesi olarak değerlendirilebilir.

Masalın tiyatroya uyarlanması süreci, burada yalnızca estetik bir dönüşüm değil; aynı zamanda ideolojik bir yeniden yazım süreci olarak işler. Uyarlama, Hutcheon'un (2012) belirttiği gibi bir tür “yeniden anlatma ve yeniden yaratma” pratiğidir. Bu yeniden yaratım, özgün masalın özüyle bağını koparmadan; ama bugünün izleyicisine seslenebilecek yeni bir eleştirel perspektif üretir.

Sonuç olarak, Keloğlan'ın Anası adlı tiyatro oyunu; geleneksel anlatının biçimsel kodlarını koruyarak, çağdaş bir tiyatro diliyle yeni anlam katmanla-

rı inşa eden özgün bir yapıttır. Oyunun sunduğu metinlerarası göndermeler, parodiler, hicivler ve karakter çatışmaları; halk anlatılarının zamansızlığını ve güncelliğini bir arada yaşatır. Bu yönüyle eser, Türk tiyatrosunun kökleriyle bağını koparmadan; evrensel anlatı stratejileriyle yeniden yeşeren bir sahneleme başarısı olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

- Cartmell, D., & Whelehan, I. (2001). *Adaptations: From text to screen, screen to text*. Routledge.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the second degree* (C. Newman & C. Doubinsky, Trans.). University of Nebraska Press. (Original work published 1982)
- Hutcheon, L. (2012). *A theory of adaptation* (2nd ed.). Routledge.
- Kristeva, J. (1986). *The Kristeva reader* (T. Moi, Ed.). Columbia University Press.
- Lüthi, M. (1982). *Once upon a time: On the nature of fairy tales* (L. Chodosh, Trans.). Indiana University Press.
- Propp, V. (2024). *Masalın biçimbilimi* (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat). Alfa Yayınları.
- Sanders, J. (2006). *Adaptation and appropriation* (2nd ed.). Routledge.
- Zipes, J. (2006). *Breaking the magic spell: Radical theories of folk and fairy tales* (2nd ed.). Routledge.